



revista aspás

USP

ISSN: 2238-3999

POLÍTICAS PÚBLICAS E ARTES CÊNICAS:

relações entre
produção,
mercado
e Estado

Volume 9

nº 2

2019



-E daí?

576.645

vidas perdidas para a Covid-19 no Brasil*

O Fim do Ministério da Cultura
a morte das políticas públicas nas artes

Brasil, 2021

Os piores e menos capazes submetem o
povo e a cultura à necropolítica
e ao obscurantismo.

Impera o negacionismo,
a incompetência e
o retrocesso.

*Dados do CONASS atualizados em 25 de agosto de 2021.



Revista Aspas
ppgac - USP

Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana - USP
Editor Responsável

ME. LAURA HADDAD - USP

ME. MARIA CELINA GIL REIS BOEIRA - USP

ME. PHELIPPE CELESTINO - USP
Editores

Comissão editorial

Camila Moreira Gomes - USP

Me. Danilo Silveira - USP

Me. Heloísa Helena Pacheco de Sousa - USP

Dr. Luiz Fernando Ramos - USP

Mateus Fávero - USP

Me. Saulo Vinícius Almeida - USP

Dra. Sayonara Pereira - USP

Me. Tainá Macedo Vasconcelos - USP

Maria Eduarda Andreazzi Borges - USP



Revista Aspas
ppgac - USP

DOI:10.11606/issn.2238-3999.v9i2p1-8

Editorial

**A
MORTE
DA
CULTURA**

Editorial

**Laura Haddad
Maria Celina Gil Reis Boeira
Phelippe Celestino**

A MORTE DA CULTURA

A nova cultura brasileira passa por um momento crítico: como em uma sequência das peças de um dominó que caem uma a uma, estamos presenciando uma sucessão de erros que resulta em um verdadeiro apagão cultural, perdendo-se muito do que já foi conquistado ao longo de anos e anos de luta pela comunidade artística, coletivos e entidades culturais.

Uma violência sem fim atrelada ao desmonte e a um cenário sombrio de muitas indefinições nos é apresentado de forma surreal pelo atual governo de Jair “Messias” Bolsonaro que, claramente, não se posiciona a favor da arte, da pluralidade, e que tem o dirigismo cultural como norte das atuais políticas públicas nessa área.

Se é intencional ou não, não sabemos – ou hesitamos saber devido ao absurdo que isso representa. O governo também não faz questão de deixar claro – ou deixa negando que deixou. O fato é que esse “delírio governista” esqueceu a diversidade cultural brasileira e a inter-relação desta com outras culturas de várias partes do mundo.

Ao extinguir o Ministério da Cultura em 2019 e atrelar a pasta ao Ministério do Turismo, encerrou-se também um período de importante desenvolvimento do fomento e da difusão cultural em nosso país, bem como a livre expressão artística promovida pelos governos de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff.

Mário Frias, que assumiu a cultura em 2020, completa um ano de mandato com muitas polêmicas, críticas e travando qualquer possibilidade de continuidade da Lei de Incentivo à Cultura (antiga Lei Rouanet). Sérgio Camargo, presidente da Fundação Palmares é alvo de processo pela Coalizão Negra por Direitos. Diante dos nossos olhos museus e acervos queimam, literalmente, e a dita lei federal se tornou campo para a cruzada bolsonarista de perseguição contra aqueles que se mostrarem infiéis a sua doutrina ideológica extremista.

A Funarte agoniza e secretários de cultura de diversos Estados brasileiros cobram o atual governo diante de um cenário de incertezas e discursos desalinhados.

A Lei Aldir Blanc favoreceu alguns poucos artistas, mascarando um processo complexo e triste de precarização e vulnerabilização social da classe artística frente à pandemia, obrigando os profissionais da arte a buscar outras oportunidades de trabalho para sobreviver em meio ao caos que se instaurou – ou fora promovido propositalmente (?) – nas áreas da saúde, educação, economia e cultura.

A pandemia da COVID19, decretada em março de 2020, ceifou até agora mais de 570 mil vidas. Dentre elas, muitos artistas, técnicos e colaboradores das artes da cena. O setor cultural, em geral, foi um dos mais atingidos com a paralisação abrupta de projetos e o fechamento, em alguns casos irreversível, de teatros e demais espaços culturais.

Como seguir adiante? Como pensar a produção e a gestão de projetos culturais em um cenário como esse? Como entender criticamente isso que estamos vivendo? Há ainda que se falar em uma política pública estatal para a cultura? Onde a interlocução com a sociedade se faz presente?

Esta edição da Revista Aspas, que teve sua editoração iniciada antes da pandemia, ainda no longínquo 2019, vem cumprir essa demanda por reflexões e discussões sobre o papel do Estado nas políticas públicas para a cultura. Os trabalhos que aqui se apresentam, apesar de produzidos antes dessa nova era pandêmica, trazem em seu escopo análises sobre esse sistema ineficaz e nocivo que vem tentado se impor nos últimos anos no Brasil. Desde o golpe de 2016, a tônica tem sido a exploração dos artistas e demais profissionais das artes do palco, sob a alegação de um aparente empreendedorismo disfarçado de economia criativa, aliado a um projeto liberal de terceirização e exoneração das responsabilidades que o setor público possui em viabilizar, promover e oferecer bens culturais para a população do seu país.

A edição busca materializar um procedimento que vem sendo incorporado à Revista Aspas de deslocar o olhar para além das pesquisas realizadas no eixo Rio-São Paulo. A multiplicidade de discursos e realidades é ainda mais pungente quando o assunto são as políticas públicas, tendo em vista um país que ainda apresenta uma concentração cultural e uma desigualdade na distribuição de recursos para a cultura. O número conta com contribuições de pesquisadores de diferentes áreas e regiões do Brasil, cada um construindo um

discurso sobre as políticas públicas nas artes da cena.

Abrindo a seção Especial teremos o artigo de Fernanda Areias Oliveira, **Primeiras observações sobre os coletivos de teatro em São Luís**, professora da Universidade Federal do Maranhão e coordenadora do Grupo de Pesquisa Laboratório de Tecnologia Dramática. Neste artigo, são discutidas as relações entre as políticas estatais de incentivo às artes cênicas no Estado do Maranhão em relação aos coletivos teatrais, especialmente da cidade de São Luís, de variados repertórios e linguagens. O texto apresenta a necessidade de pensar as políticas públicas de maneira particular, entendendo as questões tocantes a cada região do país, ressaltando a relevância de uma formulação estatal de incentivo que não se pautem apenas nos modelos sudestinos.

O artigo **Movimento A Dança Se Move diante de retrocessos das políticas culturais estruturantes**, de Helena Bastos, codiretora do Grupo Musicanear, professora da Universidade de São Paulo e atual diretora do TUSP, e Vanessa Macedo, diretora da Cia. Fragmento de Dança, questiona como se dão as políticas públicas a partir do recorte específico da dança, principalmente pensando nas particularidades do trabalho continuado, na pesquisa e no desenvolvimento de uma linguagem autoral. A lógica neoliberal e a valorização da arte a partir de pressupostos mercadológicos contaminam os modos de produção artística, fazendo com que todas as etapas – criação, produção e difusão – das artes do corpo sejam alteradas. O Movimento Dança se Move e a costura de sua trajetória com os fomentos e incentivos públicos são a base de onde partem as análises sobre estratégias de resistência aos retrocessos nas políticas culturais das artes no Brasil ou ao terrível “capitalismo criativo”.

Ainda nessa seção, Emerson de Paula Silva, professor da Universidade Federal do Amapá, e Luiz Gustavo Santos Cota, professor da Universidade do Estado de Minas Gerais, constroem um relato sobre as políticas de cultura na cidade de Ponte Nova. Em **As Artes Cênicas e as Políticas Públicas de Cultura em Ponte Nova, Minas Gerais**, os autores traçam um histórico das políticas culturais da cidade a partir do estabelecimento de um Sistema Municipal de Cultura, integrado ao Sistema Nacional. O artigo reforça ainda a importância de uma catalogação de grupos e artistas da cena como um caminho para a discussão das aplicações dos recursos públicos. Ao mesmo tempo, o

texto aponta para a influência das políticas públicas de financiamento, principalmente pela via dos editais, na profissionalização de grupos que incorporaram, por exemplo, questões ligadas à prestação de contas e divulgação de suas obras à sua prática de trabalho.

Encerrando a seção *Especial*, Laura Haddad, atriz, diretora e produtora cultural, discute na **Introdução ao tema “Políticas Públicas e Artes Cênicas: relações entre produção, mercado e Estado”**, a urgência de se discutir o assunto desta edição nesse momento histórico em particular. Enfrentamos hoje um momento de desmonte da cultura no país, agravado por um período de pandemia, que parece ter virtualizado muitos processos de criação e fruição dos bens culturais. A formação do gestor cultural também é um ponto levantado, apontado para a multiplicidade de saberes que essa área envolve, dado que não deixa de ser também um desafio diante dos mecanismos de incentivo que temos hoje. Laura reforça ainda a necessidade de encararmos as fragilidades do sistema atual como única maneira de construir políticas múltiplas, que pensem as realidades diversas e demandas específicas de cada situação.

Na seção de *Artigos*, apresentamos cinco textos que pensam os modos de produção teatral e suas relações com o Estado. Seja a partir do incentivo ou do sucateamento programático da cultura, o teatro e o poder público têm cruzado seus caminhos em uma relação ora de dependência, ora de questionamento ora de enfrentamento.

A seção se abre com o artigo **Neoliberalismo e modos de produção teatral no Brasil: da pós-ditadura ao neofascismo**, de Gustavo Guenzburger, artista, ativista, pesquisador e professor. O texto discute como o próprio meio teatral tem um papel na crise que se instaura nos seus modos de produção e políticas culturais, pensando como assumimos pressupostos e práticas neoliberais em nossos próprios processos. Desde o período da Ditadura civil militar no Brasil, parece ter havido um esmorecimento do papel do teatro como resistência ao autoritarismo. Se antes o teatro era um foco de luta social contra o regime, hoje não parece ter a mesma fonte de atuação; e o artigo atribui essa mudança principalmente ao processo de precarização que sofreu, além dos ataques aos seus meios materiais de realização.

Também observando as contradições e fragilidades do Estado capitalista e sua relação com a cultura, Fernando Bustamante, atualmente doutorando da Universidade de São Paulo, discute no artigo **Estado e financiamento teatral os movimentos teatrais ligados à classe trabalhadora**, em oposição aos valores das classes dominantes que, a longo prazo, sobrepujam as possibilidades de apoio à cultura. Partindo do Théâtre Libre (Teatro Livre), de André Antoine, e seu desejo de estabelecimento de uma nova linguagem teatral que se ligou à classe trabalhadora, fortalecendo ainda a importância do financiamento independente, para além dos circuitos hegemônicos, o artigo chega até o Brasil dos dias de hoje, cujas estratégias de fomento são basicamente dependentes de políticas de um Estado capitalista neoliberal.

Pensando especificamente a questão da Lei de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo, Simone do Prado Romeo, atualmente doutoranda da Universidade de São Paulo, discute os principais aspectos da lei e como ela representa uma inovação no campo da cultura e políticas públicas no Brasil. O artigo **Particularidades da Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo** inicia sua análise a partir da atuação do movimento *Arte contra a Barbárie*, surgido no fim dos anos 1990, de grande importância para a pauta dos debates sobre políticas culturais, na construção da Lei de Fomento e aprofunda a discussão sobre a importância de uma lei focada exclusivamente para o teatro – e também suas limitações.

No Rio Grande do Sul, o fechamento do Centro Cultural da Usina do Gasômetro motivou o artigo escrito por Ana Paula Parodi Eberhardt, atriz e produtora cultural pela Cambada de Teatro em Ação Direta **Levanta Favela, Política Pública e Projeto Colonial: O Centro Cultural Usina do Gasômetro**. O fechamento provocou uma mudança na trajetória de grupos de artes cênicas, que tiveram que mudar seus espaços de trabalho para outros locais distantes do circuito artístico da cidade. Mais do que apenas uma mudança de local, essa ação demonstrou o impacto danoso de desvalorização da cultura em um país que, cada vez mais, assume políticas neoliberais e privilegia o setor privado em detrimento do público.

Encerrando a seção de *Artigos*, Heloisa Marina da Silva, atriz, produtora e professora da Universidade Federal de Minas Gerais, traz o texto **Teatro**

e a condição de pós-autonomia da arte, que questiona os limites da autonomia do teatro numa estrutura mercadológica do capitalismo tardio. A partir do conceito de pós-autonomia da arte, proposto por Nestor Garcia Canclini, o artigo questiona os termos “teatro comercial”, “teatro não comercial” e “teatro de grupo”, abordando as contradições dos diferentes processos, as expectativas do público e as relações com o Estado e poder financeiro, principalmente das políticas culturais. A reflexão está na pergunta: é possível um teatro isolado de estruturas mercadológicas?

A seção *Desenho de Pesquisa* conta com o artigo **Resiliência e Sustentabilidade**, de Giovanna Pereira de Souza, então aluna da Especialização em Produção Cultural em Artes Cênicas, cujo trabalho foi orientado pela professora Maria Alice Possani, da UNICAMP. A partir de entrevistas com grupos do interior de São Paulo, o trabalho investiga os desafios do fazer teatral – que não são poucos. Partindo da experiência de teatro realizado de maneira coletiva e suas metodologias específicas, a autora investiga as lutas para estabelecer seus próprios espaços e para garantir sustentabilidade econômica diante dos múltiplos retrocessos na cultura e nas políticas públicas.

O artigo **Formas e Funções das Políticas Públicas Brasileiras para a Cultura**, de Natacha Dias, atualmente doutoranda da Universidade Estadual de Campinas, integra a seção *Do lado de Fora do Teatro*. A autora reflete sobre o modelo de publicização do Programa Fábricas de Cultura, dentro de um histórico de modelos de políticas públicas adotadas por gestores ao longo do tempo. Surgido como uma oportunidade de desenvolver potencialidades de jovens periféricos, além de escapar à violência cotidiana – frequentemente perpetrada pelo Estado – enfrenta hoje uma grande questão: as relações entre poderes público e privado, a partir dos modos de administração que transferem a gestão de serviços estatais para empresas privadas. Quais são as consequências dessa perda de limites?

Na seção *Forma Livre*, Ádia da Silva Freitas Anselmi, artista da dança, idealizadora da Sutil Companhia de Dança, traz uma visão sensível sobre a profissão do artista e suas escolhas de vida no documentário **Viver de Dança**. A partir de uma série de entrevistas com profissionais de nacionalidades diversas, a obra audiovisual, realizada em 2019 durante residência artística em

Buenos Aires, realiza-se a partir da ideia de que a diversidade é a premissa da arte.

Por fim, encerramos a edição ainda na seção *Forma Livre* com o artigo **Memórias do Programa Vocacional: movimentos ao redor de emancipação, igualdade e política**, de Miguel Atticciati Prata, ator, pesquisador e gestor, mestre pela Universidade de São Paulo. O artigo apresenta fragmentos da *Revista Vocacional Memória: percorrendo vozes e ecos de um projeto público*, além de relatos da própria experiência empírica do autor com o projeto, que se construiu como um espaço de possibilidades emancipatórias e de identificação de pungências artísticas.

São, portanto, apresentadas ao longo da edição reflexões que apresentam exemplos de produção e gestão cultural e ao mesmo tempo questionam as condições que as tornaram viáveis, ou ainda, que as colocaram em crise. Diferentemente da conduta administrativa federal, foram feitos por pessoas habilitadas e especialistas no assunto. São estudos de caso e realizações que trazem perguntas, provocam o debate e buscam apresentar propostas, ideias e perspectivas.

Assim, a Revista *Aspas* espera que essa edição possa contribuir e fomentar novas pesquisas nessa área tão cara e importante para a sobrevivência e manutenção das artes cênicas no Brasil. A leitura e a apreciação do conteúdo que compõe essa publicação apontam certamente para essa direção: da urgência e da necessidade de se consolidar os estudos em andamento e de se estabelecer novas pesquisas perante esse cenário sombrio que ora nos é apresentado. Diante das dificuldades e dos obstáculos mais uma vez as artes se reinventam, se transformam e resistem ao obscurantismo e à repressão.

Desejamos a todas e a todos uma leitura rica e proveitosa!

25 de agosto de 2021

Laura Haddad, Maria Celina Gil, Phelippe Celestino

Editores da Revistas *Aspas* 9.2



PRIMEIRAS OBSERVAÇÕES SOBRE OS COLETIVOS DE TEATRO EM SÃO LUÍS: ASPECTOS DE UMA TERRITORIALIDADE EM PROCESSO DE PROFISSIONALIZAÇÃO

***FIRST OBSERVATIONS ON THE THEATER COLLECTIVES IN SAO LUIS:
ASPECTS OF TERRITORIALITY IN PROFESSIONALIZATION***

***PRIMERAS OBSERVACIONES SOBRE EL TEATRO COLECTIVO EN SAO LUIS:
ASPECTOS DE UNA TERRITORIALIDAD EN PROFESIONALIZACIÓN***

Fernanda Areias de Oliveira

Fernanda Areias de Oliveira

Professora do Departamento de Artes Cênicas, na Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Atua como docente no curso de licenciatura em Teatro e nos mestrados em Artes Cênicas e Cultura e Sociedade, da mesma universidade. Coordena o Grupo de Pesquisa Laboratório de Tecnologia Dramática (@labtecndrama). Esta pesquisa é realizada com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão- FAPEMA e do Conselho Nacional de Pesquisa – CNPQ.

E-mail: fernanda.areias@ufma.br

Resumo

O artigo apresenta os primeiros dados¹ referentes ao projeto de pesquisa “O vídeo na Cena Teatral”, realizado pelo Grupo de Pesquisa Laboratório de tecnologias Dramáticas (LabTecDrama). Na primeira etapa desta pesquisa, discutem-se as relações entre o Estado e as políticas públicas para as Artes Cênicas no Maranhão, apresentando um breve diagnóstico sobre os coletivos em atuação da cidade de São Luís. Discutem-se, ainda, alguns aspectos referentes à Semana do Teatro do Maranhão, evento de teatro profissional com maior continuidade em território ludovicense.

Palavras-chave: políticas públicas de cultura, coletivos de teatro, São Luís.

Abstract

The article presents the first data regarding the research project “The Video in the Theatrical Scene”, conducted by the Research Group Laboratory of Dramatic Technologies (LabTecDrama). The first stage of this research, discusses the state relations and public policies for the Performing Arts in Maranhão, presenting a brief diagnosis about the collectives in the city of São Luís. Some aspects related to the Maranhão Theater Week are also discussed, as the professional theater event with greater continuity in territory of São Luís.

Keywords: public policies of culture, theater collectives, São Luís.

Resumen

El artículo presenta los primeros datos sobre el proyecto de investigación “El video en la escena teatral”, realizado por el Grupo de investigación Laboratorio de Tecnologías Dramáticas (LabTecDrama). En la primera etapa de esta investigación, discutimos las relaciones estatales y las políticas públicas para las Artes Escénicas en Maranhão, presentando un breve diagnóstico sobre los colectivos en la ciudad de São Luís. También, discutimos algunos aspectos con respecto a la Semana del Teatro de Maranhão, evento teatral profesional con mayor continuidad en territorio Ludovicense.

Palabras clave: políticas públicas de cultura, colectivos de teatro, São Luís.

¹ LabTecDrama é um grupo de pesquisa pertencente ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão. Os dados apresentados compõem os planos de trabalho de iniciação científica das bolsistas Marilack Castro de Oliveira e Thaís Cristine Costa Noleto entre os anos de 2017 à 2019.

COLETIVOS DE TEATRO EM SÃO LUÍS: (re)CONHECER PARA MAPEAR

O mapeamento de coletivos teatrais no Nordeste compreende uma das ações que reconhece a região como pertencente a uma estrutura autônoma no campo da produção teatral. Destacam-se iniciativas, como a publicação *Cartografias do Teatro de Grupo do Nordeste (MA/PE/PI)*², organizada por Fernando Yamamoto. Em sua pesquisa, realizada entre os anos de 2009 e 2012, menciona o número de quatro coletivos no Estado do Maranhão.

Nesse contexto, adicionam-se a este referencial documentos oficiais, a exemplo o Plano Estadual de Cultura do Maranhão, o qual aponta o quantitativo de 35 grupos de dança e teatro de rua, a partir de um instrumento denominado cadastro de identificação, sem mencionar as cidades cadastradas ou o nome dos respectivos coletivos. Ambas as publicações têm a ambição de um mapeamento sobre os fazedores de teatro no estado.

O empreendimento editorial, organizado por Yamamoto, apresenta ainda a ênfase sobre os modos de criação em teatro de grupo, destacando em seu mapeamento grupos que operacionalizariam em sua prática. Destarte:

Teatro de grupo pode ser considerado um termo que se desdobra da expressão “grupo de teatro”, no entanto, a única semelhança é a presença da unidade coletiva do pequeno grupo de trabalho. **Com a inversão dos termos se produziu uma valorização do grupo como instância criativa. Este teatro seria definido pelo projeto grupal antes que pelas regras do mercado do espetáculo** (YAMAMOTO, 2012, p. 10, grifo nosso).

Partindo dessa concepção, o autor coloca no protagonismo de seu recorte o modo de criar em coletivo como motor de sua compreensão sobre o teatro de grupo, desvinculando de seu levantamento grupos que se reuniram para produzir teatro juntos, mas sem corroborar coletivamente de uma horizontalidade nos processos de criação.

² Os grupos ludovicentes elencados por Yamamoto em sua publicação são: Cena Aberta, Pequena Cia, Santa Ignorância, Tapete e Xama Teatro.

Sobre a perspectiva dos dados apontados no Plano Estadual de Cultura, não há qualquer indicação sobre a lógica de organização empregada ou da forma como foram catalogados trinta e cinco grupos de teatro e dança no estado. O mesmo documento chama a atenção para a fragilidade da produção teatral em um estado como o Maranhão. O contexto expõe uma produção em Artes Cênicas ainda intermitente e com pouca aderência às políticas públicas de fomento à cultura.

Em vista disso, menciona, em seu levantamento, que apenas treze projetos enviados por produções maranhenses, no ano de 2013, foram aprovados pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura. Em contrapartida, apresenta sua estratégia de mobilização para o incentivo à produção e à profissionalização da cultura local, destacando a criação do Sistema de Gestão e de Incentivo à Cultura (SEGIC).

(...) Lei Nº 8.319 de 12 de dezembro de 2005 que instituiu o Sistema de Gestão e de incentivo à Cultura - SEGIC; substituída pela Lei Nº 8.912 de 23 de dezembro de 2008 que alterou e consolidou o mesmo sistema. Com a criação do SEGIC, foram instituídos o Conselho Estadual de Cultura, (CONSEC); o **Fundo de Desenvolvimento da Cultura Maranhense (FUNDECMA)**; a Comissão de Avaliação de Projetos (CAP); o Museu da Imagem e do Som (MIS), além das estruturas complementares como o Subsistema de Incentivo à Cultura (SINC); as Câmaras Técnicas (CTA'S) e a Secretaria Executiva (SESINC) (PLANO ESTADUAL DE CULTURA, 2014, p. 87, grifo nosso).

Dentro das estratégias apresentadas, destaca-se o Fundo de Desenvolvimento da Cultura Maranhense (FUNDECMA), que teria como objetivo: “incentivar projetos que visavam a exibição, a utilização ou a circulação pública de bens culturais nas áreas de Cênicas - teatro, dança, circo, ópera, mímica e congêneres” (Maranhão, 2010, p. 90). A referida iniciativa, a qual partiu do reconhecimento do Estado, em sua defasagem como fomentador de cultura, até o ano de 2019, contou apenas com a publicação do *Edital Prêmio Literário 2018* e nenhum outro focado para as Artes Cênicas.

Na contramão do financiamento direto pelo governo estadual, em 18 de outubro de 2011, foi aprovada a Lei n.º 9.437 — Lei Estadual de Incentivo

à Cultura — que, aos moldes da Lei Rouanet³, incentiva a concessão de isenção fiscal para o contribuinte do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação (ICMS) que financiar projeto cultural, incluindo a modalidade de espetáculos artísticos entre as possibilidades de financiamento. Assim, tanto a Lei Estadual de Incentivo à Cultura quanto o Fundo de Desenvolvimento da Cultura Maranhense (FUNDECMA) seriam as ações estaduais com maior potencial de financiamento de editais de fomento às Artes Cênicas.

O levantamento sobre coletivos teatrais partiria do cruzamento de possíveis recebedores de auxílio das fontes supracitadas. No entanto, um primeiro estudo apresentou o prognóstico de nenhum edital financiado pelo FUNDECMA voltado para as Artes Cênicas, e, em consulta da Secretaria Estadual de Cultura, não foi obtido acesso à lista de projetos aprovados para a captação de recursos desde a homologação da Lei Estadual, em 2011.

Portanto, partiu-se de um contexto em que a produção de espetáculos ocorre com escasso financiamento público para montagem ou manutenção de coletivos. Nesse sentido, em que ponto solucionar a necessidade de visualizar os coletivos produtores de teatro na cidade de São Luís? Optou-se por direcionar o recorte da pesquisa para o evento de teatro de maior continuidade no estado do Maranhão: *A Semana do Teatro*. Essa escolha ocorreu em decorrência de sua contínua permanência e abertura para a inscrição de coletivos de perfis variados.

Atualmente, organiza-se a 14ª Semana do Teatro sem que em nenhum ano após a sua criação tenha sido registrada a ausência do evento. Recortou-se o período de 2006 a 2016, no intuito de se obter uma amostragem de dez anos. O acesso aos dados foi feito por meio de catálogos cedidos pelo Centro de Memória do Teatro Arthur Azevedo, os quais serão discutidos neste escrito após tabulação.

³ Lei federal criada no contexto Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC, na década de noventa. Prevê a aplicação de impostas para pessoas físicas e jurídicas, em ações de cunho cultural e artístico.

A SEMANA DO TEATRO DO MARANHÃO

A Semana do Teatro do Maranhão é uma mostra de teatro não competitiva⁴, realizada desde o ano de 2006, sob a organização do Teatro Arthur Azevedo, o qual constitui um dos equipamentos culturais gerido pela Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão, financiadora do evento⁵. A sua inscrição é gratuita, sendo permitida a participação de grupos de todos os estados do Brasil; destacando-se, em seus editais de chamamento, o incentivo ou a seleção específica de coletivos maranhenses.

Em algumas edições, foi incentivada a participação de grupos de cidades do interior do estado, como também a circulação de alguns selecionados em cidades para além da capital São Luís. No que se refere à documentação, não é constante a exigência no ato de inscrição; cabendo qualquer documento que comprove registro profissional dos artistas ou o Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica (CNPJ) próprio das cias selecionadas. Assim, corrobora-se a possibilidade de inscrição de coletivos das mais diferentes etapas de profissionalização no evento.

No levantamento dos dados para esta pesquisa, encontrou-se uma variação significativa no quantitativo de apresentações por edição. O número apresentado na tabela abaixo se refere às múltiplas modalidades cênicas, contabilizando: teatro adulto, teatro para crianças, circo, teatro de rua e performance.

⁴ Nas mais recentes edições do evento, foi instaurada a competição mediante a premiação de categorias, tais como: melhor ator/atriz, espetáculo, luz e etc.

⁵ É preciso destacar uma mudança significativa no folheto da edição de 2016. O referido material de divulgação descreve o evento como uma produção do Teatro Arthur Azevedo, com patrocínio do Grupo Equatorial Energia, empresa de energia elétrica do Maranhão, por meio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura. Descaracterizando, assim, o processo de apoio direto via orçamento da Secretaria Estadual de Cultura; inserindo a Semana do Teatro no mesmo processo de arrecadação de patrocínio via isenção de ICMS.

Primeiras observações sobre os coletivos de teatro em São Luís: aspectos de uma territorialidade em processo de profissionalização

Tabela 1: Número de apresentações por edição na Semana do Teatro

ANO/EDIÇÃO	Nº DE APRESENTAÇÕES
2006/1ª edição	18
2007/2ª edição	21
2008/3ª edição	28
2009/4ª edição	27
2010/5ª edição	38
2011/6ª edição	30
2012/7ª edição	50
2013/8ª edição	36
2014/9ª edição	25
2015/10ª edição	30
2016/11ª edição	21

Fonte: Informações retiradas dos Catálogos das Semanas do Teatro

Verificou-se que não há nenhum quantitativo mínimo ou máximo a ser respeitado, sendo esse número⁶ flexibilizado de acordo com o orçamento e as escolhas da comissão organizadora. No que tange ao número de grupos maranhenses que participaram nesse evento, o levantamento desta pesquisa apresentou, inicialmente, um número de setenta e sete coletivos. A quantidade expressiva deve ser também considerada dentro dos contextos de produção local e da ausência de editais de fomento às Artes Cênicas. Assim, a prática de montagens e a reunião de artistas com o intuito de efetivação de uma única participação do evento representam uma incidência significativa.

No entanto, tal quantitativo não será considerado na leitura sobre a investigação de coletivos de teatro da cidade de São Luís. Quanto às linguagens apresentadas, notou-se uma variedade relevante de formas artísticas, em que o espetáculo adulto representa a categoria mais incidente.

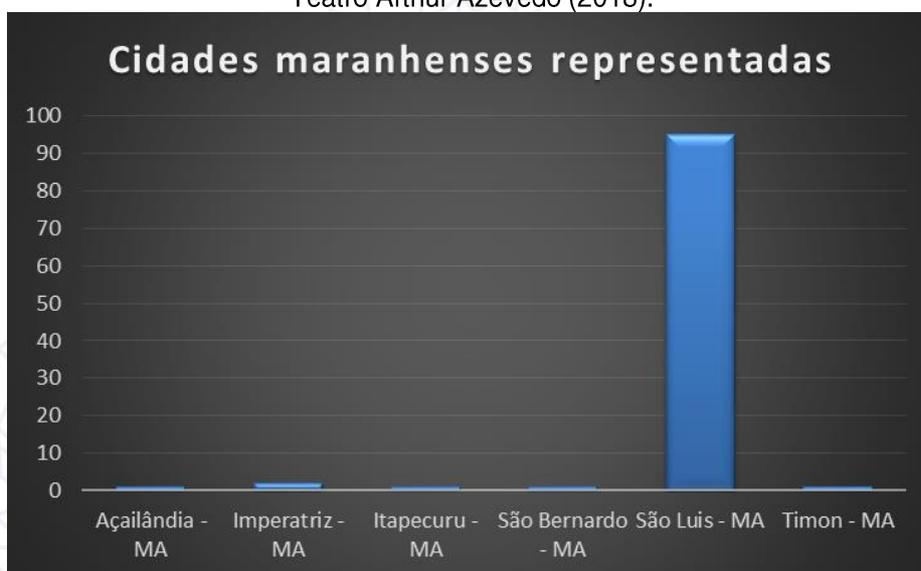
⁶ A 14ª Semana do Teatro apresentou, em seu edital, a indicação de seleção e 12 espetáculos. Desse quantitativo, 9 deveriam ser produções do Maranhão. Reconhece-se uma queda expressiva na contratação de espetáculos pelo evento.

Gráfico 1: Linguagens cênicas apresentadas nos dez anos de evento. Fonte: Encartes de programação da Semana do Teatro no Maranhão concedidos pelo Teatro Arthur Azevedo (2018).



Com o intuito de ser um espaço de representação do teatro, realizado em todo o Estado do Maranhão, há uma significativa decalagem na quantidade de apresentações dos grupos da capital e do interior maranhense.

Gráfico 2: Cidades maranhenses representadas nas edições do evento. Fonte: Encartes de programação da Semana do Teatro no Maranhão concedidos pelo Teatro Arthur Azevedo (2018).



COLETIVOS LUDOVICENTES: PERFIS E AÇÕES

Reconhece-se como um dos pilares de entendimento de coletivos de teatro um recorte analítico vinculado à reunião de atores sociais implicados em produzir teatro; destarte, foram desconsideradas a obrigatoriedade do registro como empresa e a realização contínua de temporadas. A experiência nos modos de produção na cidade de São Luís permite identificar particularidades que não encontram ecos em outras capitais nordestinas, a saber: ausência de editais de fomento direcionados para artes cênicas⁷, a parca frequência de temporadas teatrais e a irregularidade na produção de espetáculos dos coletivos de teatro⁸. Na ocasião, é preciso diferenciar que o olhar não comunga com a tríplice apresentada por Trotta para a seleção dos coletivos apresentados nesta pesquisa:

Apesar da diversidade infinita em termos de organização e estética, boa parte destes grupos aponta para um projeto artístico composto de três pilares: **a criação que conjuga texto e cena na sala de ensaio, a presença do diretor como eixo artístico e organizativo, a continuidade da equipe**. Os três elementos – grupo, processo e espetáculo – estão historicamente ligados à origem do teatro como arte autônoma, encarregada de encontrar seus próprios materiais, sua própria visão de mundo, seu modo específico de formação (TROTТА, 2006, p. 115, grifo nosso).

Os coletivos estudados participam de processos diversos em seus modos de criação, pertencendo, em alguns casos, a noção de teatro de grupo apresentada pela autora; enquanto, em outros casos, situam-se em distintas categorias de produção teatral, algumas mais comerciais ou ainda

⁷ Para exemplificar, o estado do Ceará, por intermédio de sua Secretaria Estadual de Cultura, nos últimos anos, lançou os seguintes editais: Ocupação Artística do Theatro José de Alencar 2019, Edital de Credenciamento Artista, Presente! 2019, XII Edital Ceará de Incentivo às Artes e Edital de Chamada Pública para Realização do Programa de Formação em Artes Cênicas em Macrorregiões Culturais do Ceará.

⁸ Até a data de envio deste artigo, os teatros públicos em São Luís não oferecem parcerias institucionalizadas com os artistas locais, como editais de ocupação ou residência criação, por exemplo. Alguns grupos desenvolveram a estratégia de se apresentarem em espaços próprios, podendo-se verificar tal tendência em grupos como: Grita, Laborarte, Xama Teatro e Pequena Cia.

comunitárias. No entanto, comungam de relativa permanência⁹, continuidade das atividades e participação em mais de uma edição na Semana do Teatro.

Isto posto, o recorte do estudo busca uma amplitude na tentativa de dar visibilidade aos diversos modos de produzir teatro na cidade de São Luís, sem abortar nesse processo qualquer proposição estética vinculada aos fazedores de teatro identificados nesta pesquisa. Assim, foram excluídos do levantamento grupos nos quais o responsável identifica, na entrevista, a ausência de interesse na continuidade de membros, optando pela sazonalidade de convidados em seus processos, ou ainda, grupos formados por alunos de cursos livres de teatro, pertencentes a escolas do ensino fundamental e médio regular.

Ao longo das etapas de pesquisa desenvolvidas pelo Laboratório de Tecnologias Dramáticas (LabTecDrama), reconheceu-se um total de vinte e oito coletivos que, segundo as pesquisadoras, estão em atividade. A perspectiva adotada por esta pesquisa entende que atividades relacionadas ao teatro, mesmo que não diretamente vinculadas à montagem de espetáculos, deveriam ser contabilizadas como ações de teatro desses coletivos. Logo, contribuiu para a tomada de posição a compreensão de que se trata de um campo com pouca autonomização.

Pode-se medir o grau de autonomia de um campo de produção erudita com base no poder que dispõe para definir as normas de produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, **portanto, para retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com os princípios próprios de funcionamento.** Em outros termos, quanto mais o campo estiver em condições de funcionar como arena fechada de uma concorrência pela legitimidade cultural, ou seja, pela consagração propriamente cultural e pelo poder propriamente cultural de concedê-la, tanto mais os princípios segundo os quais se realizam as demarcações internas e aparecem como irredutíveis a todos os princípios externos de divisão, por exemplo os fatores de diferenciação econômica, social ou política, como a origem familiar, a fortuna, o poder (no caso de um poder capaz de exercer sua ação diretamente sobre o campo), bem como tomadas de posição política (BOURDIEU, 2007, p. 106, grifo nosso).

⁹ Após análise dos dados, verificou-se que apenas 28% dos coletivos elencados por esta pesquisa não tiveram sua criação nos anos 2000.

Primeiras observações sobre os coletivos de teatro em São Luís: aspectos de uma territorialidade em processo de profissionalização

O entendimento da ausência de autonomização do campo teatral, em São Luís, encaminha para o reconhecimento de ações associadas a vínculos na transversalidade da produção de espetáculos; uma vez que os agentes entrevistados¹⁰ apontam, em suas atividades atuais, práticas nos eixos de produção associados a: oferta de cursos formativos, publicação de dramaturgias, atividades de contação de histórias em eventos, entre outros. As atividades podem ser melhor visualizadas na tabela abaixo:

	GRUPO	FUNDAÇÃO	ATIVIDADES
1	ABLUIR PRODUÇÕES ARTÍSTICAS	2001	Produção de teatro de e cinema em Portugal.
2	CIA CHEGANÇA CIRCO TEATRO	2007	Projetos de contação de histórias.
3	CIA DO IMAGINÁRIO	2009	Projetos de performance e contação de histórias, com ênfase na infância.
4	CIA MIRAMUNDO	2011	Produção espetáculos teatrais para rua e palco.
5	CIA NHÁ CABOCA	2014	Produção de espetáculos voltados para a identidade de gênero, negritude e ancestrais da cultura popular maranhense.
6	COMPANHIA ARTÍFICE-MOR	2015	Produção de espetáculo e capacitação de teatro em comunidades.
7	CASA DO SOL COMPANHIA DE ARTES	2014	Produção de espetáculo e organização de treinamentos físico e energético.
8	COMPANHIA DIRETO DA FONTE	2011	Produção de espetáculos.
9	COTEATRO	1998	Produção de espetáculo e oficinas.
10	DRAO TEATRO DA (IN)CONSTÂNCIA	2009	Publicação de literatura e suporte na produção de outros grupos.
11	GRUPO DE PESQUISA TEATRAL CENA ABERTA	2004	Produção de espetáculos.
12	GRUPO DE TEATRO IMPROVISO	1995	O grupo trabalha com teatro empresarial, produção de

¹⁰ A etapa de entrevistas ainda está em andamento. Foi feito um primeiro contato com todos os coletivos para a verificação de suas atividades atuais. Em alguns casos, os dados apresentados são provenientes de divulgações fornecidas pelos próprios artistas, tais como: sites do coletivo e perfis em redes sociais.

			espetáculos e eventos ligados ao teatro e similares.
13	GRUPO GRITA (GRUPO INDEPENDENTE DE TEATRO AMADOR)	1975	Produção de espetáculos. O grupo desenvolve um trabalho de teatro na comunidade há 40 anos, no bairro Anjo da Guarda, em São Luís (MA).
14	GRUPO PÉ DE FULÔ TEATRO E BONECOS	2006	Produção de espetáculos infantis.
15	GRUPO TEATRODANÇA	1985	Produção de espetáculos, com referenciais teóricos e práticas sensoriais para a construção de corporeidades contemporâneas elaboradas a partir de matrizes das culturas tradicionais maranhenses.
16	GRUPO UNIVERSITÁRIO DE TEATRO – GUT	1996	Produção de espetáculos. Realiza montagens a partir de textos clássicos.
17	HUI! HUI! HUI! CIRCO TEATRO	2012	Produção de espetáculos voltados à técnica circense.
18	LABORATÓRIO DE EXPRESSÕES ARTÍSTICAS LABORARTE	1973	Produção de espetáculos. O grupo trabalha com várias linguagens artísticas e possui 46 anos de atividade em 2019.
19	NÚCLEO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL FÓSFORO	2005	Produção de espetáculos. Após as mudanças no nome, atualmente o grupo se chama Coletivo Teatro do Redentor.
20	NÚCLEO DE PESQUISAS TEATRAIS RASCUNHO	2010	Produção de espetáculos e mesas de discussão. Trabalha sobre o recorte da cena teatral contemporânea.
21	PEQUENA COMPANHIA DE TEATRO	2005	Produção de espetáculos. Realiza circulação de espetáculos e oficinas.
22	PETIT MORT TEATRO	2010	Produção de espetáculos. Realiza intercâmbio com outros grupos e desenvolve projetos e roteiros na área de rádio novela.
23	SANTA IGNORÂNCIA CIA DE ARTES	1997	Produção de espetáculos. Realiza circulação de espetáculos e oficinas.
24	TAPETE CRIAÇÕES CÊNICAS	2001	Produção de espetáculos. O grupo trabalha com várias linguagens.
25	TRAMANDO TEATRO	1998	No momento, o grupo trabalha apenas com passeios/serenatas e aluguel de fantasias.
26	XAMA TEATRO	2008	Produção de espetáculos. Realiza circulação de espetáculos, oficinas, projetos de intervenção cênica e contação de história.

Primeiras observações sobre os coletivos de teatro em São Luís: aspectos de uma territorialidade em processo de profissionalização

27	BEMDITO COLETIVO	2009	Produção de espetáculos. Trabalha com a cena teatral contemporânea, com ênfase em performance e dança.
28	COLETIVO DIBANDO	2016	Produção de espetáculos. Trabalha com a cena teatral contemporânea, com ênfase em performance e dança.

Fonte: Entrevistas recolhidas pelo grupo de pesquisa LabTecDrama entre os anos de (2017-2019)

A tabela permite a visualização de um repertório heterogêneo de vinte e oito práticas teatrais, destacando-se a juventude de boa parte desses coletivos: vinte tem seu período de criação nos anos 2000 e apenas oito são representantes das décadas de setenta, oitenta e noventa.

Sublinha-se, ainda, nesse levantamento, a variedade no repertório de ações e linguagens cênicas acessadas pelos coletivos elencados. Na etapa atual da pesquisa, dedicar-se-á ao acesso qualitativo dessas fontes; verificando os processos de formação e de autoformação dos artistas implicados nessa comunidade, como também sua aderência a editais de fomento e circulação nacionais e privadas.

Identificou-se um contexto de profissionalização teatral ainda instável e que acionam recursos privados ou externos ao Estado do Maranhão para a manutenção de suas atividades. Outro dado que interessa investigar está associado às redes de artistas cênicos que, mediante o primeiro estudo, apresentam uma junção de membros. Muitos artistas pertencem a mais de um coletivo ou ainda, eventualmente, participa(ram) de múltiplos coletivos.

Considerando tais pressupostos, pretende-se apresentar algumas particularidades do contexto de produção de teatro na cidade de São Luís-MA, indicando a necessidade de distinguir modos diversos de pensar e produzir teatro nacionalmente. A atenção às particularidades regionais pode agregar a pesquisa em Artes Cênicas, revendo modelos e noções que frequentemente tomam as regionalidades do eixo sudestino como referência, invisibilizando práticas de territórios ainda não mapeados em suas especificidades.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: _____. A economia das trocas simbólicas. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOVERNO DO ESTADO DO MARANHÃO. Políticas de estado para a cultura: o direito a ter direito à cultura 2015 – 2025. Acesso em: <http://www.sectur.ma.gov.br/wp-content/uploads/2016/01/PLANO-ESTADUAL-DE-CULTURA-Livro.pdf>

TROTTA, Rosyane. (2006). Autoralidade, grupo e encenação. *Sala Preta*, 6, 155-164.

YAMAMOTO, Fernando Minicuci. Cartografia do teatro de grupo do Nordeste, Natal (RN): Clowns de Shakespeare, 2012.



MOVIMENTO A DANÇA SE MOVE DIANTE DE RETROCESSOS DAS POLÍTICAS CULTURAIS ESTRUTURANTES

***DANCE MOVES MOVEMENT IN THE FACE OF STRUCTURANT CULTURAL
POLICIES SETBACKS***

***MOVIMIENTO LA DANZA SE MUEVE ANTE RETROCESOS DE LAS POLÍTICAS
CULTURALES ESTRUTURANTES***

***MOUVEMENT LA DANSE SE MEUT FACE AUX ÉCHECS DES POLITIQUES
CULTURELLES STRUCTURANTES***

Helena Bastos e Vanessa Macedo

Helena Bastos

Co-Diretora do Grupo Musicanoar, fundado em 1992. Bailarina e coreógrafa. Professora na graduação e pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas/CAC da ECA da USP. Chefe de Departamento (2011-2014) e Coordenadora de Curso (2017-2019). Credenciada no PPGAC da ECA/USP. E-mail: helenahelbastos@gmail.com

Vanessa Macedo

Diretora da Cia Fragmento de Dança, de São Paulo-SP, fundada em 2002. Coreógrafa, bailarina e pesquisadora. Bacharel em Direito (UFRN), mestre em Artes (UNICAMP) e doutora em Artes Cênicas (ECA-USP).

E-mail: nemacedo@hotmail.com

Resumo

“O que veio primeiro: arte ou mercado financeiro?” (Gielen, 2015). Nesta provocação está implícito que investir é uma atividade criativa. Dimensões úmidas e planas vão se constituindo e povoando cada vez mais nosso modo de lidar com criação. Os atuais modos de aglutinação praticam outros tipos de cooperação que se transformam em coletivos temporários. Desejamos investigar tais fenômenos através das formas de comunicação que inventam e da ambivalência e da dissimetria que os constituem. Dessas perspectivas, propomos uma discussão no cruzamento entre três eixos: *Movimento a Dança se Move*, *AtoFórum contra a criminalização da ArteCultura* e *capitalismo criativo*. Autores como Giorgio Agamben e Pascal Gielen são norteadores nessa discussão.

Palavras-chaves: AtoFórum; Capitalismo Criativo; Políticas Culturais; *Movimento a Dança se Move*.

Abstract

"What came first: art or financial market?" (Gielen, 2015). In this provocation it is implied that investing is a creative activity. Humid and flat dimensions are becoming and increasingly populating our way of dealing with creation. The present modes of agglutination practice other types of cooperation that become temporary collectives. We wish to investigate such phenomena through the forms of communication they invent and the ambivalence and dissymmetry that constitute them. From these perspectives, we propose a discussion at the crossroads between three axes: *Dance Moves Movement*, *AtoFórum against the criminalization of ArteCultura* and *creative capitalism*. Authors like Giorgio Agamben and Pascal Gielen are guiding in this discussion.

Keywords: AtoFórum; Creative Capitalism; Cultural Policies; *Movement to Dance moves*.

Resumen

"¿Qué vino primero: arte o mercado financiero?" (Gielen, 2015). En esta provocación está implícito que invertir es una actividad creativa. Las dimensiones húmedas y planas se van constituyendo y poblando cada vez más nuestro modo de hacer frente con la creación. Los actuales modos de aglutinación practican otros tipos de cooperación que se transforman en colectivos temporales. Deseamos investigar tales fenómenos a través de las formas de comunicación que inventan y de la

ambivalencia y disimetría que los constituyen. De estas perspectivas, proponemos una discusión en el cruce entre tres ejes: Movimiento la Danza se mueve, AtoFórum contra la criminalización del ArteCultura y el capitalismo creativo. Autores como Giorgio Agamben y Pascal Gielen son orientadores en esta discusión.

Palabras claves: AtoFórum; Capitalismo Creativo; Políticas culturales; Movimiento la Danza se mueve.

Résumé

"Qu'est-ce qui est arrivé en premier: l'art ou le marché financier?" (Gielen, 2015). Dans cette provocation, il est implicite que l'investissement est une activité créative. Les dimensions humides et plates sont en train de devenir et peuplent de plus en plus notre manière de traiter avec la création. Les modes actuels d'agglutination pratiquent d'autres types de coopération qui deviennent des collectifs temporaires. Nous souhaitons étudier ces phénomènes à travers les formes de communication qu'ils inventent et l'ambivalence et la dissymétrie qui les constituent. À partir de ces perspectives, nous proposons une discussion à la croisée de trois axes: Mouvement La Danse Se Meut, AtoFórum contre la criminalisation de l'ArteCultura et le capitalisme créatif. Des auteurs comme Giorgio Agamben et Pascal Gielen guident cette discussion.

Mots-clés: AtoFórum; Capitalisme Créatif; Politiques Culturelles; Mouvement à la danse se déplace.

Há muitas questões implicadas entre dança contemporânea e seus *modus operandis* frente a uma política cultural que dissemina, cada vez mais, um pensamento plano em que as lógicas de aglutinação vão acontecendo via programas de incentivos públicos. São encontros que se dão com data marcada de começo e fim, isto é, planos programados para existirem enquanto cumprem o prazo de projetos contemplados. O diretor do Centro de Artes em Sociedade da Universidade de Groningen (Holanda), Pascal Gielen, nos introduz o ator-rede. "Um mundo plano e úmido, que vê a si mesmo como uma rede, pressupõe características específicas e faz certas demandas para as pessoas que estão flutuando sobre ele" (GIELEN, 2015, p.39).

Ao apresentarmos dessa forma crítica tais estratégias, não pretendemos desprezar essas iniciativas, mas expor as contradições que vão se replicando nas lógicas de editais. Alguns editais e programas de cultura são conquistas que vieram de lutas, por entender que determinada arte no Brasil não é mercadológica. Lembramos do Programa de Fomento à Dança na cidade de São Paulo¹, batalha importante para criar outros deslocamentos em dança sublinhando um perfil: o do artista criador (intérprete), autor e pesquisador. Havia na sua elaboração e criação enquanto programa a preocupação e necessidade em demarcar o termo contemporâneo, por isso, dança contemporânea. Foi uma estratégia de legitimar e dar visibilidade a uma natureza de dança que sublinhava a conexão imediata entre processo e produto na mesma escala temporal. Depois de uns cinco anos de existência, surgem contradições em virtude da própria permanência, sucesso e relevância deste programa. Passados dez anos, essas contradições se acentuaram, e muito. Vê-se sucessivos dissensos entre os artistas da dança, culminando, inclusive, na discussão sobre a necessidade ou não de alteração da Lei. No tempo, evidencia-se uma demanda que antes não se previa, isto é, naquilo em que se reconhecem avanços, também se percebem contradições. Enfim, o Programa cumpre um papel, mas suas irrigações vão nos deslocando em horizontes não previstos.

Pertencemos a uma temporalidade em que a mobilidade e as redes sociais se conectam de modo incisivo no nosso cotidiano, quando nos propomos a fazer e pensar arte. Dessa e nessa perspectiva enquanto artistas, povoamos espaços em que a indústria criativa cada vez mais gera uma fricção contínua, tensionando o modo como nos implicamos em nossa produção artística. Aqui abordamos o artista do corpo com ênfase em dança, mas contaminado de questões da performance e do teatro. É deste tecido, irrigado de secreções entre muitos *moveres* que este artista em dança se organiza e se mobiliza. *Moveres* (BASTOS, 2017) é uma palavra

¹ Lei Municipal nº 14.071, de 18 de outubro de 2005 que tem como escopo fomentar trabalhos continuados de pesquisa em dança contemporânea.

redimensionada, tem a ver com ação, *mover* com propósitos. Neste caso, são *moveres* com propósitos em dança.

Desejamos apontar como os campos da economia criativa e da criação artística vêm se implicando a partir de um momento muito específico na história da América Latina. Foi a derrubada do governo democraticamente eleito de Salvador Allende, em um golpe militar, em que o “conluio entre as elites financeiras dos EUA e o novo regime ditatorial de Pinochet pôs em ação aquilo que Naomi Klein chamou de ‘A Doutrina do Choque’”.²

Ao recordarmos do golpe de Augusto Pinochet (1915-2006) sublinhamos que, segundo afirma a ativista Naomi Klein em entrevista ao Instituto Humanitas Unisinos – IHU, “A Doutrina do Choque” como todas as doutrinas é uma filosofia de poder:

É uma filosofia sobre como conseguir seus próprios objetivos políticos e econômicos. É uma filosofia que sustenta que a melhor maneira, a melhor oportunidade para impor as ideias radicais do livre-mercado é no período subsequente ao de um grande choque. Esse choque pode ser uma catástrofe econômica. Pode ser um desastre natural. Pode ser um ataque terrorista. Pode ser uma guerra. Mas a ideia é que essas crises, esses desastres, esses choques abrandam a sociedades inteiras. Deslocam-nas. Desorientam as pessoas. E abre-se uma ‘janela’ e a partir dessa janela se pode introduzir o que os economistas chamam de ‘terapia do choque econômico’.³ (KLEIN, 2007)

Vai-se afirmando que a história do livre-mercado contemporâneo foi escrita em choques, sendo a indução da violência extremamente benéfica para as corporações. Ao trazer o golpe de Pinochet entendemos como alianças de um pensamento econômico neoliberal foi se estruturando na América Latina. Ainda Klein:

Depois da eleição de Salvador Allende, a eleição de um socialista democrático, em 1970, houve um complô para derrubá-lo. Nixon disse genialmente: “Que a economia grite”. E o complô teve numerosos elementos, embargos, etc. e finalmente o apoio para o golpe de Pinochet em setembro de 1973. Escutamos muito falar

² <https://acasadevidro.com/2016/01/31/capitalismo-a-la-pinochet-naomi-klein-revela-os-meandros-da-doutrina-do-choque/>

³ <http://www.ihu.unisinos.br/176-noticias/noticias-2007/562784-a-doutrina-do-choque-o-tema-do-novo-livro-da-ativista-naomi-klein>

nos 'Chicago Boys' no Chile, mas não sabemos detalhes sobre o que foram na realidade. O que faço no livro é contar esse capítulo da história. (...) Em 11 de setembro de 1973, enquanto os tanques rodavam pelas ruas de Santiago e o palácio presidencial ardia e Salvador Allende era morto, um grupo dos assim chamados 'Chicago Boys', assumia o controle da economia. Economistas chilenos que haviam sido levados para a Universidade de Chicago para estudar com bolsas do governo dos EUA como parte de uma estratégia deliberada para orientar a direita latino-americana.⁴ (KLEIN, 2007)

Achamos importante indicar o contexto de como ideias de livre mercado começam a dominar o mundo. Nessa varredura, o Chile desponta como um protagonista nesta exportação de modelo econômico para o resto do mundo.

Não pretendemos fazer aqui uma análise econômica, mas localizar onde e como o pensamento neoliberal econômico – de livre mercado – vai se estruturando e se irradiando para outras partes do mundo, além do que, como este modelo econômico de operar vai contaminando também os modos de produção em artes. Retomamos Gielen quando nos alerta:

A crise financeira é baseada em um forte 'processo de ficção', no qual o dinheiro se destaca da matéria (ouro) e especialmente do trabalho e da economia real de produção. Esta desconexão torna altamente virtuais as moedas e as trocas econômicas, como se elas dependessem de fórmulas abstratas. Quando as transações monetárias se tornam uma fórmula de matemática abstrata, que dificilmente alguém entende, gera-se uma atividade artística na qual a fé coletiva suporta um mundo altamente virtual. (GIELEN, 2015, p. 16)

Vai-se evidenciando como o campo da economia passa a operar e regular os mercados. E aqui identificamos palavras reconhecidas do campo das artes que vão sendo capturadas nos *modus operandis* da economia. É ainda Gielen que nos provoca: “O que veio primeiro: arte ou mercado financeiro?” (GIELEN, 2015, p.17). Gielen nos interpela quando aponta: “o paralelo nos diz que o chamado mundo sólido das finanças é, na realidade, fundado sobre flexíveis interpretações culturais. Investir sempre foi considerado uma atividade criativa”. (GIELEN, 2015, p.17)

Percebemos que em alguma medida o mercado financeiro vai

⁴ Idem

capturando palavras que a princípio são jargões do campo das artes, porém o inverso se dá também. Hoje qualquer artista tem que apresentar um CNPJ para a inscrição de projeto. Palavras e termos como rede, flexibilidade, criatividade, proponente, contrapartida e economia criativa escorrem de um campo a outro. De algum modo, vão se pontuando crises em crenças.

Crises nos mobilizam em ações, mas crenças nos paralisam, pois se transformam em verdades absolutas, impondo restrições, como se não coubessem questionamentos ou outros desdobramentos possíveis. Entre crença e religião cabem poucas diferenças. Porém, uma crise provoca a capacidade de o ambiente criar condições de transformações, se resolvemos confrontá-la. Um projeto artístico pode apresentar tal capacidade, organizado enquanto ação de confronto na crise e ao mesmo tempo de expansão de um campo artístico. Dependendo da crise, a mobilidade de enfrentamento surge como agrupamentos, que de forma pontual se organizarão para expor determinadas contradições.

Esse panorama inicial nos parece contribuir para a compreensão de algumas transformações nos modos de criação, produção e difusão das artes do corpo. A partir dos anos 90, vimos despontar diferentes formas de aglutinação, desencadeando outras reflexões sobre poder e política. Desse contexto, surgiu a necessidade de desenvolver estratégias, tanto na criação do artista em cena quanto na sua necessidade de propor circuitos entre parceiros para uma atuação coletiva, mesmo que pontualmente, em um momento específico. Nesse fluxo, ao explorar a cena contemporânea a partir de seus processos políticos de criação e de seus processos políticos de organização, percebemos que no lugar da comunhão e da posse, os atuais modos de aglutinação praticam outros tipos de cooperação – movimentos de mobilização social que se transformam em coletivos temporários e modos singulares de produção artística pautados em outras lógicas de organização. Desejamos investigar quais formas de comunicação inventam, dentro da ambivalência e da dissimetria que constituem tais fenômenos, especificamente olhando para o *Movimento a Dança se Move* – uma aglutinação *estético política* entre criadores de dança da cidade de São Paulo. Desde 2011, reúnem-se em distintos pontos da cidade paulistana, a

fim de discutir políticas culturais para a dança e, especialmente nos últimos dois anos, tem atuado contra o desmonte da arte num alinhamento explícito que vai da cidade de São Paulo, perpassa o Estado e chega ao Governo Federal.

Dessas perspectivas, o *Movimento a Dança se Move* – frente ao retrocesso das políticas culturais estruturantes envolvendo programas de formação, criação e difusão da arte e da cultura da cidade de São Paulo, entre outros fatos que dizem respeito às artes no Brasil – atuou numa série de atos, no ano de 2017, e resolveu pontuar, em dezembro deste mesmo ano, com uma manifestação que evidenciasse nossa indignação. Antes de descrever sobre o AtoFórum realizado, exporemos primeiramente como surge o *Movimento a Dança se Move*.

Movimento a Dança se Move - fluxos de encontros entre desencontros

No ano de 2011, a Cooperativa Paulista de Dança⁵ e o Movimento Mobilização Dança⁶ davam início ao que seria a gênese do *Movimento a Dança se Move* – a organização de um seminário, nos dias 27 e 28 de maio, na Câmara Municipal de São Paulo, chamado “A Dança se Move: Debates sobre as Políticas Públicas para a Cidade de São Paulo”. Foram um total de 11 horas de discussões, organizadas durante esses dois dias, e tivemos como principais pautas: os princípios e critérios norteadores no processo de criação e consolidação da Lei de Fomento à Dança; a necessidade de elaboração de novos programas para a dança nas esferas municipal, estadual e federal; a discussão sobre a necessidade de um coordenador de dança dentro da Secretaria municipal de Cultura.

Esse foi o início de uma série de outros seminários, ocupando a Câmara Municipal, nos anos de 2011 e 2012. Além das convocatórias gerais

⁵ Fundada em São Paulo, no ano de 2005, a Cooperativa Paulista de Dança é uma instituição de caráter jurídico-artístico que nasceu do interesse de bailarinos e coreógrafos de se organizarem como entidade representativa da categoria.

⁶ Organização coletiva e apartidária de artistas da dança contemporânea, surgido no ano de 2002, em São Paulo, que teve como uma das suas principais conquistas a Lei de Fomento à Dança. <http://mobilizacaodanca.blogspot.com/>

para que todos os interessados se reunissem no debate de políticas culturais, grupos de trabalhos se reuniam no desenvolvimento de três programas específicos para a dança paulistana, contemplando: artistas e grupos com mais de 15 anos de trajetória; jovens artistas; circulação e difusão de trabalhos artísticos. Os encontros eram chamados de *A Dança se Move*, ainda não se falava em movimento. Foi um período muito rico para a dança da cidade no sentido de aglutinar profissionais muito diversos em suas pesquisas e produções. Tanto no sentido territorial quanto temporal. Ali se juntaram diversas gerações e segmentos da dança contemporânea em discussões assíduas e com quórum expressivo.

Os materiais escritos sobre esses encontros constam em nossos arquivos pessoais e, em grande parte, foram disponibilizadas no blog do *A Dança se Move*⁷. Mas essa memória exige uma pesquisa mais específica, pois há momentos de excessiva demanda em que não se consegue registrar a quantidade de ações realizadas, tanto por se tratar de uma organização informal, na qual os participantes se alternam em funções pouco claras, quanto pelo tempo e dedicação que exigem esse tipo de atividade. Por essa razão há registros esparsos e informações desatualizadas tanto no blog, como na página criada no *Facebook*⁸.

Um ano após o primeiro seminário, discutia-se sobre como referendar as decisões tomadas em assembleias, considerando que esses chamamentos eram feitos pela Cooperativa Paulista de Dança e pelo Movimento Mobilização Dança. Nascia um outro tipo de organização com natureza própria, frequentada por profissionais que não necessariamente pertenciam àquelas entidades responsáveis pelo chamamento. Sentia-se, portanto, a necessidade de se firmar uma nova entidade representativa. Pelos registros que temos, foi no manifesto de 23 junho de 2012 que se vê, pela primeira vez, o *Dança se Move* assinando como movimento. Tratava-se de um manifesto de repúdio em relação ao processo de renovação dos colegiados setoriais. Os artistas da dança afirmavam que a então gestão do

⁷ <http://dancasemove.blogspot.com/>

⁸ <https://www.facebook.com/ADancaSeMove/>

MinC “não demonstrava real disposição de diálogo e de uma construção participativa nas políticas culturais”⁹.

Também é importante mencionar que nesse mesmo momento, o *Mobilização Dança* já não se reconhecia mais como um movimento ativo e foi um período de transição para alguns artistas que atuavam nessa organização. Por isso, encontraremos relatos afirmando que o *Dança se Move*, em parte, é uma continuação do *Mobilização Dança*. Trata-se de um movimento civil sem registro formal, que atua como organização de trabalhadores da dança interessados em discutir e encaminhar demandas para o avanço das políticas culturais, nos âmbitos municipal, estadual e federal.

Houve fases de muita adesão, como em seu início, e outras de brigas internas, exposição, fragilidades. Especialmente, entre os anos de 2015 e 2016, outros movimentos surgiram na cidade e se instauraram períodos de conflitos e discussões sobre legitimidade e representatividade. Quando o *A Dança se Move* assina como tal, quais artistas e grupos, de fato, estão ali representados e responsáveis pelas decisões? Passamos a sentir a necessidade, portanto, de não apenas mencionarmos o movimento, mas colocarmos por extenso o nome dos artistas e núcleos envolvidos. É a própria informalidade dessas organizações que as fazem tão democráticas quanto precárias e questionáveis em muitas situações. Percebemos fases flutuantes. Há artistas que permanecem desde o seu início, mas não são muitos. O que se vê é o que o próprio nome nos diz – um movimento que, no ato de mover, reconfigura-se, adaptando-se a novas situações. Algumas vezes silencia. Outras assume com ousadia.

Reconhecidas essas flutuações, é importante mencionarmos a participação efetiva do *A Dança se Move* numa série de ações: a alteração do tempo de execução dos projetos da Lei de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo de um para dois anos; a regulamentação da Profissão de bailarino – Projeto de Lei Complementar 644/2015, de autoria do Senador

⁹ O “Manifesto de repúdio e boicote ao processo de eleição para a nova composição dos colegiados setoriais” foi elaborado na FUNARTE/SP por ocasião da 9ª reunião “A Dança se Move”, em junho de 2012. Disponível em: <http://dancasemove.blogspot.com/2012/07/?m=0>. Acesso em 8 jul. 2018.

Walter Pinheiro; a aposentadoria Especial para bailarinos – Projeto Lei complementar 190/2015, de autoria do Deputado Federal Carlos Zarattini; o desenvolvimento de ações e atos, no ano de 2017, no início da gestão do então prefeito João Dória, relacionadas aos desmonte dos Programas Culturais Da cidade de São Paulo e de situações ligadas ao Tribunal de Contas do Município e ao orçamento para cultura.

Muitos dos que aqui destacamos foram e são atos realizados em parceria com a Cooperativa Paulista de Dança. No entanto, pode-se dizer que, hoje, o *Movimento a Dança se Move* é um movimento autônomo que se organiza sem cargos e funções e que mantém encontros regulares a partir do encontro de pessoas que compartilham interesses comuns em relações às políticas culturais relacionadas à dança.

Figura1: Encontro do Movimento a Dança se Move – Centro de Referência da Dança. Jan/2016. Foto: Alex Merino



Fonte: Facebook a dança se move

São destes *moveres* que o *Movimento a Dança se Move* se constitui. Não à toa fomos levados a pensar e produzir um Ato Fórum que demarcasse toda a nossa indignação. Nesse caso, agregamos muita gente, gente que insiste em afastar ideias de crenças na produção de gestos imóveis, imexíveis. Nossa própria história evolutiva nos devolve que quem fica preso no tempo, fica lá, sozinho. Enquanto vivos, o próprio nome do Movimento dá

uma pista, a dança se move, se move como um rio, que ocasionalmente é desviado por uma pedra ou uma brisa. Escorre no tempo.

AtoFórum contra a criminalização da ArteCultura

Surge como uma necessidade de pontuar 2017 frente a uma série de ataques ligados à cultura, produzindo retrocessos em várias frentes artísticas. Esta é uma leitura construída entre vários colegas que participaram e participam do *Movimento a Dança se Move*. Precisávamos encerrar aquele ano com um ato potente, apesar de exauridos.

Figura 2: AtoFórum contra a criminalização da ArteCultura – TUSP/SP – Dez/2017



Fonte: Flyer do Movimento a Dança se Move

Muitas hipóteses foram levantadas como resposta aos recentes ataques sofridos pelos artistas e o “AtoFórum contra a criminalização da ArteCultura”, protagonizado pelo *Movimento a Dança se Move*, levou ao TUSP, no dia 11 de dezembro de 2017 todo o seu desejo de dizer não à

censura, ao desmonte e ao movimento de criminalização dos artistas e suas obras.

O Ato foi motivado, inicialmente, como resposta às matérias veiculadas pelo jornal a *Folha de S. Paulo* que atacavam a imagem da Cooperativa Paulista de Dança e do Programa Municipal de Fomento à Dança. Mas não era só a dança, nem a cidade de São Paulo que sentiam o esmagamento profundo de tantos espaços construídos a duras penas. Em diversas cidades do Brasil viveu-se a censura. Políticos, Ministério Público e Instituições Culturais tomaram parte na contenda absurda que relacionou arte e pedofilia. Programas de formação artística foram completamente desestruturados.

Na imbricação entre arte e pedofilia, um fato marcou especialmente a dança. Destacamos a perseguição ao artista Wagner Schwartz que abriu o 35º Panorama de Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna (MAM) de SP com a performance “La Bête”¹⁰, uma inspiração da obra *Bichos*, de Ligia Clark. A performance se dava dentro das instalações do museu. Schwartz se apresentava nu e exposto à manipulação da plateia, que poderia colocar o seu corpo em diversas posições. Não tinha nenhuma conotação sexual, era apenas um corpo sendo corpo. No público presente havia também uma criança que o manipulou sob o consentimento de sua mãe e, após um fragmento desse gesto interativo ser lançado na internet, o artista foi acusado injustamente de pedófilo. Em razão disso, artista, mãe e museu tiveram que enfrentar abertura de inquérito pelo Ministério Público de São Paulo e convocação para prestarem depoimentos na CPI de maus-tratos contra crianças e adolescentes. Frente à polêmica, o então prefeito da cidade de São Paulo, João Dória, fez uma declaração nas redes sociais: “Não pode, em nome dessa liberdade, permitir que uma cena libidinosa, que estimula uma relação artificial, condenada e absolutamente imprópria seja colocada¹¹”.

Mesmo que, mais tarde, o Ministério Público tenha pedido arquivamento da investigação, o estrago foi grande, pois o fato também

¹⁰ https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html

¹¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2fkKQaKUjZQ>

produziu muitas ameaças de morte ao artista. Hoje, ele tem dificuldades de convites para suas apresentações artísticas no Brasil. Após um tempo recluso, Schwartz se manifestou no jornal *El País*, em entrevista a Eliane Brum, do qual extraímos alguns fragmentos:

Precisamente, precisei de dois meses e meio para sair do trauma. Era muito difícil falar próximo aos dias dos ataques. As palavras fugiam e ainda me faltam. [...] Quando se dirigem a mim como o “rapaz nu” ou como o “homem nu”, ao invés de “o artista Wagner Schwartz” ou “Wagner Schwartz, autor de *La Bête*”, a ação performativa é eliminada e minha existência como artista também desaparece. [...] No discurso moralizante não existe preocupação com a democracia. Os que não fazem parte do rebanho precisam ser dele separados, e, para tal, justificam-se atos de violência que nunca poderiam ser justificados¹².

Retomando ao *AtoFórum*, no mesmo mês em que nos organizávamos, no final de 2017, a Revista *Cult* lançava seu dossiê com o seguinte tema: “Arte Sob Coerção: moralismo privado no Espaço Público”. Em sua abertura, Márcia Tiburi afirma que os jogos de poder envolvendo as artes fazem parte da história, mas chama a atenção para o atual momento no Brasil, colocando lado a lado dois termos que se opõem por definição: arte e autoritarismo.

O caráter autoritário tem história e geografia, desenvolve-se no tempo e no espaço. Ele se manifesta em contextos os mais diversos, em nível pessoal e coletivo. Assim como a arte. Pessoas e instituições fomentam em determinados contextos formas antidemocráticas de expressão, cuja característica é o apagamento e o silenciamento do outro. As obras de arte tornam-se insuportáveis porque dizem justamente aquilo que, por algum motivo, não se poderia dizer. A arte não se contém diante do autoritarismo (TIBURI, 2017, p. 12).

É também nesse dossiê que temos acesso a uma espécie de linha do tempo com acontecimentos que se estendem mês a mês por todo segundo semestre de 2017. O curador da mostra *Queermuseu - Cartografias da diferença na arte brasileira*, Gaudêncio Fidelis, escreve artigo testemunhal do que significou o fechamento abrupto da exposição que tratava de

¹² https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html

questões relacionadas a gênero e diversidade, patrocinada e promovida pelo Banco Santander:

A exposição Queermuseu foi interrompida pelo Santander abruptamente trinta dias antes da data prevista de seu encerramento, em decorrência de manifestações que duraram apenas dois dias, realizadas pelo MBL, cujos integrantes ingressaram no espaço da exposição agressivamente, gerando vídeos e fotografias e produzindo uma narrativa difamatória de caráter moralista sobre o evento, baseada em apenas quatro obras de um universo de 264 que compõem a mostra. O encerramento por parte do Santander, viria então a consumir o maior dos crimes. A instituição não só interrompeu a exposição, como também consolidou o processo de censura ao reter as obras por 30 dias depois da decisão do seu término. [...] a retenção das obras caracteriza um fato extremamente grave, com diversas consequências, entre elas, os danos irreparáveis causados ao patrimônio artístico e cultural brasileiro (FIDELIS, 2017, p. 14).

O que teve início naquele 2017 permanece. Recentemente, a peça *O Evangelho segundo Jesus - a Rainha dos Céus*, que teve apresentação cancelada em outubro daquele ano no Sesc Jundiá por decisão judicial, foi novamente censurada no Festival Internacional de Garanhuns, agora em 2018. Em nota oficial, o prefeito da cidade declarou sua satisfação “de ver que o clamor da sociedade de Garanhuns num pedido expresso de respeito à fé cristã”¹³, tenha sido ouvido pelo Governo do Estado de Pernambuco. A polêmica, nesse caso, era por ser uma travesti no papel de Jesus Cristo. Ajusta-se aqui Agamben quando nos alerta: “O soberano que pode decidir sobre o estado de exceção, garante sua ancoragem na ordem jurídica” (AGAMBEN, 2004, p. 56). Neste caso, o prefeito de Garanhuns, alinhado com o Governo do Estado de Pernambuco, apesar de fora do contexto jurídico, seriam responsáveis pela decisão da suspensão da referida peça. Felizmente, dias depois da polêmica, o Ministério Público se manifestou pela reintegração da peça ao festival¹⁴.

De algum modo compreendemos que no Brasil vivemos tempos de exceção. Uma leitura é o alinhamento do judiciário com o poder público,

¹³ <https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/noticia/peca-o-evangelho-segundo-jesus-rainha-do-ceu-e-cancelada-no-festival-de-inverno-de-garanhuns.ghtml>

¹⁴ <https://www.folhape.com.br/diversao/diversao/polemica/2018/07/09/NWS,74380,71,877,DIVERSAO,2330-MINISTERIO-PUBLICO-MANDA-REINTEGRAR-PECA-POLEMICA-GRADE-FESTIVAL-INVERNO-GARANHUNS.aspx>

mídia e grandes corporações, quando decide e define sobre a exceção frente a interesses que vão constituindo “no corpo do direito, uma série de cesuras e divisões cujos termos são irreduzíveis um ao outro, mas que, pela sua articulação e oposição, permitem que a máquina do direito funcione” (AGAMBEN, 2004, p.57). Outro tipo de choque, o contingenciamento de 47,5% da verba destinada à pasta da Cultura, que não chega a 1% do total da prefeitura, na cidade de São Paulo em 2017. Para que tal intervenção? É um gesto simbólico e ao mesmo tempo concreto: desmobilizar e promover o desmonte das políticas sociais e trabalhistas que até então foram conquistadas.

Foi por tudo isso que naquele 11 de dezembro não era só a dança de São Paulo que se faziam presentes. O Ato abriu com um vídeo que trazia imagens dos muitos acontecimentos envolvendo a dança e as artes em geral. Doze artistas que fazem parte do *Movimento a Dança se Move* estiveram à frente da organização: Carolina Callegaro, Clara Gouvêa, José Maria de Carvalho, Helena Bastos, Marcelo Pessoa, Ricardo Neves, Sandro Borelli, Solange Borelli, Tica Lemos, Vanessa Macedo, Vera Sala e Wellington Duarte. Sempre que artistas se reúnem para pensar atos/manifestos se discute qual deve ser o seu formato e, naquele momento, não foi diferente.

Decidimos começar ainda na rua e no hall de entrada do TUSP com um trecho da peça teatral *O Canto das Mulheres do Asfalto*; ter dois apresentadores, caracterizados como tal, conduzindo o Ato de forma performática (inclusive com uma cena de nudez ao final); reunir falas ao microfone atravessadas por trechos de apresentações artísticas. Diferentes linguagens e segmentos tiveram seus espaços de fala: os artistas Alessandro Azevedo (circo), Célia Gouvêa e Wellington Duarte (dança); as professoras Helena Katz (Artes do Corpo – PUC) e Dulce de Aquino (Escola de Dança da UFBA); o produtor cultural José Renato; o vice-presidente da Cooperativa Paulista de Teatro, Thiago Vasconcelos; o presidente do SATED, Dorberto Carvalho; dois dos criadores das Leis de Fomento à Dança e ao Teatro, o deputado estadual José Américo e o ex-secretário de cultura da cidade de São Paulo, Nabil Bonduk; o ex-deputado e ex-

presidente da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, Adriano Diogo; os vereadores Antônio Nonato e Juliana Cardoso e o ex-secretário de Cultura da cidade de São Paulo, Carlos Augusto Calil.

Figura 3: Ato Fórum contra a criminalização da ArteCultura – TUSP/SP – Dez/2017



Fonte: Print screen da gravação do evento realizada por Alexandre Medeiros

Nos atravessamentos das falas tivemos a atriz e feminista Martinha Baião e um trecho do trabalho *Colônia Penal*, da Cia Carne Agonizante, inspirado no conto homônimo de Franz Kafka e na ditadura militar brasileira. Logo após essa última apresentação, um dueto no qual um bailarino agride o corpo da bailarina com atos de tortura, ouve-se uma manifestação da plateia. Uma mulher indigna-se e fala em voz alta que não devemos aplaudir aquela cena brutal, que a tortura aconteceu de fato no Brasil e não podemos reproduzi-la daquela maneira. Aquele acontecimento nos diz sobre a importância do encontro – manifestações artísticas sendo livres para produzirem os seus dissensos, gerando debate, promovendo experiências de alteridade.

É impossível ignorar o gesto daquela mulher. De modo incisivo, revela também nossa contradição, expor a tortura sem ter sido torturado. Aquele grito, também nos atingiu como um golpe. Foi imprevisto, mas produziu no *Ato Fórum* a percepção de como distintas camadas nos envolvem, nos atravessam, nos implicam e nos movem. Que sejam temporalidades

pontuais, mas aquele grito naquele contexto redimensionou, em parte, algumas de nossas bandeiras de lutas. Neste caso, falar de tortura, encenar tortura carregam pesos distintos daquele que viveu a própria tortura. São espaços próximos, mas distintos. E precisamos olhar estas diferenças com muito cuidado. Talvez seja este cuidado em relação ao próximo, naquilo que nos difere, que precisamos entender e respeitar como construir proximidades. A mulher precisou gritar e a Cia Carne Agonizante precisou dançar. Ambos nos remetem à tortura, um é ficção e outro ainda é ferida aberta, muito aberta e exposta.

Figura 4: AtoFórum contra a criminalização da ArteCultura – TUSP/SP- Dez/2017



Foto: Alexandre Medeiros

Para além de uma retrospectiva dos fatos que marcaram o desmonte da Cultura naquele ano, aquele “AtoFórum” dizia sobre um desejo de furarmos a “bolha”, uma discussão que se fazia recorrente nos encontros do movimento. Como criar espaços de visibilidade? Como nos mantermos juntos frente ao individualismo e à anestesia que pertencem ao mundo neoliberal? Como diz Tiburi, “o princípio de morte do capitalismo, sua capacidade de destruição relaciona-se com a lógica da avareza” (TIBURI, 2017, p.11). Apesar da percepção de que naquele encontro, falamos de nós para nós, pois ali não tínhamos discursos antagônicos, precisávamos

construir e pensar sobre modos de permanecer. Que sejam temporalidades provisórias de convivências possíveis.

Figura 5: Tica Lemos e Marcelo Pessoa. AtoFórum contra a criminalização da ArteCultura – Local: TUSP/SP – Dez/2017



Foto: Alexandre Medeiros

Breves Palavras

É em sua própria materialidade que a dança evidencia suas potencialidades, mas expor neste trânsito gestos que redimensionem possibilidades de estarmos juntos, mesmo que nas assimetrias, é promover deslocamentos que, em seu percurso, expandem possibilidades de ação. Cada um tem algo diferente a oferecer. Desse modo, o *Movimento a Dança se Move* opera enquanto ponto de encontro político/estético de artistas da dança contemporânea, conforme pontuado anteriormente, que exercitam a construção de possibilidades de pensar políticas culturais estruturantes entre

outros fatos que dizem respeito às artes no Brasil. Nessa lógica, elaborar o *AtoFórum contra a criminalização da ArteCultura* foi uma necessidade sentida por todos os envolvidos e por todas as envolvidas neste contexto.

Vivemos tempos de situações incertas e muitas vezes as singularidades, que também podem ser grupos, isolam a si mesmos. O *Movimento a Dança se Move* e o *Atofórum* estabeleceram no tempo um encontro, uma provisoriedade tênue, que apesar de todos os percalços comungaram um instante potente na provocação e elaboração de reflexões frente ao desmonte e retrocesso que a arte e cultura vem sofrendo nos últimos anos no Brasil. Neste fim, cabe chamar para a ditadura criativista que nos é imposta. Povoamos um tempo em que a ideia de criativo vai sendo contaminada por um modo de operar criativista. Antes, chamamos atenção para aquilo que compreendemos como um sujeito criativo, em que simultaneidades são expostas entre fluxos de imaginação e sentidos de realidade. Tais instâncias caminham lado a lado. Vislumbra-se nessas fricções uma instância política na criatividade por intervir criticamente na cultura. De modo distinto, o capitalismo criativo e o neoliberalismo capturam o termo “criatividade” do campo das artes. Nesta fisga, o receio de desgaste e erro direciona o capitalismo criativo a cercar uma ação criativa de modo mais medíocre e controlador. Cada vez mais somos cercados de atribuições mensuráveis quantificadoras que não dão conta de estratégias qualitativas as quais demandam em geral, mais tempo, além de outros riscos. Por isso, devemos ficar atentos para a ditadura criativista:

Então, algo fundamental para que alguém seja realmente criativo é roubado da pessoa criativista; a saber, o êxodo temporário de uma cultura ou de uma existência que é vista como real. Essa proibição de deslocamento assegura que o indivíduo criativista não possa fazer nada além de empurrar e puxar um pouco os limites de sua própria cultura – neoliberal – sem ser realmente criativo, revolucionário ou vertical. O capitalismo criativo, que vê sua própria cultura como criativa ou, pelo menos, tenta proclamá-la como a moral dominante, não tem outro objetivo além de romper com a dialética entre cultura e criatividade. (GIELEN, 2015, p. 102)

Nessa perspectiva, precisamos estar vigilantes à lógica da indução criativista. O capitalismo criativo age de forma ferrenha nos impondo um

empenho que aos poucos transforma o gesto criativo em gesto criativista. Precisamos captar essa armadilha, quando a veemência na criatividade vira criativismo. Por isso, “o homem criativista pode permanecer pisando em água para sempre no mundo plano e úmido”. (GIELEN, 2015, p.102). No contexto artístico-cultural-social vivemos o excesso de determinação de produções inúteis. Como enfrentar esta lógica? Este texto é uma primeira reflexão. Acreditamos que virão outros desdobramentos. Dobras de um tecido vasto, que cada dobradura ambígua começa numa nuvem de possibilidades.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **A Comunidade que vem**. Tradução e notas Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti. 2.ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

BASTOS, Helena. **Corpo sem vontade = Cuerpo sin voluntad**. Revisão e tradução: Martina Altalef. São Paulo: ECA/USP: Cooperativa Paulista de Dança, 2017.

DOSSIÊ Arte Sobre Coerção: moralismo privado no espaço público. **Cult: Revista Brasileira de Cultura**, ano 20, n. 230, dez. 2017.

GIELEN, Pascal. **Criatividade & Outros fundamentalismos**. São Paulo: Annablume, 2015.

Páginas consultadas:

A DANÇA se move. Blog. Disponível em: <http://dancasemove.blogspot.com>. Acesso em: 11 jun. 2018.

CPI aprova condução coercitiva de artista e de curador de exposição. **Senado Notícias**. 8 nov. 2017. Disponível em:

<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/11/08/cpi-aprova-conducao-coercitiva-de-artista-e-de-curador-de-exposicao>. Acesso em: 11 jun. 2018.

KLEIN, Naomi. **A doutrina do choque**: O tema do novo livro da ativista Naomi Klein. **Adital**, entrevista, Instituto Humanitas Unisinos. 30 set. 2007. Disponível em:

<http://www.ihu.unisinos.br/176-noticias/noticias-2007/562784-a-doutrina-do-choque-o-tema-do-novo-livro-da-ativista-naomi-klein>. Acesso em 11 jun. 2018.

MOBILIZAÇÃO DANÇA. Blog. Disponível em:

<http://mobilizacaodanca.blogspot.com>. Acesso em: 11 jun. 2018.

MORAES, Eduardo Carli de. **Capitalismo à la Pinochet**: O neoliberalismo latino-americano segundo Naomi Klein em “A Doutrina do Choque”. In blog A casa de vidro. 31 jan. 2016. Disponível em:

<https://acasadevidro.com/2016/01/31/capitalismo-a-la-pinochet-naomi-klein-revela-os-meandros-da-doutrina-do-choque/>. Acesso em 9 jul. 2018.

O PREFEITO de São Paulo João Doria condena mostra 'Queermuseu' e performance no MAM. Publicado por Walisson Nascimento. (2min) 30 set. 2017.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2fkKQaKUjZQ>. Acesso em: 11 jun. 2018.

PEÇA “O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu” é cancelada no Festival de Inverno de Garanhuns. **G1 Caruaru e região**. 1 jul. 2018. Disponível em:

<https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/noticia/peca-o-evangelho-segundo-jesus-rainha-do-ceu-e-cancelada-no-festival-de-inverno-de-garanhuns.ghtml>. Acesso em: 11 jun. 2018.

SCHWARTZ, Wagner. Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série The walking Dead. In **El País: Opinião**. Entrevista concedida a Eliane Brum. 12 fev.

2018. Disponível em:

https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html.

Acesso em: 7 jul. 2018.

AS ARTES CÊNICAS E AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA EM PONTE NOVA, MINAS GERAIS: UM BREVE RELATO DE EXPERIÊNCIA

THE PERFORMING ARTS AND PUBLIC CULTURE POLICIES IN PONTE NOVA, MINAS GERAIS: A BRIEF EXPERIENCE REPORT

LAS POLÍTICAS DE ARTES ESCÉNICAS Y CULTURA PÚBLICA EN PONTE NOVA, MINAS GERAIS: UN BREVE INFORME DE EXPERIENCIA

Emerson de Paula Silva e Luiz Gustavo Santos Cota

Emerson de Paula Silva

Professor do Curso de Teatro da UNIFAP – Universidade Federal do Amapá. Secretário Municipal de Cultura de Ponte Nova – MG – 2013 a 2016.

Luiz Gustavo Santos Cota

Professor do Departamento de Fundamentos e Metodologias da Educação da UEMG – Universidade do Estado de Minas Gerais, Unidade Barbacena. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação, Mestrado Profissional, em Ensino de Ciências da Saúde e do Ambiente (PROCISA) da FADIP – Faculdade Dinâmica do Vale do Piranga.

Resumo

Este texto constitui um breve relato sobre as Políticas Públicas de Cultura na cidade de Ponte Nova – MG, abordando a implantação de ações como o Sistema Municipal de Financiamento à Cultura e os reflexos deste para a produção em Artes Cênicas na cidade. Busca-se também entender como os produtores teatrais dialogaram com o setor público de cultura local. Durante o relato busca-se também entender a constituição de uma política pública de cultura a nível nacional e como esta proposta pode dialogar com a realidade dos diferentes municípios brasileiros.

Palavras-chaves: Artes Cênicas, Políticas Públicas de Cultura, Ponte Nova.

Abstract

This text is a brief report about the Public Policies of Culture in the city of Ponte Nova - MG addressing the implementation of actions such as the Municipal Culture Financing System and its reflection for the production of Performing Arts in the city. It also seeks to understand how the theater producers dialogued with the public sector of local culture. During the report we also seek to understand the constitution of a public cultural policy at national level and how this proposal can dialogue with the reality of different Brazilian municipalities.

Keywords: Performing Arts, Public Culture Policies, Ponte Nova.

Resumen

Este texto es un breve informe sobre las Políticas Públicas de Cultura en la ciudad de Ponte Nova - MG que aborda la implementación de acciones como el Sistema Municipal de Financiamiento de la Cultura y su reflexión para la producción de Artes Escénicas en la ciudad. También busca comprender cómo los productores de teatro dialogaron con el sector público de la cultura local. Durante el informe también buscamos comprender la constitución de una política cultural pública a nivel nacional y cómo esta propuesta puede dialogar con la realidad de los diferentes municipios brasileños.

Palabras clave: Artes escénicas, Políticas de Cultura Pública, Ponte Nova.

As Artes Cênicas e as Políticas Públicas de Cultura em Ponte Nova, Minas Gerais: um breve relato de experiência

Durante o período de 2013 a 2016, a Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de Ponte Nova, cidade pertencente a Zona da Mata Mineira, promoveu ações para a efetivação de uma Política Pública de Cultura na cidade, visando não só fortalecer a gestão pública de cultura no Município, bem como colocar a cidade em sintonia com um arranjo cultural que estimulasse a produção e profissionalização da Cultura local.

Um dos pontos chave do processo de implantação destas políticas culturais foi a criação do Sistema Municipal de Financiamento à Cultura que, através de um edital público, subsidiava a promoção, criação e difusão artística de grupos, artistas e coletivos ponte-novenses em suas diversas áreas de atuação fazendo com que os próprios agentes culturais pudessem deliberar sobre o uso e direcionamento do orçamento público para a Cultura na cidade.

Ponte Nova é uma cidade que possui reconhecida importância na Zona da Mata mineira, especialmente no que tange ao aspecto econômico macrorregional, mas também cultural. Uma das áreas artísticas de destaque são as Artes Cênicas, com importantes grupos de Teatro e Dança que movimentam a cidade, inclusive com produção de Festivais nestas áreas e que possuem repercussão estadual.

O Festival de Teatro de Ponte Nova (FESTPON) surgiu em 2010, fruto de uma ação conjunta dos grupos teatrais NAED (Núcleo Artístico Educacional), Cia Teatro de Bolso e Grupo de Teatro Viver com Arte, chegando em 2019 à sua 6ª edição. Tal Festival contou com aprovação pelo edital da Lei Estadual de Incentivo à Cultura do Estado de Minas Gerais, demonstrando a consolidação do projeto que fundamenta o FESTPON e do próprio Teatro no município. A produção cultural dos grupos citados fortaleceu um diálogo positivo e propositivo junto à política pública de cultura ponte-novense, seja buscando o fortalecimento do referido Festival, seja nas produções específicas de cada grupo e/ou artista de Teatro da cidade, principalmente a partir da implantação do Sistema Municipal de Financiamento à Cultura.

Nesta perspectiva, antes de focar o relato da participação dos grupos teatrais neste processo, entendemos que se faz necessário refletir um pouco

sobre o estabelecimento da Política Nacional de Cultura e como a mesma se estabelece no País através do estímulo à movimentação cultural nos municípios.

Sobre os avanços das políticas e direitos culturais coletivamente construídos no Brasil, especialmente desde a Constituição Cidadã de 1988.

Em seus artigos 215 e 216, o texto constitucional desenhou contornos mais claros em relação à Cultura, definida como um direito e um bem coletivo indispensável para a compreensão da dinâmica e complexa identidade nacional, determinando o livre acesso aos direitos culturais e a proteção do patrimônio cultural. Já seu artigo 216-A, fruto da emenda constitucional nº.71, de 2012, definiu um passo à frente em relação às determinações já apresentadas preteritamente, com a criação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), um dos frutos mais maduros das discussões e avanços das políticas públicas para o setor, nascidas do ventre constitucional e dos movimentos e agentes culturais brasileiros.¹

Formal e burocraticamente embaralhados nas estruturas de outras áreas desde a década de 1950, especialmente da educação, os órgãos gestores da cultura apenas iniciaram seu processo de autonomia política e orçamentária em 1985, no governo Sarney, com a criação do Ministério da Cultura (MinC), o que possibilitou, durante um período que se estendeu até muito recentemente, um constante e estrutural aprimoramento e avanço das políticas culturais no país, representadas em ações de promoção, proteção, incentivo e financiamento, que tiveram na existência de um órgão específico e com orçamento próprio uma das principais forças motrizes. Não obstante o processo de fortalecimento do setor, o MinC foi alvo de pelo menos três ações desarticuladoras, tendo sido a primeira no governo Collor (1990-1992); a segunda no governo Temer (2016-2018), quando houve intensa e consciente

¹ BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 09 de janeiro de 2017.

pressão da sociedade e agentes culturais contra extinção do órgão; e a terceira e atual ação desarticuladora, implementada pelo governo Bolsonaro, ainda em janeiro de 2019, quando o MinC foi extinto, sendo a gestão nacional de cultura incorporada à estrutura do recém-criado Ministério da Cidadania, na forma de uma Secretaria Especial da Cultura. Não sem razão, pairam incertezas e pessimismo quanto aos efeitos desarticuladores do rebaixamento político sofrido pela gestão máxima das políticas públicas de cultura para sua condição anterior à redemocratização do país.

Especialmente nos últimos vinte anos, a expansão de políticas e programas da área, para além do âmbito federal, fizeram com que estruturas administrativas, técnicas e políticas fossem transformadas ou engendradas em estados e municípios. Rodrigo Manoel Dias, professor da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), ao analisar estudos sobre as políticas culturais desenvolvidas no Brasil nas duas últimas décadas, afirma que a institucionalização de políticas públicas e a proliferação de ações desenvolvidas por agentes culturais consolidaram a cultura como item indispensável à vida coletiva e à própria pauta política, possibilitando a interiorização de iniciativas e projetos culturais, bem como a valorização e proteção estruturadas de nossas múltiplas formas de criar, fazer e viver. Ainda de acordo com o mesmo professor, tais transformações tiveram impacto direto nos municípios brasileiros, reorientando as ações dos atores públicos, redundando na criação de secretarias municipais de cultura e na atualização de fundações “para ajustar-se a modelos normativos e operativos nacionais”. Tais mudanças impulsionaram a profissionalização dos agentes políticos e culturais, especialmente em produção cultural ou em gestão política da cultura, possibilitando que as mudanças que ocorriam em âmbito nacional (e global) atribuíssem à cultura um “espaço estratégico nas propostas de desenvolvimento, de revitalização das urbanidades e de outras formas de consumo de bens culturais”.²

A capilarização dos órgãos de gestão da cultura, ou seja, das secretarias municipais de cultura, também foi objeto de análise da

² Idem, *ibidem*.

pesquisadora Luana Vilutis, Doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), que observou a maneira como a criação de secretarias avançou consideravelmente em tempos recentes. Em capítulo que integra o livro “Políticas culturais: olhares e contextos”, publicado em 2015, a pesquisadora informa:

Pesquisas revelam que mais de dois terços das secretarias exclusivas de cultura foram criadas na última década. Em 2006, apenas 4,2% dos municípios brasileiros possuíam uma secretaria exclusiva de cultura. Em 2012 esse dado triplicou, alcançando a média nacional de 13,5%. Nos municípios entre 100 mil e 500 mil habitantes, a porcentagem de secretarias exclusivas aumenta para 36%, o que revela a grande diferença entre os municípios pequenos e a média nacional. É interessante notar que houve um recuo na quantidade de municípios com fundação pública à frente do órgão gestor da cultura. Em 2006, esse dado correspondia a 2,6% dos municípios e, em 2012, chegou a 2,1% (IBGE, 2013).³

Luana Vilutis afirma que o aumento do número de municípios com secretaria exclusiva de cultura é um claro indicativo do avanço da institucionalização das políticas culturais brasileiras. A pesquisadora salienta, no entanto, que tão importante quanto a criação de secretarias municipais é a garantia da existência de orçamento próprio para a área e de que tais órgãos sejam ocupados por corpo técnico qualificado, sendo por ela consideradas questões de “necessidade significativa, urgente e atual”.⁴

O Plano Nacional de Cultura (PCN), instituído pela Lei nº. 12.343, de 02 de dezembro de 2010, a partir de discussões nas quais se reuniram gestores e agentes culturais de todo país, e que se apresenta como o mais abrangente planejamento de políticas públicas de cultura no país, incluiu entre suas estratégias a expansão das secretarias municipais de cultura como parte do fortalecimento da gestão das políticas públicas do setor, para um prazo de dez anos, como apresentado no documento:

³ VILUTIS, Luana. Pontos de Cultura e Planos Municipais: perspectivas da cooperação federativa. In: CALABRE, Lia. Políticas culturais: olhares e contextos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; São Paulo: Itaú Cultural, 2015, p.121. Disponível em: http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2015/05/PolíticasCulturais02_v07.pdf. Acesso em: 08 de janeiro de 2017.

⁴ Idem, ibidem.

ESTRATÉGIAS E AÇÕES

(...)

1.1.6 Estimular a criação e instalação de secretarias municipais e estaduais de cultura em todo o território nacional, garantindo o atendimento das demandas dos cidadãos e a proteção dos bens e valores culturais.⁵

Através da Portaria nº.123, de 13 de dezembro de 2011, o Ministério da Cultura estabeleceu as 52 metas do Plano Nacional de Cultura (PNC), sendo que a primeira delas se refere à implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), posteriormente incorporado à Constituição Federal (artigo 216-A), e que tem entre seus componentes primordiais justamente a criação e institucionalização das secretarias municipais de cultura:

[Aumento do] número de municípios com acordo de cooperação federativa para desenvolvimento do Sistema Nacional de Cultura assinado e publicado no Diário Oficial da União (DOU) e com seus elementos constituídos e institucionalizados, quais sejam: secretaria municipal de cultura ou órgão equivalente, conselho municipal de política cultural, conferência municipal de cultura, plano municipal de cultura e sistema municipal de financiamento à cultura com existência obrigatória do fundo municipal de cultura, em relação ao total de municípios.⁶

Já em sua meta nº.37, o PNC reafirma a necessidade do avanço na constituição dos órgãos gestores da cultura nos municípios brasileiros, indicando explícita e claramente seu caráter central e indispensável:

Meta 37) 100% das Unidades da Federação (UF) e 20% dos municípios, sendo 100% das capitais e 100% dos municípios com mais de 500 mil habitantes, com secretarias de cultura exclusivas instaladas:

Esta meta refere-se à criação de secretarias com atuação exclusiva na área da cultura, nas Unidades da Federação, no Distrito Federal e nos municípios. Por "secretaria de cultura exclusiva" entende-se órgão da administração direta com competência exclusiva sobre a cultura, sem abranger outras áreas como turismo, meio ambiente, esporte e educação.

⁵ BRASIL. Lei nº.12.343, de 02 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm. Acesso em: 04 de janeiro de 2017.

⁶ BRASIL. Ministério da Cultura. Portaria nº. 123, de 13 de dezembro de 2011. Estabelece as metas do Plano Nacional de Cultura – PNC. Disponível em: <http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=14/12/2011&jornal=1&pagina=12&totalArquivos=192>. Acesso em: 10 de janeiro de 2017.

A construção de políticas de cultura pactuadas entre os entes federados, com participação da sociedade civil, demanda instituições politicamente fortalecidas, profissionalmente qualificadas e focadas na tarefa de contribuir para o avanço da política cultural no Brasil.⁷

O Sistema Nacional de Cultura (SNC) pode ser definido como um instrumento de gestão compartilhada de políticas públicas de cultura entre os entes federados e a sociedade civil, por meio da institucionalização e ampliação da participação social, com vistas ao desenvolvimento humano, social e econômico, com pleno exercício dos direitos culturais e amplo e irrestrito acesso aos bens e serviços culturais. Trata-se de um instrumento em processo de sedimentação que, dentre outros intentos, objetiva quebrar a negativa tradição de descontinuidade da construção e funcionamento das políticas públicas de cultura, o que hoje, após a extinção do MinC e diluição da gestão nacional de cultura no Ministério da Cidadania, ganha uma notória dimensão de incerteza, com possíveis reflexos sobre os órgãos gestores municipais e estaduais.

Como destaca a pesquisadora Luana Vilutis, ainda sobre o período anterior ao desaparecimento do MinC,

Na atualidade, o alinhamento entre entes federados tem motivações diversas e abrange vários campos da vida em sociedade. Na área cultural do Brasil, podemos pensar também que a escolha de uma organização sistêmica teve uma motivação de proteção, não contra invasões aos territórios, mas fundamentalmente de proteção contra a descontinuidade administrativa da gestão de políticas culturais; uma proteção contra a falta de recursos financeiros e orçamentários para a execução dessas políticas.⁸

O Caso de Ponte Nova

A integração de Ponte Nova ao SNC, possibilitou a construção de seu próprio Sistema Municipal de Cultura (SMC), instituído pela Lei Municipal nº. 3.832, de 28 de fevereiro de 2014, sistema que permite o engendramento e a articulação de diferentes elementos dinamizadores das políticas públicas de

⁷ Idem, *ibidem*.

⁸ VILUTIS, Luana. Op. cit., p.122.

cultura, a saber: coordenação (Secretaria Municipal de Cultura e Turismo); instância de articulação, pactuação e deliberação (Conselho Municipal de Política Cultural, Conferência Municipal de Cultura); instrumentos de gestão (Plano Municipal de Cultura, Sistema Municipal de Financiamento à Cultura e o Sistema Municipal de Informações e Indicadores Culturais).⁹ Seguindo as diretrizes apresentadas pela legislação federal, o SMC é coordenado e gestado pela Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, que atende plenamente aos requisitos de autonomia administrativa e orçamentária em relação a outros órgãos componentes da administração pública municipal.

Sob a coordenação e gestão da secretaria, políticas públicas organicamente ligadas aos elementos constituintes do SMC se apresentaram, entre os anos de 2014 e 2016, como realidade e atenderam aos agentes culturais da cidade, especialmente o Sistema Municipal de Financiamento à Cultura (SMFC), que desde o primeiro edital, lançado em 2014, contemplou 12 projetos (o edital de 2016 possuiu ainda 06 projetos suplentes), contando com recursos devidamente salvaguardados no orçamento da pasta, especialmente direcionados para o Fundo Municipal de Cultura.

Necessário dizer ainda que todo processo de seleção e mesmo organização dos editais do SMFC foi organizado em conjunto e com o crivo do Conselho Municipal de Política Cultural (CMPC), instância de articulação, pactuação e deliberação do SMC, composto por representações paritárias do poder público e da sociedade civil, sendo que os representantes desta foram/são democraticamente eleitos dentre os seguimentos artístico-culturais do município, conforme determina a legislação.

Ainda dentro da perspectiva do SMC, há o Sistema Municipal de Informações e Indicadores Culturais (SMIIC), incorporado ao SMC através da Lei Municipal nº.4.078, de 5 de dezembro de 2016, porém já incorporado, por exemplo, ao processo de seleção do SMFC desde 2014. O SMIIC se constitui

⁹ PONTE NOVA. Lei nº. 3.832, de 28 de fevereiro de 2014. Dispõe sobre o Sistema Municipal de Cultura de Ponte Nova, seus princípios, objetivos, estrutura, organização, gestão, inter-relações entre os seus componentes, recursos humanos e financiamento e dá outras providências. Disponível em: http://sapl.pontenova.mg.leg.br/sapl_documento/norma_juridica/746_texto_integral. Acesso em: 28 de dezembro de 2016.

como um banco de dados “referentes a bens, serviços, infraestrutura, investimentos, produção, acesso, consumo, agentes, programas, instituições e gestão cultural, entre outros”, tendo entre seus objetivos:

coletar, sistematizar e interpretar dados, fornecer metodologias e estabelecer parâmetros à mensuração da atividade do campo e das necessidades sociais por cultura, que permitam a formulação, monitoramento, gestão e avaliação das políticas de cultura e das políticas culturais em geral, verificando e racionalizando a implementação do Plano Municipal de Cultura – PMC e sua revisão nos prazos previstos.¹⁰

Como sinalizado no parágrafo anterior, o SMIIC já havia sido utilizado como parte do processo de seleção de projetos culturais do Sistema de Financiamento, sendo que apenas foram aceitas inscrições de agentes e movimentos culturais devidamente registrados na plataforma, o que permite a atualização e ampliação das informações sobre as atividades culturais desenvolvidas no âmbito do Município.

As Políticas Públicas de Cultura e as Artes Cênicas em Ponte Nova

A implantação do Sistema Municipal de Indicadores e Informações Culturais foi importante para catalogar os mais diversos grupos e artistas de Teatro da cidade fazendo com que tais informações pudessem marcar a presença da cidade no livro “Memória do Teatro de Grupo: O Teatro em Minas Gerais”, organizado por Simone Lara.¹¹

Este Sistema se tornou útil à gestão pública de cultura para que pudesse iniciar o traçado de um perfil dos grupos e artistas da cena de Ponte Nova. Estes mesmos grupos e artistas passaram a ocupar cadeiras junto ao Conselho Municipal de Política Cultural, representando o segmento das Artes

¹⁰ PONTE NOVA. Lei nº. 4.078, de 5 de dezembro de 2016. Altera a Lei Municipal nº 3.832/2014, que dispõe sobre o Sistema Municipal de Cultura de Ponte Nova, seus princípios, objetivos, estrutura, organização, gestão, inter-relações entre os seus componentes, recursos humanos e financiamento e dá outras providências. Disponível em: Acesso em: 28 de dezembro de 2016.

¹¹ LARA, Simone. Memória do teatro de grupo: o teatro em Minas Gerais. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2017.

Cênicas e, como tal, discutindo a aplicação do recurso público em eventos oficiais, em eventos da classe e no estabelecimento, por exemplo, do próprio FESTPON junto ao calendário oficial de eventos do Município. Percebeu-se que a presença dos agentes culturais, em específico das Artes Cênicas, eleitos via chamada pública para compor o referido Conselho, promoveu melhor entendimento da legislação pública de cultura e o empoderamento dos mesmos frente à movimentação do fazer teatral em diálogo com a Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, sem que se perdesse a autonomia de suas produções, mas entendendo que a parceria junto à esfera pública foi capaz de ampliar e profissionalizar eventos e ações da área teatral, ampliando o alcance das ações, formando espectadores e estabelecendo processos de mediação teatral.

Participar dos editais públicos de financiamento à cultura trouxe a necessidade de profissionalização dos grupos para poderem inclusive ampliar a atuação dos mesmos e a sua própria manutenção, entendendo que é possível pleitear o recurso público, mas é preciso criar organizações burocráticas e conceituais para profissionalizar o setor, mesmo em cidades interioranas, sem perder a qualidade artesanal e sem sofrer interferência em sua estética de trabalho pelo diálogo com o poder público.

Os grupos de Teatro participantes destas ações aqui citadas pautaram a discussão, movimentaram o surgimento de políticas públicas, analisaram a melhor forma de acesso e garantia de existência do recurso público ser utilizado junto à área, pautando, inclusive, a criação de projetos de Oficinas de Teatro, junto à própria Secretaria de Cultura e Turismo, descentralizando o fazer teatral em projetos desenvolvidos em diferentes Escolas e Bairros, a partir da cessão de espaços para ensaios e produção de cenários e figurinos.

Assim, tem-se que as políticas públicas de cultura são extremamente necessárias para o desenvolvimento sociocultural, principalmente para atender demandas de cidades e regiões fora de eixos culturais aclamados pela mídia ou historicamente e notoriamente mais atendidos por recursos de ordem federal ou estadual. É possível também que estas políticas públicas para os produtores das Artes Cênicas não criem engessamentos e sim possibilidades de diálogo e transformação. No caso de Ponte Nova, as

políticas públicas de cultura geraram, no período aqui abordado e em específico para a área de Teatro, um caráter maior de profissionalização que vai desde a produção e logística, que envolvem tanto a criação dos espetáculos e projetos, quanto a forma como estes produtores teatrais pleiteiam apoio/patrocínio junto ao poder público e à iniciativa privada.

Questões relacionadas à prestação de contas e ações de publicidade/visibilidade, por exemplo, constantes nos Editais do Sistema Municipal de Financiamento a Cultura de Ponte Nova, foram incorporados à forma de trabalho dos grupos teatrais locais, estabelecendo uma nova via de incentivo para a montagem de projetos a fim de garantir participação no referido Edital. Isso fez com que vários grupos e coletivos começassem a participar não apenas do edital municipal, mas que passassem a se preparar para pleitear também os recursos ofertados a partir dos editais estaduais e federais, buscando recursos e estabelecendo a manutenção de suas produções.

As suas iniciativas particulares, construídas especialmente junto à iniciativa privada, continuaram a existir fazendo com que também grupos e coletivos não dependessem somente dos recursos públicos, uma vez que a profissionalização da cultura proposta pelo poder público despertou a ampliação do olhar do comércio e empresas locais para o entendimento da importância de associar sua marca a projetos culturais. Nesta via, o Teatro em Ponte Nova agregou parceiros importantes e fiéis em suas diversas produções e mesmo para a manutenção de seus espaços, por exemplo.

Os grupos de Teatro, especificamente junto à Política Municipal de Cultura estabelecida em Ponte Nova no período de 2013 a 2016, pautaram importantes demandas e discussões para a implantação do Sistema Municipal de Cultura de Ponte Nova, não só como agentes propositores, mas como articuladores e mobilizadores para que outros segmentos artísticos também interagissem com tal processo, entendendo ser este um fazer político. Num giro de 360° graus, notou-se que as Artes Cênicas em Ponte Nova, área historicamente tão potente e atuante, se integrou mais aos seus parceiros e carregou o processo de aprendizagem no campo das políticas públicas para a vida diária.

Em 2017, com a chegada de uma nova gestão municipal, houve a indicação de que se poderia extinguir a Secretaria Municipal de Cultura e Turismo em Ponte Nova, fato este que teve, junto aos artistas de Teatro da cidade, enorme mobilização contrária, indicando-se a necessidade da manutenção da existência do órgão gestor. Foram organizados debates públicos nos quais agentes e movimentos culturais ressaltaram não apenas a necessidade de manutenção da Secretaria, mas das próprias políticas públicas que se encontravam em pleno processo de sedimentação e que poderiam ser colocadas sob ameaça, o que motivou a transformação dos espaços da Arte em locais não apenas da criação lúdica, mas em espaços deliberativos e de governança pública. Ao fim, conseguiu-se, pela força coletiva e democrática, evitar o desaparecimento da Secretaria.

Faz-se necessário o reconhecimento de que as políticas públicas de cultura estão em pleno processo de construção, sedimentação e perenização em Ponte Nova, desde a criação da Secretaria Municipal de Cultura em 2007. Este, no entanto, como anteriormente indicado, não é um fato isolado, mas um processo sistêmico, diretamente ligado ao reconhecimento constitucional da Cultura como força simbólica, econômica e produtora de cidadania.

Hegemonicamente, os mais recentes estudos sobre a gestão pública de cultura, como os já mencionados, indicam como autonomia de gestão, composição de recursos humanos organicamente ligados à área e capacitados, além da existência de infraestrutura própria, são *conditio sine qua non* para que este processo siga seu percurso de consolidação, de construção coletiva e cidadã.

A também já mencionada recente extinção do MinC e sua transformação em Secretaria Especial de Cultura, vinculada ao Ministério da Cidadania, se deu sob os auspícios de suposta economia, sem que se promovesse amplo e democrático debate ante aos possíveis reflexos negativos para o processo de consolidação das políticas públicas do setor. O vazio programático e as recorrentes ameaças de censura no âmbito de diferentes instituições que compõem o setor, como a ANCINE e a FUNARTE, indicam que, longe de ser “medida de economia”, tampouco como um gerenciamento moderno e eficaz, mas em um prejuízo à sociedade, um claro

e grave retrocesso em relação a toda movimentação e aperfeiçoamento das políticas públicas de cultura nacionais. No esteio dos clamores por economia no serviço público em tempos de crise, cuja natureza não é apenas econômica, mas principalmente político-institucional, aquilo que muitas vezes pode representar a resolução de problemas pode, na verdade causar intensos e dolorosos prejuízos.

Em Ponte Nova, os movimentos culturais, encabeçados por importantes representantes das Artes Cênicas da cidade, e com apoio da imprensa local, conseguiram a manutenção da Secretaria de Cultura e Turismo. Entretanto, desde então, a administração do órgão passou a ser ocupada por gestores que também se ocuparam, simultaneamente, de outras pastas, o que acabou por arrefecer, em grande medida, o processo de ampliação das políticas que, até 2016, seguiam processo de maturação e perenização, especialmente por atrasos e posterior paralização dos editais do Sistema Municipal de Financiamento à Cultura.

Nesta perspectiva não temos, como acontece em muitos casos, o engessamento da produção, no caso teatral, devido a mudanças na área da cultura estabelecidas poder público. No caso, a classe teatral conseguiu, ao menos em parte sustentar, a permanência do órgão gestor da cultura, como elemento estratégico para a ampliação livre e democrática do acesso à cidadania através da cultura, mesmo que este órgão esteja com ação limitada frente a realidade atual da cidade. Não obstante, o fazer teatral se estabelece frente ao poder público pautando, por exemplo, a manutenção do FESTPON, evento que movimenta o fazer cultural da cidade e faz com que a política pública de cultura dialogue com os grupos e coletivos, oportunizando sua manutenção e produção.

Este processo levou ao empoderamento dos agentes culturais, que se apoderaram da política cultural e fizeram com que a mesma fosse pauta de discussão coletiva, democrática e cidadã. O Teatro em Ponte Nova produziu e produz importantes representantes que ocupam o fazer teatral em Minas Gerais e para além dele. Neste sentido, não ignorando o envolvimento de outras manifestações artísticas para a consolidação dos processos de implantação de políticas públicas em Ponte Nova, focamos no segmento das

As Artes Cênicas e as Políticas Públicas de Cultura em Ponte Nova, Minas Gerais: um breve relato de experiência

Artes Cênicas pela participação ativa que o mesmo vem pautando, dando contorno a várias discussões do fazer cultural antes, durante e depois dos processos institucionais aqui descritos, sem que se a interdicte o diálogo com outros atores, como a iniciativa privada, abrindo caminhos para o estabelecimento de um lugar significativo do Teatro enquanto instrumento de mobilização estética, aglutinadora, transformadora e principalmente política.



Apresentação do Tema

POLÍTICAS PÚBLICAS E ARTES CÊNICAS: RELAÇÕES ENTRE PRODUÇÃO, MERCADO E ESTADO

***PUBLIC POLICIES AND PERFORMING ARTS: RELATIONS BETWEEN
PRODUCTION, MARKET AND STATE***

***POLÍTICAS PÚBLICAS Y ARTES ESCÉNICAS: RELACIONES ENTRE
PRODUCCIÓN, MERCADO Y ESTADO***

Laura Haddad

Laura Haddad

Atriz, diretora e produtora cultural. Formada em Direito pela PUCPR,
Especialista em Gestão e Políticas Culturais pela Universidade de
Girona – Espanha, Doutoranda e Mestre em Artes Cênicas pela USP.
E-mail: laurahaddad@usp.br.

Universidade de São Paulo – inverno pandêmico de 2021.

Nesta edição da Revista *Aspas*, lançada após um longo e caótico período pandêmico que, infelizmente, ainda vivemos, pudemos perceber o quanto este tema nunca se fez tão oportuno. Em um claro desmonte e sucateamento da cultura em nosso país, com o atual governo enxergando artistas como inimigos, a escassez de produções com teatros e espaços culturais públicos ou privados fechados ou em lenta retomada, buscamos refletir sobre os desafios que o artista, o produtor cultural ou gestor de cultura enfrenta diante de um novo sistema de produção cultural no Brasil que tem a tecnologia, a virtualização e o autoempreendedorismo - com as novas plataformas digitais de distribuição e uma automação da produção da arte - como elementos importantes para a constituição de uma nova forma de fruirmos um bem cultural.

No Brasil, as políticas públicas de cultura estão reduzidas, desde muito, a uma política de editais o que inviabiliza uma reflexão mais assertiva acerca de outras possibilidades mais condizentes de pensar e agir na Cultura, como o que acontece em outros países mais desenvolvidos. Depois da criação do Ministério da Cultura em 1985 e da institucionalização de secretarias e fundações estaduais de cultura, as discussões sobre políticas públicas e gestão cultural começaram a tomar corpo, mas muito pouco se fez além da criação de editais públicos ou privados, de renúncia fiscal ou fundo.

Aqui, é interessante abrir um parágrafo para observar uma maior oferta de editais de fundos de cultura no governo de Luiz Inácio Lula da Silva¹ e Dilma Rousseff² e o impacto que isto teve na produção de conteúdos artísticos direcionados para determinados grupos demográficos que, até então, estavam esquecidos pelo - agora extinto - Ministério da Cultura.

A não participação da iniciativa privada como incentivadora dos projetos nestes editais, proporcionou uma democratização do acesso inédita no país, uma vez que nos fundos de cultura há o aporte direto de verba pelo

¹ Presidente da República durante o período de 01 de janeiro de 2003 a 01 de janeiro de 2011.

² Presidente da República durante o período de 01 de janeiro de 2011 a 31 de agosto de 2016.

poder público. E assim, em um nível mais geral, os públicos de certas categorias de idade / renda / educação foram mais valorizados do que outros, em grande parte, com base na suposição de que estes públicos são mais propensos a responder em curto e médio prazo às demandas de formação e difusão de produtos culturais e também desenvolver uma demanda latente ou, dependendo dos casos, uma demanda ocasional reativa, como classifica de forma muito interessante o Manual Atalaya de Gestión Cultural.³

Paralelamente, houve uma crescente proliferação de cooperativas, redes e coletivos de artistas e produtores culturais, incentivados pela ampliação dos mecanismos de apoio e financiamento à cultura, tanto no setor público quanto privado. Estes grupos, a cada dia e cada vez mais, entendem a importância da sua arte e a necessidade de um sistema de produção eficiente visando atender todas as etapas desta produção de uma maneira mais eficaz.

Ao refletirmos acerca dos primeiros marcos para a constituição desta área como profissão, somos levados à compreensão de que ainda falta muito estudo e pesquisa na área da cultura no Brasil, especificamente na área de produção e gestão cultural onde a cena artística neste aspecto é muito tímida, praticamente anônima.

A partir da segunda metade do século XX, as políticas culturais têm adquirido relevância na agenda internacional, tornando-se alvo de investigações em distintas áreas. Porém, ainda existem poucos estudos sobre a temática que priorizem a reflexão teórica e conceitual. Diante desta constatação, há uma crescente necessidade da propositura de debates das políticas públicas de cultura não só no âmbito latinoamericano, mas também em cada Estado brasileiro, com suas especificidades, demandas e dinâmicas de produção, numa abordagem crítica e também de cunho prático, de aplicação e resultados. Pressupõe-se que, ao aprofundar estas questões, haja um importante passo em busca de uma delimitação operacional e, ao mesmo tempo, crítica das políticas culturais, para que estas possam de fato, extrapolar o limite perigoso de uma reduzida e atrasada política de editais.

³ Manual de Gestión Cultural disponível em <http://atalayagestioncultural.es/>. Acesso em 14/07/2021.

Muito dos estudos aprofundados sobre política públicas, geralmente estão vinculadas a disciplinas específicas de Administração ou Economia. Isso pode levar a uma falha em avaliar as diferenças reais no campo da cultura em termos do que estão de fato investigando, de como realizam essas investigações e o mais importante: de como aplicam. As diferenças que existem nos níveis ontológico, epistemológico e metodológico entre diferentes meios e modos de se pensar políticas públicas para a área cultural, significam que não é possível simplesmente adotar o que rege uma cartilha pré-estabelecida sobre política cultural pelo seu valor nominal.

Sem uma maior compreensão teórica e metodológica das ferramentas disponíveis para a análise da política cultural do local, do que está ao nosso entorno, é improvável que uma abordagem mais sofisticada de análise seja gerada.

Pode parecer mais fácil entender as políticas públicas de cultura e o apoio do governo para a preservação do patrimônio por exemplo, mas quando falamos das artes cênicas, este entendimento se torna muito mais difícil. E com o advento da pandemia da COVID19 e um processo – sem volta – de uma virtualização da cultura e da fruição de arte pelas multiplataformas, a intervenção governamental parece perder sentido e ser menos relevante. Parece. Mas a realidade mostra-se outra. Com a Lei Aldir Blanc promulgada em 2020 para subsidiar artistas na pandemia, vieram à tona as especificidades do setor e como os parques investimentos, sejam eles públicos ou privados, mais ou menos direcionados, levam a diferentes cenários e realidades culturais.

Não há como negar que todo o julgamento sobre a qualidade e a importância de uma criação artística é delegado a poucos interessados, de fato, em uma execução produtora de uma política cultural e a um quase completo desconhecimento da produção que orbita de forma independente. Com a extinção do Ministério da Cultura em 2019 e de Secretarias específicas de Cultura em diversos Estados brasileiros, os gestores públicos procuram, desesperadamente, concentrar-se na formulação de um projeto missionário para uma nova política cultural que tem na pluralidade seu maior desafio. Mais do que isso: precisam certificar-se de que a mesma será implantada de forma

adequada, garantindo o acesso de um maior número possível de beneficiários e beneficiárias.

Paralelamente, chovem críticas abundantes sobre o mercado que incentiva uma cultura orientada para o dinheiro e a forma empobrecida de como as pessoas podem criar e produzir com menos. Para além dessa crítica, teme-se um mundo onde as pessoas, os artistas, sua arte e suas organizações culturais sejam tratadas apenas como compradores ou vendedores de bens e serviços. Valem as demandas do mercado, da empresa que incentiva, do conteúdo *on demand*, do poder de compra, não o contexto histórico, a arte-educação ou a livre criação sem amarras. Quem paga, participa. As forças do mercado emburrecem expressões de alta cultura para chamar a atenção das massas. A cultura, portanto, torna-se parte do entretenimento, de uma indústria. Há neste perigoso território, uma nítida preferência de que a cultura se expresse em espaços assépticos e de uma estética refinada para um público de elite que, por sua vez, faz um esforço para entender do que se trata.

Espaços culturais privados de bancos ou de Organizações Sociais (OS), considerados democráticos, intimidam públicos que, ao se depararem com estes espaços de edificações modernas e deslumbrantes aos olhos de quem passa, sentem-se na maioria das vezes, “indignos” para frequentar estes lugares. Sim, a arte não é para todos.

O Estado tem usado a economia para entender a política cultural, e isso é considerado filisteu. Secretários de Cultura estaduais e/ou municipais são tratados com desprezo, a menos que tragam mais dinheiro para a pasta e nenhuma opinião sobre cultura ou política cultural. A Cultura, é a prima pobre, a pasta que sobra, que ninguém quer porque não tem *status* algum e que não serve para nada. Na maioria das vezes, é dada como “presente” para apoiadores e partidos políticos alinhados ao atual governo, alocando “gestores e gestoras” que não são da área e que possuem zero intimidade com o tema. Tem-se aí a origem de um grande problema. Os profissionais, gestores de cultura com formação na área, artistas - e não políticos! - são os que devem decidir quais as melhores políticas para o setor.

Sabemos também, que não se pode deixar a cultura aos caprichos do

mercado. Há de se considerar que a cultura é uma boa experiência que leva tempo para ser vivenciada, apreciada e tem fortes externalidades sociais. É intragável, portanto, se apenas a elite cultural gostar de cultura, porque a cultura é como a linguagem em essência, um fenômeno social. Se ela não pode ser excluída, ela é um bem público. As políticas públicas devem entendê-la como um valor social, mas também como valor de existência, valor de opção regional e intergeracional. E nenhum desses fatores é internalizado pelo mercado.

O desafio para a maioria dos formuladores de políticas no setor é impulsionar a alta cultura, incluindo as sinergias com baixa cultura. Se esforcem por uma democracia cultural, certificando-se de que mais pessoas tenham a competência para apreciar e compreender as mais diversas expressões artísticas. A democracia da cultura não está preocupada com emburrecimento da alta cultura, mas como tornar a alta cultura disponível e acessível a novas e mais pessoas. Isso realça o caráter de bem público da cultura. Além disso, expressões artísticas culturais só se tornam significativas se forem confrontadas com um público crítico. Além disso, a cultura tem de competir com muitas outras atividades de lazer, o que explica, em parte, as salas de teatro vazias. Corre o perigo nos próximos anos de se tornar marginalizada à medida que a indústria do lazer se profissionaliza cada vez mais e o jovens invistam menos tempo em fruir de um bem cultural. O círculo de genuínos amantes das artes cênicas – os verdadeiros praticantes culturais - parece fechar-se e a cultura deve ser encontrada com mais frequência apenas em locais de entretenimento.

Daí também se constata que este tipo de *habituée*, pode estar em franca extinção, pois também não há políticas públicas voltadas para a educação cultural das crianças em idade escolar, onde, desde a tenra idade, elas podem desenvolver gosto pelos bens culturais para que isso se reverbere com o tempo. A chamada cultura da cultura não ecoa vigorosamente dentro do sistema de ensino público brasileiro. Quiçá do ensino privado, que prioriza, descaradamente, um colonialismo cultural.

Pode parecer para a cara leitora ou para o caro leitor, que esta Apresentação sirva, apenas, como um muro das lamentações, onde,

encostados, nos limitamos a queixar-se de todas as agruras que este tema nos traz. Na verdade, serve esta introdução inicial, para despertar uma reflexão – ainda que superficial e sem qualquer desejo de resposta - sobre estas questões que, há muito, se instauraram e que parecem não ter fim por conta de um perverso ciclo vicioso entre o poder público e o privado e, caminhando junto, a ideia da arte como socializadora. Dito isso, continuemos.

Os equipamentos culturais são subaproveitados e a criação de novos deles, figuram sempre em planos de governo nos diversos municípios brasileiros. Tem-se uma visão mais econômica sobre isso do que uma visão artística: os bens públicos culturais têm impacto sobre a região onde são edificadas e alteram os valores das propriedades no entorno. Construir um teatro ou um museu torna os bairros mais atraentes, torna melhores os lugares para morar e atrair cidadãos e cidadãs que pagam impostos locais mais altos e aumentam os preços dos terrenos e das casas. Já se têm, inclusive, estudos em economia cultural analisando os efeitos destas ações nas atividades e preços dos locais que orbitam em volta destes equipamentos.

Teixeira Coelho (2015) inclusive, questiona a justificativa para a existência de equipamentos culturais, se são de fato necessários, se de fato faltam ou se a recomendação de mais equipamentos culturais não seria, em alguma medida, uma questão da antiga política cultural. Por fim ainda pergunta se não teria a política cultural de alterar-se como a cultura se altera?

Precisamos mesmo de mais equipamentos culturais ou precisamos ressignificar o que já temos? A cultura não estaria à frente, anos luz, das políticas culturais atualmente existentes? A política cultural seria vista pela nova dinâmica cultural contemporânea como *cringe*, tal qual a “Geração Z” enxerga os “Millennials”?

Coelho questiona este novo sistema de produção cultural a partir de uma pergunta aparentemente simplificada, mas que impacta diretamente no resultado da distribuição de um produto de cultura:

“Que importa se um filme ou livro ou pintura são correta ou adequadamente usados ou consumidos em seu conteúdo, que importa se tem o conteúdo politicamente correto se, do ponto de vista da sociedade comunicativa, o que promove o novo sistema de produção cultural, com seus novos *inputs* - primeiro eletrônico

depois digitais - é a fragmentação do público – que aparece agora como se colocado num túnel de aceleração de partículas a exemplo do Grande Colisor de Hádrons, perto de Genebra, e transformando numa miríade de entidades discretas, que fora das salas de espetáculo e da íntima sala de estar, nem sequer esbarram umas nas outras?” (COELHO, 2015)

Para o produtor cultural, ainda mais agora na pandemia, até então acostumado a trabalhar com um perfil de público relativamente definido e homogêneo, utilizando-se de equipamentos culturais para a exibição ou apresentação de sua obra, esta pergunta cai como uma bomba em seu planejamento de gestão, obrigando-o a repensar a forma de distribuição do seu produto no intuito de um maior alcance pelo menor custo.

Como o produtor cultural pode adaptar-se a esta realidade imposta pela tecnologia da informação onde o consumo imediato de um determinado produto cultural é servido de bandeja muitas vezes de forma mecânica e repetida, sem prejudicar o poder de renovação de um artista através da constante pesquisa de sua obra e de cercear a liberdade de criação do mesmo?

Precisam pensar e não é só nisso. Artistas e produtores brasileiros vivem um momento único. Deparam-se com públicos plurais que habitam a *web* e que acessam conteúdos culturais. Pensam nas comunidades e pessoas que não tem conexão de internet, atingidas pela barreira do acesso econômico. Pensam na interferência do governo na criação artística - uma clara censura - que se revela nos mais diversos decretos e pareceres de projetos culturais em todos os segmentos artísticos e que tolhem a liberdade artística. É triste e desanimador.

Como se não bastasse, novas demandas são incorporadas ao campo da cultura a cada dia, o que requer do artista e de um produtor, contato com diversas áreas de conhecimento como artes, administração, políticas públicas, educação, economia, comunicação, contabilidade, *marketing*, ciências sociais, etc., que contribuem para a complexificação e ampliação do campo.

E onde estão estas formações? Onde elas ficam acessíveis para todas e todos? Como pensar nestas questões em um país onde a disciplina de produção e/ou gestão cultural não aparece como obrigatória em quase todos

os cursos de graduação em Artes Cênicas nas diversas Universidades públicas e privadas? Como entender a dinâmica das etapas de produção de um projeto cultural se não há qualquer amparo governamental para isso?

Mas sabemos a importância e o valor que produtores e produtoras de todas as regiões do Brasil têm. A profissionalização da cultura e as novas dinâmicas culturais contemporâneas, faz com que estes desempenhem cada vez mais um papel estratégico na interface das políticas públicas com a sociedade.

A produção e seus agentes culturais movimentam o processo cultural, criam projetos e dão forma e concretude às diversas iniciativas artísticas, numa interface direta e permanente com a sociedade, artistas e poderes instituídos. Desse profissional, se esperam múltiplas competências e responsabilidades.

Ao apresentar o perfil do gestor cultural, José Marcio Barros destaca alguns atributos desejáveis: “...mediador entre a dimensão subjetiva e sensível da cultura e os seus desdobramentos e interfaces... antes de ser um especialista em conhecimentos e práticas exclusivas e excludentes, é uma espécie de roteador de informações alternativas e possibilidades dinâmicas de construção de cenários prováveis, mas também de cenários utópicos... o gestor de hoje é um profissional da complexidade da cultura” (2008, p. 111 e 112). A produção cultural, tal qual ela precisa ser vista hoje, nos convida a buscar mais informação e conhecimento teórico e prático sobre o produzir, com ou sem subsídio, para pequenos e grandes centros, para todo e qualquer modo ou meio de produção, sem desconsiderar a palavra produto, por mais que esta soe estranha quando colocada com a palavra cultura: produto cultural. É preciso ver a arte não só como resultado artístico, mas também como um produto final a ser oferecido aos diversos públicos nas mais diferentes áreas.

Outro ponto importante é a perda de públicos nos pequenos centros. Cidades provinciais do Brasil se deparam com um público jovem mais instruído migrando para cidades maiores, ficando estes lugares sem seu público em potencial e assim, encontram mais dificuldades ainda (além da falta de verba e infraestrutura) para fomentar a cultura na sua região.

Os investimentos, ainda que em números pífios, concentram-se nos grandes centros e, em sua maioria, nas regiões Sudeste e Sul do país. E nestes lugares, como não há incentivo suficiente para o fomento das produções, há um vício por parte de alguns grupos ou coletivos artísticos em depender de subsídios culturais para a continuidade de suas criações. No entanto, não há oportunidades iguais para os recém-chegados ao mercado para competir de igual para igual com os grupos mais conhecidos que figuram constantemente nas listas de aprovados destes editais.

E por falar em editais, o que dizer sobre o dirigismo cultural, cada vez mais presente, principalmente da Lei Federal de Incentivo à Cultura (nome atual da antiga Lei Rouanet)? Ele vai contra qualquer princípio de estímulo e financiamento a diversidade cultural.

Ana de Hollanda, em entrevista a Carta Capital⁴, afirma que “Bolsonaro⁵ impôs uma cartilha de governo moralista, que é misógina, homofóbica e racista. A cultura é a expressão mais espontânea do pensamento de um povo. Eles retratam o que estão vendo, a visão deles. A liberdade de criação é fundamental. O dirigismo cultural e a censura são opostos à criação artística”.

Estas ações dificultam ainda mais a cadeia produtiva da cultura, ainda mais em um momento tão complicado com a pandemia da COVID19, que praticamente suspendeu todas as atividades artísticas do país.

O pesquisador chileno José Joaquín Brunner faz uma interessante análise das possíveis formas de interferência cultural em um ambiente democrático.

[...] as políticas culturais democráticas são – em um sentido mais geral – políticas formais. Buscam ajustes institucionais mais do que aplicar conteúdos cognitivos à sociedade. Buscam criar estruturas de oportunidades (mercados, sistemas de seleção, pluralidade de ofertas, variedade) e, ao mesmo tempo, impedir (mediante compensações, procedimentos, formas de controle, medidas de competição, abertura de bloqueios, etc.) que essas estruturas de oportunidades sejam objetos de *social closure*, de isolamento ideológico ou de qualquer forma de manipulação monopólica. (BRUNNER, 1987, p. 198)

⁴ Carta Capital - <https://www.cartacapital.com.br/cultura/ana-de-hollanda-o-dirigismo-cultural-e-oposto-a-criacao-artistica/> - Acesso em 22/07/2021.

⁵ Presidente da República Jair Messias Bolsonaro, empossado em 01/01/2019, atual (des)governante do país.

Ainda segundo Brunner (1987, 1988), tais ajustes institucionais deveriam intervir apenas nos níveis organizacionais do campo cultural, os circuitos culturais, que abarcam as fases de produção, transmissão e consumo dos bens culturais e cuja matriz básica é a combinação típica entre agentes (produtores profissionais, empresas privadas, agências públicas e associações voluntárias); instâncias institucionais de organização (administração pública, mercado e comunidade); meios de produção (sobre os quais incidem a base tecnológica, propriedade de meios e organização de agentes e meios); canais de comunicação (relativos ao condicionamento tecnológico e o acesso de agentes e públicos); e públicos. Desse modo, restaria assegurada uma estrutura institucional que garantiria formalmente aos indivíduos a oportunidade de aderir ao modelo ou de expressar os próprios valores culturais.

Para finalizar, ressalta-se a importância desta edição como um território amplo e significativo de reflexão, com interessantes orientações para teorizações e processos que possibilitem alguma estabilidade/segurança nas ações que estimulam a continuidade da produção em um trânsito evolutivo. Aqui, não se tem um objeto de estudo e sim uma situação de estudo. Aqui se apresenta a importância de narrar, contar uma relação artística e dar à produção um protagonismo necessário para a difusão das artes no Brasil.

Mais do que nunca, é fundamental falar sobre produção, pensar novos modos de viabilização, compartilhar experiências e descobrir oportunidades que antes pareciam distantes.

Referências Bibliográficas

BARROS, José Marcio. II. OLIVEIRA JÚNIOR, José. Pensar e agir com a cultura: desafios da gestão cultural. Belo Horizonte; Observatório da Diversidade Cultural, 2011, pg. 111-112.

BRUNNER, José Joaquín. *Un espejo trizado: ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago de Chile: FLACSO, 1988.

BRUNNER, José Joaquín. Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades. In: GARCIA CANCLINI, Néstor (Org.) *Políticas Culturales en América Latina*. Buenos Aires: Grijalbo, 1987.pg. 13-59.

COELHO, Teixeira. Com o cérebro na mão: no século que gosta de si mesmo – 1 ed.– Itaú Cultural, São Paulo, 2015, pg. 25.



NEOLIBERALISMO E MODOS DE PRODUÇÃO TEATRAL NO BRASIL: DA PÓS-DITADURA AO NEOFASCISMO*

**NEOLIBERALISM AND MODES OF THEATER PRODUCTION IN BRAZIL:
FROM POST-DICTATORSHIP TO NEO-FASCISM**

**NEOLIBERALISMO Y MODOS DE PRODUCCIÓN TEATRAL EN BRASIL:
DE LA POSDICTADURA AL NEOFASCISMO**

Gustavo Guenzburger

Gustavo Guenzburger

é artista, ativista, pesquisador e professor de teatro e literatura.

Em 2020 foi pesquisador *fellow* no *Centre for Global Theatre Histories & Developing Theatre Project*, da Universidade LMU de Munique, com bolsa do *European Research Council*, período no qual foi finalizado o presente trabalho (*Grant Agreement* n. 694559 – *DevelopingTheatre*). De 2015 a 2019 lecionou e desenvolveu no PPGAC da UNIRIO uma pesquisa de pós-doutorado com Bolsa Nota 10 da FAPERJ (desde 2016), cujos resultados são, alguns deles, sintetizados aqui. Em 2014, realizou estágio-sanduiche na Universidade Paris 3, como parte de seu doutorado na UERJ.

* Versão inédita em português de artigo a ser publicado na França em 2022, em livro organizado por Alexandra Moreira da Silva e Bérénice Hamidi-Kim, pela editora *Les Solitaires Intempestifs*. A coletânea, que ainda não tem nome definitivo, terá artigos de pesquisadores de vários países tratando do tema "*Théâtres pendant et après les dictatures dans le Cône Sud*".

Resumo

O presente trabalho investiga relações entre o teatro brasileiro e a ideologia neoliberal. Para tanto, o texto faz um breve sumário de alguns modos de produção, circuitos teatrais e políticas culturais atuantes na cidade do Rio de Janeiro, desde o fim da ditadura militar até a presente ascensão do neofascismo. A hipótese a ser discutida é que, durante esse período, o meio teatral tem um papel importante na construção de sua própria crise, ao assumir para si alguns princípios e práticas do neoliberalismo.

Palavras-chave: Modos de produção teatrais, políticas culturais, sociologia do teatro, teatro carioca

Abstract

This work explores the relationship between Brazilian theatre and neoliberal ideology. To this end, the text makes a brief summary of some modes of production, theatrical circuits and cultural policies that have been active in the city of Rio de Janeiro since the end of the military dictatorship until the recent rise of neo-fascism. The hypothesis to be discussed is that, during this period, the theatrical environment has an important role in the construction of its own crisis, when it assumes for itself some principles and practices of neoliberalism.

Keywords: Theatrical modes of production, cultural policies, sociology of theatre, Rio de Janeiro Theatre

O teatro no Brasil passa por uma crise profunda que começou muito antes da pandemia de Covid-19. Desde 2016, a ressurgência de ideologias regressivas faz com que artistas e espetáculos sejam alvo de censura e perseguição pelo Estado e por setores da sociedade. Nesse aspecto, a cultura se une à educação e à pesquisa científica, que também têm suas verbas cortadas e suas instituições atacadas.

Mas se quisermos compreender as origens da crise teatral, também é necessário ir muito além da recente virada reacionária brasileira. É preciso que se estude as relações do teatro com dispositivos socioeconômicos, institucionais e ideológicos que são hoje alvo de ataques, mas que já vinham nos últimos 40 anos engendrando o ambiente de crise. Se o teatro foi um foco de resistência da sociedade ao autoritarismo do regime militar, no período seguinte de democracia ele veio perdendo gradativamente seu público, sua importância social, sua capacidade política e, mais recentemente, seus recursos estatais. Hoje, o teatro não consegue mais fazer frente a governos e movimentos fascistas. Atacado em seus meios materiais, mal resiste ao desmonte das políticas culturais que, até então, vinham ao menos amenizando seu lento processo de precarização e desprofissionalização.

A sistematização de políticas culturais no Brasil floresceu nas décadas de 80 e 90, ao final e logo após a ditadura, portanto em um período dominado pelas ideias de globalização, Estado mínimo e livre competição. Ao assumir práticas neoliberais, o Estado brasileiro demarcou limites socioeconômicos e ideológicos para as políticas culturais que ele mesmo buscava implementar. Apesar de algumas tentativas de democratização no início do século XXI, as políticas neoliberais moldaram muito do fazer teatral e até hoje ajudam a perenizar no teatro o legado ideológico do pós-ditadura.

O presente trabalho analisa as relações que o teatro do Rio de Janeiro vem mantendo nos últimos 40 anos com esse tipo de política estatal e com a ideologia que a gera, através de um brevíssimo histórico de alguns de seus modos de produção. A hipótese a ser discutida é de que o meio teatral tem um papel importante na construção de sua própria crise, ao assumir para si alguns pressupostos do neoliberalismo.

Modos de produção e a formação de nichos teatrais no Rio de Janeiro

1. *Teatro-arte*¹ por bilheteria, simbiose TV - Teatro

Diferentemente da maioria dos países, a profissionalização do teatro de arte durante a segunda metade do século XX não aconteceu no Brasil a partir de políticas de mecenato público ou privado, mas graças a uma solução de conciliação com a emergente indústria televisiva nacional. Ainda no final da década de 50, artistas do chamado teatro moderno, que também foram pioneiros da televisão, haviam descoberto as vantagens do uso de suas imagens na tela para turbinar suas atividades no palco. Em três décadas, essa simbiose se amplifica e se complexifica de tal modo que chega a criar, pela primeira vez, um mercado de bilheteria para o teatro de arte no Rio de Janeiro. Tal mercado angaria tamanho público para o teatro “sério” ou “teatrão”, que chega a alcançar certa independência em relação aos nomes famosos. Seus espetáculos são montagens de peças de “valor literário” que navegam dentro de um espectro realista de encenação; seu público alvo é uma burguesia de classe média em ascensão que frequenta teatros da zona sul e centro da cidade, em busca de aprendizagem e atualização cultural. O auge desse fenômeno foram os anos 70 e 80, e sua decadência se inicia no final da ditadura, quando o Rio conhece uma explosão de violência urbana e quando a simbiose com a TV se transforma em concorrência. Nessa fase final, a telenovela tende a capturar para si a totalidade do público consumidor de dramaturgia realista.

A medida do regime de legitimação da TV é a fama. Mas para os artistas do duplo nicho TV-teatro, muitas vezes essa medida é a capacidade de equilibrar o sucesso nas telas com trabalhos “de qualidade” nos palcos. Além da promessa de estrelato e de altos salários, a televisão é o único meio em que artistas podem ter acesso a contratação formal e direitos trabalhistas

¹ Na esteira do termo consagrado por Stanislavski, a ideia de um “teatro de arte” marca historiograficamente um certo ideal de teatro moderno e literário. No presente texto, na falta de um nome melhor, os termos teatro-arte e teatro de arte são utilizados para designar qualquer teatro com pretensões para além do mero entretenimento, seja na época e estilo que for.

– apenas Globo –, ou seja, é a única perspectiva de profissionalização completa. Por conta disso, a conciliação entre excelência artística e exposição industrial se transformou em um plano de carreira a ser perseguido pelos artistas do Rio de Janeiro. Mesmo quando inconscientemente, esse padrão influencia de tal modo as mentalidades, que acaba por hierarquizar, em um sistema verticalizado, os vários nichos do teatro de arte do Rio, transformando-os em castas. Quanto mais distante da fama televisiva, mais na base da pirâmide se está.

2. Captação via Lei Rouanet e outras leis de fomento indireto

A partir da segunda metade da década de 80, o teatro de arte buscou soluções artísticas e econômicas para enfrentar a crise de bilheteria e a competição com a TV. Através da pesquisa cênica, uma nova geração de artistas tentou se descolar da estética realista, já capturada e banalizada pela teledramaturgia. À procura de novos mercados, esse teatro de novas linguagens se voltava para o patrocínio de empresas privadas, interessadas em conectar suas marcas a uma imagem de inovação. Ainda não havia políticas públicas sistemáticas de fomento cultural no País.

As leis de incentivo foram criadas nessa época justamente no intuito de preencher essa lacuna e viabilizar o novo mercado das experiências artísticas, direcionando-as ainda mais ao marketing cultural. Mas o contexto do período pós-ditadura atrelou a gênese dessa legislação cultural ao embate de duas forças contraditórias: a urgência de uma política de Estado para a cultura e o receio de um possível dirigismo governamental. Nos anos 80, o ideal de Estado mínimo se fortalecia mundialmente e mais ainda no Brasil, onde até mesmo setores de esquerda temiam a intromissão cultural de um Estado saindo de 21 anos de ditadura fascista. Além disso, a crise econômica, a hiperinflação e a dívida externa galopantes amarravam as possibilidades de investimento estatal em qualquer área.

Esse contexto paradoxal onde a necessidade de políticas culturais se choca com o desprestígio de um Estado autoritário e falido está na origem da especificidade e da ambiguidade da principal legislação cultural brasileira. Sua

compreensão histórica é fundamental para a identificação do legado do pós-ditadura na forma de se fazer teatro no Brasil.

Naquele momento ideológico neoliberal, a ideia de marketing cultural parecia solucionar o impasse, através da atração de recursos privados para a cultura. Inspirada no modelo estadunidense, a opção brasileira pelo incentivo fiscal visava facilitar o investimento e a participação da sociedade civil no mercado cultural. Mas desenvolvimentos posteriores na implementação da legislação de incentivo distorceram sua origem ideológica liberal e consolidaram, na prática, um sistema clientelista, racista e excludente, que só existe no Brasil. Na chamada “Lei Rouanet”, empresas muito ricas patrocinam projetos que são totalmente pagos pelo governo, através do mecanismo da renúncia fiscal integral.

Neste mecanismo em que o dinheiro é público mas a seleção dos projetos é privada, o cerceamento e a normatização de temáticas, modos, sujeitos e experiências teatrais são tão dissimulados quanto a origem estatal de seus recursos. Com o tempo, esquecida a promessa de subvenção à experiência de linguagens, empresas passaram a usar a Lei Rouanet para patrocinar espetáculos com vedetes do *star-system* televisivo. O teatro-arte que aceitou fazer parte desse sistema elitista foi perdendo gradativamente sua plateia, seu lugar na esfera pública e finalmente seus patrocínios, a partir do momento que a Rouanet se volta aos grandes musicas do estilo Broadway.

Os trinta anos de Lei Rouanet estabelecem, enfim, um certo elo de ligação institucional entre o período militar e a censura que volta hoje aos palcos brasileiros. O mecanismo seletivo da Rouanet, que sempre usou critérios “de mercado” para disfarçar uma censura socioeconômica no acesso a verbas de cultura, a partir de 2019 passou a ser usado abertamente por gestores fundamentalistas para direcionar esse veto a determinadas obras e artistas.

3. Editais e outras formas curatoriais de fomento direto

Durante a primeira década do século XXI, apesar do fracasso nas tentativas de implementação de uma nova e mais democrática legislação federal de apoio à cultura, na prática, muita coisa vinha se transformando pela conscientização cada vez maior da sociedade em relação ao papel do Estado como fomentador. A federação, estados e municípios foram assumindo assim gradativamente seu papel na escolha dos projetos artísticos e culturais a serem subvencionados. Experiências de outros países como a França e um certo abrandamento temporário da ideologia neoliberal justificaram, no Brasil, a abertura de editais públicos locais para a produção cultural. No Rio de Janeiro, uma política de editais anuais resultou na sistematização do fomento direto a formas de teatro menos voltadas para a bilheteria. A partir daí, grupos, diretores desconhecidos e artistas jovens e inovadores que haviam trabalhado durante a década de 90 sem o auxílio da Lei Rouanet ou de qualquer outro fomento, começaram finalmente a profissionalizar seus espetáculos de pesquisa de linguagem.

O foco na inovação cênica incentivou, nesse tipo curatorial de fomento, um perfil carioca individualista de artistas-empresendedores. Grupos do Rio em geral deixaram de investir na continuidade e territorialidade de seu trabalho para se tornarem empresas especializadas na concorrência de verbas para espetáculos eventuais, o que envolvia a criação de boas redes de contatos junto à mídia e aos jurados de prêmios e editais. Isso certamente marcou a sociologia, a ética e a estética de todo um nicho de artistas brancos do centro e da zona sul da cidade, que viabilizavam seu experimentalismo artístico pela prática do empreendedorismo. Mas a ênfase curatorial na inovação cênica e no evento acabou desenhando um sistema teatral em que a intermitência dos trabalhos facilita a precarização e a desprofissionalização de atores e atrizes.

Com a crise econômica que se seguiu aos megaeventos esportivos e com a eleição de um prefeito fundamentalista religioso, a partir de 2016 praticamente todos os editais que fomentavam o teatro no Rio de Janeiro desapareceram ou foram reduzidos a pequenos cachês. Ainda restam apenas alguns editais e curadorias de instituições que patrocinam espetáculos dentro

de seus próprios centros culturais. Mas com a virada político-ideológica do Brasil, mesmo esses espaços sofrem o avanço da censura institucional.

4. Teatro social, identitário e/ou comunitário, via ONGs, grupos ou redes

Desde a década de 90, o potencial de transformação social do teatro já vinha sendo explorado a ponto de gerar formas específicas de produção, através da atuação de organizações não-governamentais e de projetos sociais de cunho educativo. Para além dos critérios de sucesso do teatro-entretenimento e de inovação do teatro-arte, um novo regime de legitimação havia surgido junto àqueles novos modos produtivos. Nesse novo regime, os projetos são valorados pelo impacto positivo em populações com baixos índices de desenvolvimento e/ou pouco acesso a políticas públicas. O regime social legitima o teatro que potencializa o desenvolvimento sustentável, o reconhecimento identitário e/ou a cultura da própria comunidade em seu entorno.

Através de políticas públicas ligadas à noção de democracia cultural, esse novo regime vinha sendo responsável por incluir o teatro pela primeira vez na vida de uma imensa camada da população, geralmente negra, favelada e sem acesso a serviços essenciais. Entretanto, os modos produtivos do teatro para o desenvolvimento enfrentam muitas dificuldades para integrar os artistas de favelas, de “minorias” ou de “periferias” à profissão ou a outros mundos teatrais da metrópole. Apesar disso, aos poucos o novo regime social de legitimação começou a influenciar também outros modos produtivos, como por exemplo o mundo dos editais, que passaram a incluir critérios tais como territorialidade, impacto social, questões de identidade, gênero e ancestralidade. De lá para cá, esse movimento de inclusão gerou novas cores, novos olhares e novas geografias para o meio teatral do Rio, a ponto de embaralhar a hierarquização cultural embutida no critério anterior, de inovação estética e excelência artística.

O resultado desse embaralhamento é que muitos grupos das chamadas “periferias” são, hoje, os que apresentam as propostas mais inovadoras e contundentes da cena carioca, e a questão social pode ficar

muitas vezes em segundo plano na legitimação desses trabalhos. Neles, a cena tende a assumir aquilo que Óscar Cornago nomeia de caráter situacional, ao se voltar para o entorno, para o contexto, para o público, e tentar, dessa forma, fazer coincidir o social e o estético (CORNAGO, 2019). A partir de seu novo lugar de legitimação, esse teatro pode opor novas narrativas ao discurso hegemônico que separa centro e periferia, que insiste em querer nomear aqueles que podem produzir arte e aqueles que só podem produzir cultura.

Mas em 2016, tanto o lento e recente processo de democratização dos editais quanto o apoio estatal ao teatro para o desenvolvimento foram interrompidos pela crise econômica e pela virada política no país.

Desprofissionalização, desencantamento

Cada um desses meios de sustento definiu um ou mais modos produtivos que, por sua vez, arregimentaram e moldaram gerações de profissionais. Estes vêm de diferentes regiões da cidade, diferentes classes sociais e possuem diferentes escolaridades e identidades raciais. No ofício exercido em cada um desses meios, estes trabalhadores desenvolvem ideias, perspectivas, sensibilidades, engajamentos que também variam entre si. Desse processo de formação de mundos teatrais resultam valores de justiça muito distintos, que legitimam artistas, grupos e espetáculos por critérios diferentes.

O desencantamento é o signo comum a todos esses grupos de artistas que, hoje, veem suas atividades se desprofissionalizarem à medida que são abandonadas pelo Estado e pela sociedade. A sociologia pragmática (BOLTANSKI; THÉVENOT, 1991) afirma que o desencantamento pode ocorrer quando um indivíduo se vê julgado segundo valores que ele considera inautênticos. O economista e sociólogo do teatro Daniel Urrutiaguer (2014) descreve como artistas franceses que atuam através de diferentes políticas culturais se sentem desencantados por terem seus trabalhos julgados em uma escala de valores inadequada, muitas vezes emprestada de algum outro mundo teatral.

Essa sensação de inadequação de valores também ocorre entre os mundos teatrais do Rio de Janeiro, alguns dos quais tentamos delinear aqui através do histórico de seus modos de produção. A extrema desigualdade social entre eles, a assimetria e estrangulamento de seus recursos aprofundam esse tipo de sentimento.

Em um sistema funcional, no qual um cardápio de políticas públicas e mercados diversos viabilizam uma variedade de modos produtivos, o intercâmbio de valores faz com que haja constantes mudanças nos regimes de legitimação de cada um deles. Daí a normalidade do sentimento de desencanto entre os diversos circuitos teatrais em todos os níveis – e no mundo inteiro. Enquanto for preservada uma certa variedade de políticas e de regimes de justiça, o desencanto estará sob controle, e será mesmo um sintoma da riqueza e da diversidade do campo cultural.

Mas quando um sistema teatral tende a pautar todos os seus circuitos por um mesmo padrão de sucesso empreendedor, quando hierarquiza esses nichos segundo o modelo conciliatório entre arte e indústria, o desencanto pode resultar em ressentimento. No Rio de Janeiro, um mesmo regime mercadológico de legitimação serve de parâmetro para nichos teatrais separados por enormes abismos sociais. Artistas começam e atuam em condições competitivas muito desiguais, configurando situações insuperáveis de injustiça. Nesse caso, a competição e a beligerância entre guetos teatrais segregados faz com eles não se misturem, não se influenciem e se acusem uns aos outros pela iniquidade e inoperância do sistema.

Ao contrário da década de 60, o teatro brasileiro se vê, hoje, abandonado, dividido e isolado, sem armas e sem organização para lutar a “guerra cultural” declarada contra ele por governos de extrema-direita e seus apoiadores. Especialmente no teatro do Rio de Janeiro, o maior legado da ideologia neoliberal que sucedeu a ditadura parece ter sido, portanto, seu efeito desmobilizador e despolitizante.

Apagão de fomentos: fundo do poço ou luz no fim do túnel?

Apesar desse quadro desanimador, nos últimos anos alguns movimentos de cultura vêm surpreendentemente reunindo trabalhadores de teatro de todos os nichos, áreas geográficas e classes sociais do Rio. Estes movimentos podem misturar artistas famosos e ricos da TV e artistas favelados ou da periferia; artistas brancos que perderam seus editais recentemente e artistas negros que nunca tiveram acesso a esses editais.

Ao que parece, o presente apagão de políticas públicas pode estar criando uma janela de oportunidade para a interrupção da lógica de segregação no teatro do Rio de Janeiro. O corte abrupto e generalizado dos fomentos ao teatro, aliado ao declínio de garantias trabalhistas na indústria audiovisual, fez com que recentemente alguns setores antes incomunicáveis passassem a se unir em movimentos sociais até então impensados para a ecologia teatral do Rio. Ao levar às últimas consequências suas políticas de austeridade, a ideologia neoliberal pode estar preparando o terreno para uma reação contra ela mesma. Se o empreendedorismo se torna impossível, artistas se voltam ao ativismo cultural.

Paradoxalmente, a precarização total suspende algumas barreiras entre nichos teatrais, ao anular temporariamente a escala competitiva que hierarquiza seus modos de produção. A própria lógica individualista e empreendedora, que costura essa hierarquia, se desmantela junto com o ambiente competitivo que a abriga, diante da falta de horizonte para qualquer tipo de ascensão social dentro do meio artístico. A suspensão súbita de sentido para qualquer regime de justiça no teatro abre espaço assim para uma possível repolitização do meio.

Mas para que isso aconteça é preciso, antes, que a atual junção instintiva dos artistas que perderam tudo, ou quase tudo, se transforme em estratégia e sinergia através da articulação de suas diversas pautas. Somente a partir desse trabalho político é que governos e sociedade voltarão a respeitar e desejar o teatro enquanto usina de novas linguagens, mercados, ferramentas de educação e desenvolvimento, mão de obra para a indústria audiovisual etc.

Novas estéticas, novas políticas, novos modos produtivos e de relação com o público podem ser propostos a partir dessa mobilização articulada. Deverão envolver estratégias mais coletivas de conciliação com a indústria audiovisual e uma atuação estatal maior e mais democrática no fomento à produção, ensino, pesquisa, distribuição e fruição do teatro.

Essa re-existência do teatro implica em uma mudança radical de mentalidade quanto às relações entre Estado, capital e cultura, e sua amplitude será aquela que o teatro, junto com outras artes, puder adquirir pela articulação política de todos os seus agentes. Lutar pela sobrevivência do teatro brasileiro é hoje, antes de tudo, lutar contra o individualismo que separa, aliena e desmobiliza seus trabalhadores. A desconstrução desse legado ideológico do pós-ditadura demanda muito mais do que a união das diversas castas artísticas. Ela solicita processos desierarquizantes que operem no sentido da dissolução dessas castas, começando pela demolição dos paradigmas elitistas e das barreiras sociais invisíveis. Ela exige de nós, artistas e pesquisadores, uma visão bem mais democrática de teatro e de sociedade, em que a produção e fruição do teatro e da cultura não se restrinjam ao privilégio de alguns, mas sejam um direito de todos.

Referências bibliográficas

BOLTANSKI, Luc; THÉVENOT, Laurent. **De la justification**: les économies de la grandeur. Paris : Gallimard, 1991.

CORNAGO, Óscar. ¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 26, p. 020 - 041, 2016. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101262016020>. Acesso em: 9 jul. 2021.

GUENZBURGER, Gustavo. **Rio, o teatro em movimentos**: estética, política e modos de produção. Rio de Janeiro: Garamond, 2020.

URRUTIAGUER, Daniel. **Les mondes du théâtre**: désenchantement politique et économie des conventions. Paris : Harmattan, 2014.



ESTADO E FINANCIAMENTO TEATRAL: APONTAMENTOS PARA UMA PERSPECTIVA CLASSISTA

STATE AND THEATRICAL FUNDING: NOTES FOR A CLASS PERSPECTIVE

***ESTADO E FINANCIAMENTO TEATRAL: NOTAS PARA UMA PERSPECTIVA
CLASISTA***

Fernando Bustamante

Fernando Bustamante

Doutorando pela FFLCH/USP. Pesquisa em andamento com conclusão em 2022. Estudos Linguísticos e Literários em Inglês sob orientação da Profa. Dra. Maria Silvia Betti. Bolsista CAPES.

Resumo

Resgatando brevemente algumas experiências de movimentos teatrais vinculados à classe trabalhadora ou a uma perspectiva popular e de oposição aos valores da classe dominante e do capitalismo, tanto internacionalmente como no Brasil – remontando a genealogia desses movimentos desde o *Théâtre Libre* de Antoine ao movimento *Arte contra a Barbárie* do teatro de grupo em São Paulo – o artigo procura discutir como o financiamento estatal a tais iniciativas constitui necessariamente momentos de exceção que, pela própria natureza do Estado capitalista, não podem se sustentar, e aponta a perspectiva da vinculação ao movimento operário organizado como a forma capaz de fomentar tal tipo de produção teatral.

Palavras-chave: Teatro e financiamento público; Teatro e Estado; Teatro contra-hegemônico; Teatro e capitalismo; Teatro operário.

Abstract

Briefly discussing some historical experiences of theatrical movements linked to the working class or to a popular perspective opposed to the ruling class and capitalist values, both internationally and in Brazil – retracing its genealogy from Antoine's *Théâtre Libre* to the *Arte contra a Barbárie* movement of the theatre groups in São Paulo – the article aims to discuss that the state funding of such initiatives is necessarily exceptional and, due to the nature of the capitalist State itself, is unable to be sustained for long periods. Points out to the perspective of an organic binding to the working class organized movement as the solution for fostering such theatrical production.

Keywords: Theatre and public funding; Theatre and State; Counter-hegemonic theatre; Theatre and capitalism; Worker's theatre.

Resumen

Rescatando brevemente algunas experiencias de movimientos teatrales vinculados a la clase trabajadora o a una perspectiva popular y de oposición a los valores de la clase dominante y el capitalismo, tanto internacionalmente como en Brasil, rastreando la genealogía de estos movimientos desde el *Théâtre Libre* de Antoine hasta el movimiento *Arte contra a Barbárie* del teatro grupal en São Paulo, el artículo busca discutir cómo la financiación estatal para tales iniciativas constituye necesariamente momentos de excepción que, por la naturaleza misma del estado capitalista, no puede sostenerse de forma duradera, y apunta a la

perspectiva de vincularse con el movimiento obrero organizado como la forma capaz de fomentar tal producción teatral.

Sou como soca de cana, me cortem que eu nasço sempre.
- Teatro Popular União e Olho Vivo

Quando os artistas se dizem “profissionais” eu falo “bom, ou você é artista ou você é profissional”.
- Luiz Carlos Moreira, diretor e dramaturgo do Engenho Teatral

A relação entre produção artística e condições materiais que a viabilizam remete à questão elementar: o que é arte e a que(m) serve? Neste artigo retomaremos experiências históricas do teatro de tradição popular, operária e de esquerda para podermos tentar situar o debate no Brasil atual e esboçar problemas que se colocam aos que fazem uma produção cultural que, como mínimo, esteja “a contrapelo” da ideologia hegemônica.

Um teatro fora do circuito da classe dominante

A genealogia de um teatro dos trabalhadores, independente da classe dominante e seu Estado – com autofinanciamento como meio material para atingir o fim de renovação artística e ampliação do público às camadas populares – tem como marco o *Théâtre Libre* (Teatro Livre) de André Antoine, criado em 1887 na França. Em oposição à *Comédie-Française*, criada por Luís XIV em 1680, Antoine queria um teatro novo, e o estabelecimento da estética naturalista e do financiamento por meio de assinantes abriram portas para o surgimento de um teatro ligado aos trabalhadores.

Um dos teatros que segue o exemplo de Antoine é o *Freie Bühne* (Palco Livre), fundado em Berlim em 1889, que, por meio do sistema de assinaturas, leva à Alemanha o naturalismo, então rechaçado pelos teatros comerciais. Alguns dramaturgos ali encenados, como Hauptmann, Ibsen e Strindberg são apontados por Szondi como representantes da “crise do drama” (SZONDI, 2001). Sua duração efêmera, com três temporadas de atividades, é atribuída

principalmente à adesão das companhias comerciais ao naturalismo, ofuscando a *Freie Bühne*.

Esses dois experimentos já demonstram que a busca por um financiamento independente ou alternativo ao circuito comercial hegemônico quase sempre está associada a uma renovação estética, tanto formal quanto no conteúdo. A mesma ambição podemos ver no caso russo, também influenciado por Antoine, do *Московский Художественный академический театр*, (Teatro de Arte de Moscou), criado por Stanislávski e Niemiróvitch-Dântchenco.

Dentre a constelação dos teatros livres inspirados em Antoine, um passo adiante foi dado pelo *Freie Volksbühne* (Palco Livre do Povo) alemão, cujo objetivo era levar as classes populares ao teatro. Quando se funde ao *Neue Freie Volksbühne*, em 1920, conta com 80 mil afiliados: “Em contraste com os organizadores do clube teatral, os sindicatos de Berlim viram o novo empreendimento como parte da luta de classes. Eles instintivamente reconheceram no novo teatro um bastião cultural de seu movimento”. (PISCATOR, 1980, p. 32)

Teatro operário de massas e teatro ‘adulto, livre e sem censura’: Rússia e EUA

Duas experiências fundamentais devem ser resgatadas para pensarmos um teatro em escala de massas. A primeira é a soviética: após a Revolução de Outubro, artistas de vanguarda se unem ao Estado para difundir notícias da revolução. Em 1918, o teatro de agitação passa a receber suporte material e se irradia pelo país. Barcos e trens de *agitprop* se proliferam. Os grupos de ‘blusas azuis’ se multiplicam exponencialmente, chegando a 7 mil na Rússia. Atividade política e teatro de agitação, experimentalismo e formas tomadas do teatro popular se fundiam, fomentando debates teóricos. Maiakóvski, por exemplo, transitava entre artes plásticas, poesia, dramaturgia e cinema. É pioneiro da dramaturgia épica com seu *Mistério-Bufo* em celebração ao primeiro aniversário Revolução de Outubro.

Experiência sem paralelo na história, o Estado operário fomentou criações artísticas em todos os âmbitos e espraiou sua influência pelo globo. Hallie Flanagan relatou a experiência nos EUA (FLANAGAN, 1929). Por meio dos trabalhadores imigrantes, como os que fundaram o Artef (*Arbeiter Theater Verband*), as experiências soviéticas e alemãs fincaram raízes nos EUA. Ali, como sintetizado por Elmer Rice: “[o teatro] não teve origens eclesiásticas, palacianas ou estatais; é inteiramente produto do empreendimento comercial e, durante os dois séculos de sua existência, tem sido dominado pelo empreendimento comercial” (RICE, 1962, p. 107). Enquanto na Europa a questão fundamental por vezes era a criação de um teatro capaz de ser independente do Estado, nos EUA o teatro nasce esmagado sob o peso da indústria cultural com o lucrativo *business* da Broadway. Independência econômica e renovação estética mais uma vez viriam lado a lado, junto ao crescimento do movimento operário. Dois movimentos surgiram: os “*little theatres*” (teatrinhos), impulsionados pela boemia intelectual de *Greenwich Village*; e o teatro operário, ligado aos grupos de imigrantes, que encontrou seu caminho de desenvolvimento ligado ao Partido Comunista.

O ‘toque de Midas’ do capitalismo, que transforma tudo o que encosta em mercadoria, logo faria seu trabalho: “pouco mais de doze anos depois, o idealismo pioneiro do movimento dos *little theatres* havia cedido seu lugar a um complexo de ‘sucesso’” (BLAKE, 1962, p. 6). Quanto ao teatro operário, a cooptação por meio da comercialização seria inviável, já que era motivado – como na Rússia ou Alemanha – pela militância de uma classe em pé de guerra contra o capitalismo. A sua cooptação se daria pela política de solapar a independência de classe oriunda do Partido Comunista já stalinizado, que influenciou o movimento para que caísse sob a influência do governo Roosevelt. Como parte do *New Deal*, com sua política keynesiana de combate à crise econômica, surge o *Federal Theatre Project* (FTP), definido por Roosevelt como um “teatro livre, adulto e sem censura”. Hallie Flanagan dirigiu o FTP, imprimindo a influência da experiência soviética, mas com uma diferença fundamental: era um Estado capitalista, e não operário que o bancava.

O FTP chegou a empregar 12.700 pessoas. Contudo, o preço a se pagar pelo financiamento do Estado capitalista era a perda da autonomia política e criativa. O primeiro episódio a mostrar isso é a censura da peça *Ethiopia*, que marcou a ruptura de Elmer Rice com o FTP. A abrangência dessa cooptação se mostra em que, após o FTP ser encerrado por ordem do Congresso com a *House of Un-American Activities Committee* (HUAC), o teatro operário se vê devastado; substituindo a estrutura independente e militante do período anterior pela estrutura estatal do FTP, os artistas haviam perdido a independência e, com o fim do programa estatal, ficaram à míngua.

Teatro independente na periferia capitalista

No Brasil – diferente dos EUA, onde o teatro se tornou um lucrativo negócio – até empreendimentos comerciais sobreviviam a duras penas, como demonstra a história do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). A busca por uma alternativa autossustentável também se casou com a renovação da forma e dos temas na confluência que ocorreu no Teatro de Arena, que demarcou sua identidade própria, bem como sua possibilidade de ser um empreendimento viável, com a estreia de *Eles não usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958.

Também se origina aí a busca de artistas para se ligar ao movimento de massas. Sob influência de membros do PCB – em primeiro lugar Oduvaldo Vianna Filho – aqui o *agitprop* já nasce atrelado a um projeto de conciliação de classes – denominado de ‘nacional e popular’ – com o apoio às reformas de base do governo nacional-desenvolvimentista de João Goulart. Outra particularidade era a ausência de ligação aos sindicatos, substituída pelo movimento estudantil por meio da UNE¹. A inspiração para o Centro Popular de Cultura (CPC), além do teatro operário europeu, vinha também do Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco. Ali, contudo, a autonomia não existira desde a origem: o MCP era vinculado ao governo de

¹ Exceções dignas de nota são o CPC de Santo André e o Grupo Forja, esse já nos anos 1970.

Miguel Arraes. Era, assim, politicamente atrelado e financeiramente dependente do governo.

Já o CPC não era um braço do governo, ainda que o apoiasse politicamente, e precisava encontrar financiamento independente. De acordo com Carlos Estevam Martins, o CPC se estruturou como uma empresa prestadora de serviços para obter recursos financeiros (BERLINCK, 1984, p. 17). Mas, na prática, muitos recursos vinham do Estado, com o qual o CPC mantinha relação de apoio político, militando em defesa das reformas de base de Jango, como na UNE Volante e com peças como o *Auto dos 99%*. Segundo Paiva (BERLINCK, 1984, p. 18), o CPC sobrevivia com contribuições individuais esparsas até obter, em dezembro de 1961, “um auxílio de Cr\$ 3.000”², utilizado para a gravação do filme *Cinco Vezes Favela* e do LP *O povo Canta*, com tiragem de 11 mil exemplares. Um relatório do CPC de 1964 aponta para um orçamento de Cr\$ 4.500.000 para o filme (CPC, 1964); um artigo no Jornal do Brasil indicava o valor de Cr\$ 6.000.000 (CARNEDUTO FILHO, 2008, p.84).

Pela escassa documentação, é impossível saber o valor exato, mas as cifras acima nos dão uma ideia aproximada³. Os custos do filme praticamente levaram à bancarrota o CPC, como atesta a carta que o presidente da UNE, Aldo Arantes, escreveu às entidades estudantis pedindo que ajudassem a divulgar o filme:

Urge recuperar o capital investido, pois, embora o orçamento tenha sido o mais modesto já consumido numa produção brasileira, elevar-se-á a cerca de três milhões de cruzeiros. A necessidade de êxito comercial do empreendimento é mais intensa desde que se considere que desse êxito depende não só o prosseguimento das atividades cinematográficas do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, como a própria manutenção do órgão, pois no referido filme gastou-se quase toda a verba de que se dispunha. (apud. CARNEDUTO FILHO, 2008, p.84)

2 O número está incorreto, comparando com as demais cifras pode-se deduzir ser 3 milhões. O mesmo se aplica à verba de Cr\$ 5.800.000 do SNT citada a seguir.

3 Cr\$ 4.500.000 em valores atuais, corrigido pelo índice IPC-SP (FIPE), segundo a calculadora do Banco Central, equivaleria a aproximadamente R\$188.110.

A venda de *O Povo Canta* manteve o CPC durante o ano seguinte, e então Cr\$ 5.800.000 foram obtidos com o Serviço Nacional de Teatro (SNT) para a construção do teatro na sede da UNE. As dificuldades financeiras impediram novos projetos. Outro aporte significativo só viria com o convênio firmado com o MEC para uma campanha de alfabetização de adultos, em 1963 (BERLINCK, 1984, p. 18). Esse mesmo convênio mostra a contradição da manutenção financeira atuando como ‘sucursal’ do Estado: os responsáveis pelo departamento de alfabetização acabaram se tornando funcionários do MEC e este foi fechado (BERLINCK, p. 20). Segundo Vinicius Brant, a carreta fora doação de um empresário e político brasileiro – não consta informação de quem seria e sob qual motivação –, e também havia recursos oriundos de shows pagos em comícios de políticos, bem como de pagamentos para apresentações em faculdades e sindicatos (BERLINCK, p. 18).

Como aponta o relatório do CPC de 1964, a questão financeira estava marcada desde sua origem, sendo um motivador para a confluência dos artistas que discutiam “seus problemas específicos de estrangulamento, de impossibilidade de trabalho, de marginalização”, concluindo que era necessário “a formação de um organismo que unisse a todos e aumentasse o poder de luta da intelectualidade brasileira” (CPC, 1964).

Ainda que o CPC tenha chegado a contar com um grau de profissionalismo que levou à criação da PRODAC – Produtora e Distribuidora de Arte e Cultura, que distribuía livros e discos produzidos pelo CPC e também de editoras como Civilização Brasileira, Fulgor e Universitária –, e que contasse até com funcionários remunerados, o que mantinha as atividades era fundamentalmente o ativismo de universitários, intelectuais e artistas que acreditavam em seu projeto político.

O neoliberalismo e a luta por políticas públicas para a cultura

Com advento do neoliberalismo, vigoram no âmbito das políticas de Estado para a cultura iniciativas como as Leis Sarney, Mendonça ou Rouanet: o Estado é um ‘espectador’ frente às empresas privadas, que, por meio de

renúncia fiscal, atuam como curadoras de toda iniciativa cultural, transformando-as em marketing personalizado.

Exemplo fundamental da luta dos artistas contra esse processo é o movimento *Arte contra barbárie* e a sua conquista, a Lei do Fomento para Teatro da cidade de São Paulo, que constitui um caso paradigmático não apenas porque obteve o mais importante avanço, que, nos últimos 17 anos, levou a um florescimento sem precedentes dos grupos de teatro em São Paulo por fora do circuito comercial, com uma produção crítica e em aliança com movimentos sociais e regiões periféricas da cidade, mas também porque, frente ao momento atual de ataques às políticas públicas de cultura, é o que melhor mostra os limites da estratégia que pautou aquela luta.

Em meio à crise econômica, com ataques a direitos sociais e governos da direita à extrema-direita em todas as esferas, a Lei de Fomento foi embargada por meio de uma manobra jurídica cujo objetivo é, para além do corte nas verbas, o ataque à organização política dos coletivos de teatro de São Paulo reunidos na Cooperativa Paulista de Teatro, que agrega 787 coletivos teatrais (chegando a quase 900 coletivos no total) e mais de 4 mil artistas. Segundo seu presidente, Rudifran Pompeu:

Nossa luta é também para defender um dos maiores equipamentos e forma de organização coletiva que dispomos, que é a Cooperativa Paulista de teatro. É a nossa instituição que é o alvo real dessa gente, é a nossa “entidade” que já enfrentou tantas e tantas lutas desde a ditadura militar que é o centro dessa questão. (TORRES, 2019)

Mesmo se a lei fosse integralmente cumprida, seu orçamento de R\$ 8,5 milhões representava aproximadamente 0,014% do orçamento de R\$ 60,5 bilhões previstos para 2019 em São Paulo. Assim, mais do que a motivação econômica, para o Estado se trata de um explícito ataque ideológico e político aos artistas, como ficou evidenciado no Projeto de Lei do vereador Fernando Holiday, que diz querer estabelecer mecanismos de “moralidade” na Lei de Fomento. Ele propõe que seja vedado qualquer projeto com “agenda política ou beneficiar de qualquer modo grupo político ou corrente ideológica” ou que

“louve, apoie ou estimule (...) regimes hostis à liberdade e à democracia” e “radicalismos políticos” (HOLIDAY, 2019). Ou seja, trata-se de censura.

O desmonte do fomento já está afetando coletivos, obrigados a abandonar sedes e projetos. Para pensar o significado do ataque, retomamos fala de Iná Camargo durante ocupação da Funarte em 2011:

Quais são os pressupostos desta pauta “políticas públicas para cultura”? Primeiro pressuposto: é do interesse deste Estado que está aí a nossa existência e a arte que fazemos. Este pressuposto é falso. (...) Segundo pressuposto: a sociedade da qual este Estado é a expressão jurídica organizada está interessada em nós. Também é falso. (FALA, 2011)

A concepção que embasa a fala de Iná Camargo é a constatação feita por Marx e Engels no século XIX de que “O moderno poder de Estado é apenas uma comissão que administra os negócios comunitários de toda a classe burguesa.” (MARX; ENGELS, 1848). Por outro lado, o *Arte Contra a Barbárie* se pautou em uma concepção distinta, retomada na recente carta do Movimento do Teatro de Grupo (MTG) de São Paulo:

Cultura é prioridade de Estado, por fundamentar o exercício crítico da cidadania na construção de uma sociedade democrática. [...] Para que o país encontre o caminho da promoção das humanidades e se afaste da barbárie, oficial e não-oficial, são necessárias medidas urgentes e concretas. Em nossa área, isso significa o fomento da produção artística continuada e comprometida com a formação crítica do cidadão. (*Arte Contra a Barbárie* apud. MOVIMENTO, 2019).

Todos os momentos que retomamos nesse artigo em que o Estado foi propulsor cultural (com exceção da Rússia revolucionária), este tinha à frente governos de caráter mais ou menos social-democratizante, em que um projeto de conciliação de classes estava em pauta e as organizações do movimento operário e/ou artistas se fizeram aliados dessa perspectiva. Também se mostrou que o caráter de classe do Estado capitalista faz com que essas iniciativas tenham uma vida necessariamente curta e um alcance limitado e, por outro lado, colocam os artistas como reféns dessas iniciativas, embotando-lhes as possibilidades de atuação independente. Alguns membros do *Arte contra a Barbárie* tinham essa consciência, como lembrava Iná

Camargo em 2011: “Aprovada na Câmara [a Lei de Fomento], o Moreira avisava: temos que ficar espertos porque o poder vai meter a mão todas as vezes que puder e não vai sossegar enquanto não transformar essa lei no seu contrário.” (ENSAIO, 2011).

A experiência do FTP, pela sua profundidade e envergadura, é a que melhor demonstra o potencial devastador da conciliação de classes e a conseqüente dependência dos artistas do Estado e de políticas reformistas de duração provisória. A semelhança da justificativa de Holiday para atacar o fomento às da HUAC para acabar com o ‘comunista’ FTP não é mera coincidência, mas uma declaração acabada do significado do Estado capitalista, tal como as declarações e medidas de Bolsonaro a respeito da Funarte e da Ancine.

Em 2012, ao tratar do mesmo tema, retomamos algo que Iná Camargo apresentava sobre o movimento dos Teatros Livres e o *agitprop* na Europa e Rússia, afirmando que

Os socialistas por toda a Europa, sobretudo os alemães, que começaram com a fórmula de Antoine, descobriram que, ampliando o número de associados, ao mesmo tempo que consolidavam a organização teatral, aumentavam de modo considerável o alcance do seu trabalho. O segredo de polichinelo desta estratégia era vincular-se ao próprio movimento de trabalhadores, sobretudo (mas não exclusivamente) aos seus partidos e sindicatos (...) (COSTA, 1996, p.72).

E alertávamos:

Essa tática de financiamento é uma forma de manter não apenas a independência política diante do Estado, mas também se preparar para o agravamento da crise econômica mundial e sua chegada ao Brasil, que levará a cortes drásticos no orçamento, em primeiro lugar em setores como a cultura (como demonstrado em 2011). Portanto, o financiamento independente do Estado torna-se cada vez mais uma questão de sobrevivência para os grupos. Não se trata de ser contra a luta por financiamento estatal, mas sim de atrelar essa à exigência do controle total das verbas por parte dos próprios artistas, ao mesmo tempo em que os trabalhadores da cultura devem procurar se ligar ao máximo às organizações de sua classe para garantir também sua independência estética e política diante da burguesia e de seu Estado que, no limite, nunca disponibilizará verbas para um teatro que faça diferença na luta contra sua existência (BUSTAMANTE, 2012)

O momento de agravamento da crise econômica chegou, junto a governos de extrema-direita que possuem objetivos ideológicos ao atacar os artistas, com Bolsonaro querendo fazer das agências máquinas reacionárias de guerra cultural.

Por outro lado, a ligação dos artistas com o movimento operário se encontra dificultada pelo mesmo obstáculo que impede a classe trabalhadora de se organizar para barrar ataques a seus direitos, como a reforma da previdência: os sindicatos se tornaram máquinas de amortecimento dos choques de classe, dirigidos por burocracias que, em troca da manutenção de seus privilégios, estão dispostas a frear qualquer luta. O principal partido construído pela classe trabalhadora brasileira há muito já faz parte deste esquema. Frente a isso, alguns grupos recorrem a uma das poucas vias abertas entre artistas e movimento de massas, expressa pelo setor de cultura do MST. Mas, em que pese a sua política cultural mais progressista, a própria direção desse movimento se constituiu também como uma burocracia conciliadora muito parecida com as dos sindicatos, que contém as lutas pela terra, restringindo-as ao marco de pressões e negociações com governos, e apoiando o projeto político petista. A parceria acrítica dos artistas com esse movimento, portanto, corre um sério risco de dar apoio (consciente ou não) a essa política.

Os tempos são difíceis, e o auspício de uma nova recessão mundial sinaliza que se tornarão ainda mais. A disjuntiva que se coloca aos artistas é encarar seu ofício como uma profissão, procurando brechas no mercado onde possam vender sua força de trabalho em condições crescentemente precárias, ou assumir efetivamente sua arte como militância política, sabendo que essa se faz sob as circunstâncias mais adversas.

Em debate no TUSP, no lançamento da edição 8.2 da revista *Aspas*, o veterano Luiz Carlos Moreira, do Engenho Teatral, relatava sua surpresa frente a uma montagem na qual estava envolvido, e que foi abandonada pelos participantes após um pleito de verbas em programa público ser rejeitado. Outro veterano teatral, Roberto Ascar, também em debate no TUSP promovido pelo *Teatro do Osso*, expressou o mesmo tipo de inquietação, no sentido de que o 'costume' de receber as verbas do Estado tenha deixado

acomodados os grupos. Em 2007, Sérgio de Carvalho apontava a mesma questão em relação ao fomento:

Pouco a pouco, aquilo que era um meio para a conquista da autonomia e independência se torna um fim a ser obtido a qualquer custo. O crescimento da dependência dos recursos advindos do Estado tem feito com que muitos desses grupos canalizem suas energias políticas para a disputa por recursos públicos (CARVALHO, 2009, p. 163).

É fundamental reaprender com aqueles que, em meio a uma brutal ditadura, não apenas sem verbas, mas sob a mais férrea censura e perseguição policial, mantiveram ativo o front cultural de esquerda. Momentos de aguçamento da luta de classes tornam mais clara a perspectiva de que não pode existir uma arte que se oponha à ideologia da classe dominante e que, ao mesmo tempo, seja docilmente patrocinada pelo mesmo Estado que conduz os negócios dessa classe.

O Teatro União e Olho Vivo (TUOV), dirigido há 54 anos por César Vieira (pseudônimo que o advogado Idibal Pivetta adotou para driblar a censura da ditadura), é um exemplo de resistência: já em uma de suas primeiras peças, *O Evangelho segundo Zebedeu*, a leitura dramática no Teatro de Arena da Guanabara foi ameaçada com tiros e pedradas. O ano era 1968, um momento de endurecimento do regime. A tradição do TUOV deixou inclusive um vocabulário próprio de suas táticas de sobrevivência, como o ‘capoeirismo cultural’, tática de camuflar uma peça frente à repressão como os capoeiras camuflavam sua luta como dança; essa tática, aliás, foi usada pelo Arena durante os ensaios do *Teatro Jornal: primeira edição* para escapar à censura; no plano econômico, um dos termos legados pelo TUOV foi a ‘tática Robin Hood’, de montar peças pagas em teatros comerciais para juntar fundos visando a realização de peças gratuitas nos bairros periféricos. Já o Engenho Teatral, há anos sem nenhum tipo de patrocínio, realiza peças suas e de grupos parceiros em um teatro montado por seus esforços militantes ao lado do metrô Carrão, tendo sua última peça, *Canção Indigesta*, como um dos pontos de destaque da produção recente dos grupos de São Paulo (Cf. PARDAL, 2019).

São exemplos inspiradores, pois, se o objetivo é realizar um teatro que se coloque como arma dos trabalhadores e setores oprimidos, deve-se ter consciência do que se enfrenta e para onde se rumará; quem são os aliados e inimigos. Comercialmente, o teatro só pode sobreviver como um instrumento de reprodução da ideologia dominante; e, se deseja seguir um rumo diverso, só poderá ser unindo seu destino ao da classe trabalhadora em sua luta contra a exploração. É preciso compreender profundamente e tornar viva uma velha palavra de ordem que falava justamente disso: “a independência da arte – para a revolução. A revolução – para a liberação definitiva da arte” (BRETON; TROTSKI, 1985).

Referências bibliográficas

BERLINCK, M. T. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papirus Livraria Editora, 1984.

BLAKE, B. **The Awakening of The American Theatre**. New York City: Tomorrow Publishers, 1935.

BRETON, A; TROTSKI, L. **Por uma Arte Revolucionária Independente**. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

BUSTAMANTE, F. **A Luta dos Trabalhadores do Teatro**. In: CONTRA A CORRENTE: REVISTA MARXISTA DE TEORIA, POLÍTICA E HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA, n. 7, p. 81-86, 2012. Disponível em: <https://culturaemarxismo.wordpress.com/2012/10/16/a-luta-dos-trabalhadores-do-teatro/>

CARVALHO, S. **Introdução ao Teatro Dialético. Experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

COSTA, I. C.. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Graal, 1996.

CPC. **Documento original**. 1964. Disponível em: <https://culturaemarxismo.files.wordpress.com/2012/03/documento-do-cpc-i.pdf>. Acesso 19 jul. 2019.

CARNEDUTO FILHO, R. **Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964**. ECA/USP. Dissertação de Mestrado, 2008.

- ENSAIO Aberto – Fomento ao Teatro. Coordenação de Fabiano Moreira. Direção: Luiz Gustavo Cruz. São Paulo: MPMIDIA, 2011. Disponível em: <https://vimeo.com/showcase/1566267>. Acesso 20 jul. 2019.
- FALA de Iná Camargo em plenária 26/7/11. 1 vídeo (11 minutos). 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qr6dXTN-Eoo>. Acessado em 20 jul. 2019.
- HOLIDAY, F. **Projeto de Lei 01-00458/2019**. Diário Oficial do Município de São Paulo (DOM-SP) de 2 de Agosto de 2019, pg. 108. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/254552872/dom-sp-normal-02-08-2019-pg-108?ref=goto>. Acesso 03 ago. 2019
- FLANAGAN, H. **Shifting Scenes of the Modern European Theatre**. Londres: George G. Harrap, 1929.
- MARX, K; ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista**. 1848. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1848/ManifestoDoPartidoComunista/cap1.htm>. Acesso em 20 jul. 2019.
- MOVIMENTO de Teatro de Grupo de São Paulo. **Carta aberta sobre a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo**. 2019. Disponível em: https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLScWOlgJQiSdq6DjeFwGy9C7c3j_riwpcNFaJo3B5kl8CZ1kww/viewform. Acesso em 21 jul. 2019.
- PARDAL, F. **Digerir e pensar – a vida interdita no palco do Engenho Teatral**. 2019. Disponível em: <http://www.esquerdadiario.com.br/Digerir-e-pensar-a-vida-interditada-no-palco-do-Engenho-Teatral>. Acesso 03 ago. 2019.
- PISCATOR, E. **The Political Theatre**. Great Britain: Methuen drama, 1980.
- RICE, E. **Teatro Vivo**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TORRES, D. **Chega de desmanche na cultura! Pelo fomento democrático!** Esquerda Diário. 31 de agosto de 2018. Disponível em: <http://www.esquerdadiario.com.br/Chega-de-desmanche-na-cultura-Pelo-Fomento-democratico>. Acesso em 20 jul. 2019.



PARTICULARIDADES DA LEI DE FOMENTO AO TEATRO PARA A CIDADE DE SÃO PAULO

***PARTICULARITIES OF THE LAW OF THEATRE PROMOTION TO THE
SÃO PAULO CITY***

***PARTICULARIDADES DE LA LEY DE FOMENTO AL TEATRO PARA LA
CIUDAD DE SÃO PAULO***

Simone do Prado Romeo

Simone do Prado Romeo
Doutoranda em Artes Cênicas
Escola de Comunicações e Artes da USP;
Pesquisa de doutorado em andamento orientação
Prof. Elizabeth F. C. R. Azevedo.
E-mail: simoneromeo@usp.br

Resumo

Este artigo debate a Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo sob a ótica de que ela representa uma inovação no campo das políticas culturais brasileiras. Sendo assim, discutiremos os principais aspectos dessa lei, incluindo os critérios de percepção e apreciação que ela fixa, e que foram interpretados por nós enquanto um conjunto de afirmações que revelam uma nova legitimidade em matéria de teatro. A partir do exame dessa lei e de suas particularidades pretendemos demonstrar, ainda, que as políticas culturais são detentoras de poder simbólico atuante no campo cultural.

Palavras-chave: critérios de percepção e apreciação teatral, hierarquias simbólicas, políticas culturais

Abstract

This article discusses the Law for the Promotion of Theater for the São Paulo city from the perspective that it represents an innovation in the field of Brazilian cultural policies. Thus, we will discuss the main aspects of this law, including the criteria of perception and appreciation that it sets - interpreted by us as a set of statements that reveal a new legitimacy in theater. From the examination of this law and its particularities we intend to further demonstrate that cultural policies have symbolic power acting in the cultural field.

Keywords: criteria of theatrical perception and appreciation, symbolic hierarchies, cultural policies

Resumen

Este artículo aborda la Ley de Fomento al Teatro para la ciudad de São Paulo desde la perspectiva de que ella representa una innovación en el campo de las políticas culturales brasileñas. Por lo tanto, discutiremos los principales aspectos de esta ley, incluyendo los criterios de percepción y apreciación que establece, interpretados por nosotros como un conjunto de declaraciones que revelan una nueva legitimidad en materia de teatro. Del examen de esta ley y sus particularidades pretendemos demostrar, además, que las políticas culturales tienen un poder simbólico que actúa en el campo cultural.

Palabras clave: criterios de percepción y apreciación teatral, jerarquías simbólicas, políticas culturales.

Não é novidade que a Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo¹ representa uma inovação no contexto brasileiro, seja por constituir a primeira política cultural em nosso meio destinada a fomentar processos de pesquisa e criação e não apenas os seus resultados finais; seja, ainda, porque ela foi elaborada pelos próprios artistas que, através da atuação em torno ao *Arte contra a Barbárie*², chegaram a elaboração e aprovação de uma política cultural que vincula orçamento público direto com vistas a apoiar um setor específico da produção, conhecido por teatro de grupo ou de pesquisa. Tal política instituiu o principal programa público de apoio ao teatro de que se tem notícia no Brasil, tornando-se um marco no âmbito das políticas de cultura entre nós e modelo de política cultural mais independente das injunções de mercado. A partir de sua aprovação, em 2002, observa-se a institucionalização de um modo de organização do trabalho teatral muito distinto das companhias convencionais. E, se a maneira como se organizam as relações de produção impacta nos processos criativos e nos resultados da obra, a existência dessa política, cujas características examinaremos a seguir, produziu diversos impactos sobre o campo teatral em questão e, por isso, merece ser examinada. Partindo desses pressupostos, este artigo debate os principais aspectos da lei, ressaltando suas particularidades com vistas a demonstrar sua relevância para o contexto local.

A primeira característica notória da Lei de Fomento, conforme apontamos, é que ela foi elaborada pelos próprios produtores que, através de suas lutas em torno ao *Arte contra a Barbárie*, foram responsáveis tanto pela elaboração da lei como pelas lutas por sua aprovação. Até então, o que havia de participação direta de artistas na formulação de políticas setoriais em nosso

¹ Lei Municipal 13.279 de 08 de janeiro de 2002. Daqui por diante, iremos nos referir a ela apenas por Lei de Fomento, maneira como é comumente conhecida.

² Nos referimos ao *Arte contra a Barbárie*, movimento que surgiu, de forma embrionária, em 1998 a partir da reunião de artistas ligados a coletivos teatrais da cidade (Teatro União e Olho Vivo, Companhia do Latão, Folias D'Arte, Parlapatões, Pia Fraus e Grupo Tapa, Parlapatões), além de intelectuais e artistas sem o mesmo vínculo, mas de longa e reconhecida trajetória no campo das artes cênicas, (dos quais Aimar Labaki, Fernando Peixoto, Gianni Ratto e Umberto Magnani). A partir de 1999, através da publicação de manifestos e da promoção de debates públicos, o movimento atingiu grande visibilidade pública, ampliando seus quadros e tornando-se referencial no campo artístico ao pautar os debates sobre política cultural, além de expor publicamente o caráter injusto das leis de incentivo fiscal. Para uma análise mais aprofundada sobre o *Arte contra a Barbárie*, ver ROMEO, 2016.

meio se dava em termos de reivindicações mais ou menos pontuais destinadas a algum político da ordem que, a depender do jogo de interesses, acatava algumas demandas do setor cultural. Tal foi o caso da relação de parte da categoria teatral com o governo Vargas através do Serviço Nacional de Teatro (SNT), para citar tão só um exemplo (CAMARGO, 2017).

Também no caso da articulação e das mobilizações que resultaram na Lei de Fomento, se consideramos o caráter público tanto das críticas³ quanto das reivindicações⁴, pode-se dizer que uma fronteira foi transgredida. Conforme apontou o filósofo Paulo Arantes em conhecida entrevista (NÉSPOLI, 2019), em vista do cenário de ruínas em que se encontrava a cultura ao final dos anos 1990, a reação dos grupos de São Paulo que, articulados como um setor social, conseguiram arrancar do Estado uma lei de fomento, representou a transposição de um limiar histórico, ainda que irrisório. Com efeito, as lutas empreendidas pelo *Arte contra a Barbárie* produziram impactos em todo o campo artístico, inspirando artistas de outras áreas e impulsionando a criação de outras políticas setoriais à sua semelhança⁵.

Outro aspecto notório da política em pauta, que igualmente deriva do fato de ela ser o resultado de lutas empreendidas por um setor específico da produção, é que ela não se destina ao teatro como um todo. Característica que, em si, não constitui novidade, já que de maneira geral toda política cultural classifica e privilegia determinado segmento da produção. Entretanto, geralmente isso acontece de forma mais ou menos dissimulada, através de vetos indiretos e em acordo com os interesses da administração, e não como resultado da reivindicação pública dos interessados. Nesse sentido, a lei de fomento pode ser vista como produto de uma relação de novo tipo entre o

³ Destinadas a denunciar a situação da cultura naquele momento, depois do impulso dado ao incentivo fiscal no âmbito das políticas de cultura compreendidas, então, como um “bom negócio” tal qual pregava a cartilha lançada por Francisco Weffort, ministro da cultura durante os dois mandatos FHC (1995-2003). Na famosa cartilha “Cultura é um bom negócio”, o ex-ministro defendia abertamente os incentivos fiscais e o marketing cultural enquanto pilares das políticas para o setor.

⁴ Nos referimos, fundamentalmente, às reuniões que posteriormente ficaram conhecidas como “Espaço da Cena”, aos três manifestos publicados pelo movimento em um jornal de grande circulação e à produção do jornal *O Sarrafo*.

⁵ Como o Fórum de Cinema e outras leis de fomento mais ou menos derivada daquela: a Lei de Fomento à Dança, o Fomento às Periferias, Fomento ao Circo etc. Sendo que existe, hoje, um departamento de fomentos (no plural) no âmbito da Secretaria Municipal de Cultura.

campo cultural e campo do poder, além de ser a primeira expressamente destinada a uma fração específica da produção segundo critérios estabelecidos por ela própria. Conforme esclareceu Reinaldo Maia⁶, “os grupos tinham consciência que não representavam a produção cênica da cidade de São Paulo. [...] Viam-se como uma parcela significativa, mas em uma situação muito singular em relação ao todo da produção [...]” (MAIA, 2006, s/p.). Todavia, no âmbito das ações do poder público e de seu orçamento, seria preciso justificar a validade de subsidiar esse fazer teatral em detrimento de outros, legitimando-o, portanto. O principal argumento para tanto foi decantado do discurso artístico que se opõe ao mercado e que, assim, procura estabelecer o estatuto superior da arte, nesse caso, identificada ao *teatro de pesquisa*.

O teatro fundamental para a cidade

Conforme as discussões acumuladas no âmbito do movimento dos grupos, que incluíam temas relacionados à ética (e estética) e à função social do teatro, chegou-se à argumentação de que o *teatro de pesquisa* era digno de receber financiamento público direto porque representava o “teatro fundamental para a cidade”. De acordo com um texto elaborado para discussão nos fóruns do movimento⁷, partiu-se do entendimento de que

[...]são esses coletivos e o seu trabalho contínuo que podem constituir e manter um teatro vital para a Cidade. Caso contrário, o programa não passaria de um apoio assistencial, parcial, corporativo, a um segmento da produção teatral. Logo, o fomento é um programa que pretende consolidar um teatro fundamental para a cidade, através de recursos permanentes do município, e diz que esse é o papel dos núcleos artísticos com propostas de trabalho continuado [...] Pode-se dizer que o teatro fundamental para a

⁶ Em documento que pertence ao arquivo pessoal do artista, falecido em 2009, e que nos foi gentilmente cedido por sua ex-esposa, Giselda Pereira, a quem agradecemos. Não sabemos se o texto foi publicado, utilizamos a data contida no manuscrito.

⁷ Texto sem título. s.d. Acervo Arte contra a Barbárie. Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo. Tal acervo ainda não foi tombado ou catalogado, fato que nos impossibilita de fazer referência mais precisa. Nesse caso, acreditamos se tratar de um documento explicativo, elaborado pelo grupo de trabalho responsável pela elaboração do programa de fomento, para debate nos fóruns do movimento.

cidade implica mexer nas relações de trabalho e nas técnicas de criação [e que] trabalho continuado implica expectativas, comportamentos, ações, éticas, relações de trabalho e mando, divisão do dinheiro, técnicas e mesmo objetivos diferentes daqueles que norteiam um profissional dentro da produção da novela, do musical da Broadway, da comédia de gabinete, por exemplo. [...] O que se espera é que elas [relações de trabalho continuado] possibilitem e exijam a criação de outras poéticas, adequadas a essas formas de trabalho e criação. (Arte contra a Barbárie, s/d).

Segundo o texto da lei, ela se destina as “Núcleos Artísticos”, que constituam uma “base organizativa com caráter de continuidade” (São Paulo, Lei 13.279/02, Art. 5º) indicando, assim, uma mudança fundamental com relação ao eixo de produção teatral dominante, caracterizado pela junção temporária de artistas e técnicos contratados para realizar um trabalho pontual.

Em conformidade com tal definição, a lei de fomento não postula qualquer orientação de gênero ou de repertório. Em lugar disso, temos a legitimação de um modo de produção específico que, segundo argumentação, seria o único capaz tanto de gerar novas poéticas quanto de criar novas relações com o público e, portanto, com a cidade, tornando-se assim fundamental à ela e justificando a aplicação de verbas do município⁸. Trata-se, assim, de uma visão e de uma posição artística que pretende consolidar um teatro fundamental para a cidade e seus moradores através do estabelecimento de princípios criativos fundamentados pela pesquisa de linguagem e pela continuidade do trabalho artístico, os quais seriam capazes de inverter os significados tradicionais do teatro habilitando-o a gerar uma nova relação com a cidade e seus moradores.

Nos termos da lei, entende-se por pesquisa as “práticas dramatúrgicas ou cênicas que não se aplica à pesquisa teórica restrita à elaboração de ensaios, teses, monografias e semelhantes, com exceção daquela que se integra organicamente ao projeto artístico” (São Paulo, Lei 13.279/02). Ainda que se diferencie a pesquisa cênica daquela de cunho acadêmico, é possível estabelecer paralelos entre uma prática e outra. Sobre isso, certamente contribui o fato de que grande parte dos grupos têm origem na universidade,

⁸ – Estipuladas “anualmente [em] item próprio no orçamento da Secretaria Municipal de Cultura com valor nunca inferior a R\$ 6.000.000,00 (seis milhões de reais)” (São Paulo, 13.279/02, Art. 2º)

além de haver diversos artistas ligados ao *teatro de grupo* que desenvolvem pesquisa acadêmica, conciliando-a com a prática artística. Em entrevista já citada, o filósofo Paulo Arantes observou tal similitude, chamando a atenção para o fato de que “o espírito da lei lembra muito o de uma agência pública de amparo à pesquisa” (NÉSPOLI, 2007, p.175), referindo-se ao CNPq. Com efeito, de maneira semelhante ao financiamento público à pesquisa acadêmica, na base da lei de fomento está a reivindicação de um tempo alargado para a pesquisa de linguagem, que necessitaria de um “tempo despendido na investigação e na exploração temática [que envolve] uma dramaturgia em processo” (ARAUJO, 2006, p. 132). Considerando, ainda, que no geral esses processos de investigação cênica exigem muito mais tempo e dedicação dos artistas envolvidos, eles só se tornam possíveis quando há instituições dispostas a financiar a produção, de modo análogo ao campo científico. Se é assim, através do apoio sistemático aos grupos de teatro, a Lei de Fomento teria fornecido condições sociais e materiais para que o *teatro de pesquisa* se difundisse em nosso meio, fazendo da capital paulista uma espécie de laboratório compulsório de investigações cênicas, muitas vezes transgressoras.

Critérios de apreciação e seleção

Convém iniciar esse debate explicitando a maneira com que as comissões julgadoras são formadas, outro aspecto singular da política em debate. A lei estabelece que tais comissões serão constituídas por sete membros com “notório saber em teatro”, sendo quatro deles nomeados diretamente pelo Secretário Municipal de Cultura, incluindo o presidente, com poder de voto apenas em caso de desempate. Já os outros três membros são escolhidos pelos próprios proponentes, com o direito de votar em até três nomes de uma lista de candidatos previamente indicados pelas entidades de caráter representativo em teatro sediadas no Município de São Paulo há mais de 3 (três) anos. Não temos notícia de outra política cultural em nosso meio na qual o julgamento dos interessados seja realizado a partir de princípios

democráticos e paritários, nos quais a autonomia artística é observada também nos processos de julgamento e seleção.

Feita essa ressalva, convém examinar propriamente os critérios estabelecidos pela lei, à luz do contexto mais amplo do qual participam. Uma tal abordagem permitirá apreender o jogo simbólico a partir do qual grupos e projetos são classificados como artísticos e nesse caso, socialmente relevantes para a cidade. Dessa perspectiva, dentre os 27 artigos que compõem a lei há um que merece atenção, posto que estabelece os critérios de seleção a serem adotados pela comissão julgadora e que, dessa forma, condensam os princípios dessa nova legitimidade em matéria de teatro. São eles:

- I - Os objetivos estabelecidos no artigo 1º desta lei.
- II - Planos de ação continuada que não se restrinjam a um evento ou uma obra.
- III - A clareza e qualidade das propostas apresentadas.
- IV - O interesse cultural.
- V - A compatibilidade e qualidade na relação entre prazos, recursos e pessoas envolvidas no plano de trabalho.
- VI - A contrapartida social ou benefício à população conforme plano de trabalho.
- VII - O compromisso de temporada a preços populares quando o projeto envolver produção de espetáculos.
- VIII - A dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado. (São Paulo, lei 13.279/02, Art. 14)

O item I retoma o Artigo 1º da lei, o qual estabelece que seu objetivo é “apoiar a manutenção e criação de projetos continuados de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo” (LEI 13.279/02). Define-se, assim, o trabalho continuado, tanto da pesquisa quanto do núcleo artístico, como principal vetor da produção digna de receber fomento público, revelando a concepção de que o teatro detentor de valor simbólico deve ser produzido a partir da pesquisa coletiva e continuada de atores, dramaturgo, encenador etc. Estes devem ser ordenados dentro de um núcleo também de base durável, em acordo com os pilares do “processo colaborativo” – cujos adeptos ficaram conhecidos por *teatro de grupo*. Trata-se de uma produção que se pretende autônoma e que reivindica um ciclo longo de produção que, nesses casos, inclui pesquisa de conteúdo, improvisação na sala de ensaios e diferentes formas de estímulo à imaginação e invenção coletivas, em oposição à ortodoxia teatral ou ao

sistema quase fabril de montagem de espetáculos que rege a indústria do entretenimento. Dessa forma, afirma-se a superioridade da produção continuada em oposição ao modo de produção teatral dominante. Cabe destacar que esse procedimento criativo, por nós mal esboçado, constitui um princípio geral e que a maneira com que cada grupo opera com eles, assim como o produto final desses trabalhos de investigação cênica, são muito diversos.

Assim, parece que se por um lado temos a ausência de orientação quanto ao repertório, por outro, a legitimação de um procedimento artístico, o “trabalho continuado”, já precipitaria o seu conteúdo. Somado a esse modo específico de organização do trabalho teatral, que prevê “planos de ação continuada que não se restrinja a um evento ou a uma obra” os projetos aprovados pela Lei de Fomento também devem cumprir com os demais critérios dessa legitimidade artística.

No caso das alíneas III, IV e V, que versam sobre a clareza e qualidade das propostas apresentadas, seu interesse cultural, compatibilidade e qualidade na relação entre prazos, recursos e pessoas envolvidas no plano de trabalho etc., tratam-se critérios mais consensuais que visam assegurar a racionalidade e operacionalidade do programa. Que, como qualquer política pública, precisa corresponder às expectativas em termos de qualidade e exequibilidade, que devem ser demonstradas pelo proponente e são pontos pacíficos na avaliação de projetos de qualquer natureza.

Menos consensual é o item VI, através do qual fica estabelecido que os projetos contemplados devem assegurar alguma “contrapartida social ou benefício à população conforme plano de trabalho”, sugerindo uma relação entre arte e ação social. Questão que deu margem à inúmeros debates mas, considerando o contexto histórico de sua elaboração, é possível supor que a fixação de tal critério deriva, sobretudo, da oposição às políticas de incentivo fiscal, já que uma das principais denúncias que se fazia à época consistia no fato de que, apesar de se tratar de dinheiro público que de outra forma seria revertido em impostos, a maioria dos espetáculos incentivados via renúncia fiscal não ofereciam nenhuma contrapartida aos cidadãos. Assim, em se tratando de orçamento público e de uma política ao teatro, mas *para* a cidade,

partiu-se do entendimento de que o teatro legítimo de receber financiamento direto deveria promover algum benefício à população.

Além da ausência de contrapartidas, outra crítica corrente às políticas de renúncia fiscal dizia respeito ao alto valor praticado pelos ingressos, que acabam alijando a maior parte da população da fruição cultural. Contrapondo-se a isso, ficou estabelecido que a programação fomentada deveria assumir o compromisso de temporada a preços populares, no caso de projetos que envolvem a produção de espetáculo, conforme item VII. Por fim, mas não menos importante, está a necessidade expressa de que os projetos contemplados demonstrem dificuldade de sustentação econômica no mercado, oposição estruturante das lutas que culminaram na Lei de Fomento.

Em suma, trata-se de uma percepção artística que conjuga, ao mesmo tempo, o privilégio do caráter continuado do trabalho – segundo a convicção de que ele seria capaz de gerar retornos sociais – à exigências formais, como a clareza da proposta, sua viabilidade e adequação de prazos e recursos, critérios consensuais dentro desse universo. Assim foram consolidados os pressupostos do teatro digno de receber as verbas do município, segundo uma concepção que os próprios artistas produziram de si e de seu trabalho e que foram responsáveis por produzir uma nova legitimidade em matéria de teatro (ROMEO, 2016). Passadas quase duas décadas de sua aprovação, tem sido corrente as avaliações de que depois da lei do fomento “o teatro na cidade já é outro” (PIACENTINI, 2012, p.11) ou, até, que “o teatro de grupo [...] constitui a forma teatral dominante no município” (FREIRE, 2017, p. 206). Proposições que, ainda que precisem ser matizadas, corroboram tanto a eficácia simbólica das lutas promovidas pelos grupos quanto o poder de legitimação e consagração que envolve a consecução de qualquer política cultural, com seu caráter ordenador e classificatório.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Antônio. *O processo colaborativo no Teatro da Vertigem*. Revista Sala Preta, nº 6, pp. 127-133. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57302>, consultado em 26 de março de 2019.

Particularidades da Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo

BRASIL. *Cultura é um bom negócio*. Ministério da Cultura, Brasília, 1995. Disponível em: <http://www.consultaesic.cgu.gov.br/busca/dados/Lists/Pedido/Attachments/460766/RESPOSTA PEDIDO Banco%20de%20Projeto%20-%20Cultura%20bom%20negocio-1995.pdf>, consultado em 26 de dezembro de 2019.

CAMARGO, Angélica Ricci. *Arquivos institucionais e a história do teatro no Brasil: o caso do Serviço Nacional de Teatro (SNT)*. Revista Sala Preta, vol. 17, n. 2, 2017. Pp. 165-180.

FREIRE, Vítor. *Reflexões sobre os esforços na formação de plateias para o teatro paulistano*. Revista Sala Preta, vol. 17, nº 1: 2017, pp. 204-216.

SÃO PAULO (Cidade). Lei nº 13.279, de 08 de janeiro de 2002. Institui o “Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo” e dá outras providências. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=7298>, consultada em 26 de março de 2019.

MAIA, Reinaldo. *Arte e Barbárie*. Arquivo pessoal do autor: agosto de 2006.

NÉSPOLI, Beth. *Paulo Arantes: um pensador na cena paulistana. O Estado de São Paulo*, 15 de julho de 2007. Caderno 2, p. 175. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20070715-41543-nac-175-cd2-d8-not>, consultado em 26 de março de 2019.

PIACENTINI, Nei. Apresentação. In: COSTA, Iná Camargo & CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008

ROMEO. Simone do Prado. *O movimento Arte contra a Barbárie: gênese, estratégias de legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998-2002)*. Guarulhos, 2016. 229 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo.



POLÍTICA PÚBLICA E PROJETO COLONIAL: O CENTRO CULTURAL USINA DO GASÔMETRO

PUBLIC POLICY AND COLONIAL PROJECT: THE USINA OF GASÔMETRO CULTURAL CENTER

POLÍTICA PÚBLICA Y PROYECTO COLONIAL: EL CENTRO CULTURAL USINA DO GASÔMETRO

Ana Paula Parodi Eberhardt

Ana Paula Parodi Eberhardt

Mestra em Antropologia Social e licenciada em Ciências Sociais, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Temas de pesquisa: memória, cidade, patrimônio, imagem, lazer, cultura popular, teatro e sociabilidade. Atriz e produtora cultural pela Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela.

Resumo

O presente trabalho pretende discorrer a respeito do fechamento do Centro Cultural Usina do Gasômetro, o desalojamento de grupos de artes cênicas do projeto municipal Usina das Artes e a sua realocação para um espaço não legitimado no circuito artístico da cidade. Relacionando este acontecimento, bem como alguns outros ocorridos recentemente na vida cultural da cidade com os escritos de Elisa Belém e André Augustin, podemos inferir que as alterações em políticas públicas culturais estão atreladas a um projeto de desvalorização de formas de atividade intelectual, artística e de ensino, recorrente em países em desenvolvimento. Este processo de subalternização está ligado a um plano econômico neoliberal mais amplo de manutenção do projeto colonialista de dominação, na busca por um monopólio da distribuição de verbas públicas por parte do setor privado.

Resumen

Este documento tiene la intención de discutir el cierre del Centro Cultural Usina do Gasômetro, el desplazamiento de grupos de artes escénicas del proyecto municipal Usina das Artes y su traslado a un espacio que no está legitimado en el circuito artístico de la ciudad. Relacionando este evento, así como algunos otros que ocurrieron recientemente en la vida cultural de la ciudad con los escritos de Elisa Belém y André Augustin, podemos inferir que los cambios en las políticas públicas culturales están vinculados a un proyecto de devaluación de las formas de actividades intelectuales, artísticas y culturales. educación, recorrente en países en desarrollo. Este proceso de subordinación está vinculado a un plan económico neoliberal más amplio para mantener el proyecto colonialista de dominación, en la búsqueda de un monopolio sobre la distribución de fondos públicos por parte del sector privado.

Abstract

This paper intends to discuss the closure of the Usina do Gasômetro Cultural Center, the displacement of performing arts groups from the Usina das Artes municipal project and their relocation to a space that is not legitimized in the city's artistic circuit. Relating this event, as well as some others that occurred recently in the city's cultural life with the writings of Elisa Belém and André Augustin, we can infer that the changes in cultural public policies are linked to a project of devaluation of

forms of intellectual, artistic and cultural activities. education, recurrent in developing countries. This process of subordination is linked to a broader neoliberal economic plan for maintaining the colonialist project of domination, in the search for a monopoly on the distribution of public funds by the private sector.

Breve histórico do projeto Usina das Artes

O Projeto Usina das Artes teve seu embrião formado no Projeto Geração Cultural Usina das Artes que aconteceu em 2005 na Usina do Gasômetro. Em 2009 o Projeto se tornou lei municipal, regulando o formato de ocupação através de edital público anual, frisando que a ocupação deveria ser realizada por grupos que tivessem trabalhos continuados de experimentação artística. Ao longo deste projeto foram realizadas milhares de atividades de artes cênicas, tornando este Centro Cultural um polo importante na produção cênica rio-grandense. Segundo o Plano Municipal de Cultura (2013-2023):

Restaurado, o prédio foi aberto ao público em 1991, constituindo hoje um dos maiores e mais ativos centros culturais do Estado, abrigando espaços variados de exposições como a Sala de Cinema P. F. Gastal, o Teatro Elis Regina, o Cibernarium, as galerias Iberê Camargo, dos Arcos e Lunara, e diversas salas multiuso, além de dois cafés e setores administrativos da Secretaria Municipal de Cultura como as coordenações de Música, Manifestações Populares, Descentralização da Cultura, Artes Plásticas e Cinema/Vídeo e Fotografia. (PMC-Porto Alegre, 2013-2023)

O espaço ainda abarcava sete salas de teatro (destinadas ao Projeto Usina das Artes), o projeto Usina do Papel, Usina Educação e abrigava a Equipe de Apoio Técnico Municipal. Tendo um público de um milhão de pessoas ao ano¹, recebendo importantes eventos culturais da cidade, como as Conferências Municipais de Cultura, virada de Ano Novo, o Fórum Social Mundial, Bienal do Mercosul entre outros.

¹ Ver em PMC-Porto Alegre, 2013-2023.

Em 2014 a direção da Usina muda pela primeira vez, passando do idealizador do Projeto, o artista Caco Coelho, para o funcionário público Renato Wieniewski. A partir desta mudança uma nova forma de gestão se estabelece: é o último ano em que a prefeitura custeia a divulgação dos eventos do projeto - que tinha um panfleto próprio e independente das demais atividades da Coordenação de Artes Cênicas, e a Secretaria condiciona o pagamento dos grupos à entrega de um relatório mensal de atividades, com o objetivo de fazer um levantamento do número de público atingido pelo projeto.

Além da Usina do Gasômetro atrair um público sistemático por concentrar diversas atividades culturais em um mesmo espaço (cinema, artes visuais e cênicas), o seu pátio também recebia shows e espetáculos. Ao lado deste, havia a disponibilização de passeios de barco pelo rio, e na “prainha” (como é popularmente chamado o espaço próximo à orla) havia o acesso ao rio e ao pôr do sol. Este último era a programação mais certa e a custo zero para o porto-alegrense, que enchia este espaço aos finais de tarde. Este aspecto de um passeio a baixo custo garantia um público diversificado e bastante popular, por conta disto os preços de espetáculos eram bastante acessíveis, sendo previsto no edital de ocupação a oferta de atividades gratuitas em dias de passe livre nos ônibus da cidade. Assim, além de garantir o trabalho continuado dos grupos o projeto também se destacava pela formação de plateia, que “aproveitava” o passeio para assistir também a um espetáculo.

Em 2015 ocorreu a assinatura da Ordem de Início do Projeto Executivo para Recuperação da Usina do Gasômetro. Em dezembro deste mesmo ano a ligação do pátio da Usina com o Rio Guaíba é cortada, com a colocação de tapumes para o início das obras de revitalização da orla. Este fato trouxe como consequência uma queda grande do número de pessoas que circulavam na Usina, afetando a dinâmica das atividades culturais e a segurança deste espaço. Embora estando localizada na zona central da cidade, o entorno da Usina não era considerada um local seguro. Nos

momentos de menor fluxo de pessoas, principalmente em dias de semana à noite ninguém se aventurava a passear naquele ambiente.

Figura 1: Foto: Guilherme Santos/Jornal Sul 21 de 2 de dezembro de 2015.



Os recursos para estas obras na orla estão atrelados à também chamada “revitalização” do Cais Mauá, localizado ao lado da Usina. Este também é um espaço importante na cidade, de grande interesse econômico, o que faz com que existam muitas disputas e discussões sobre a regularidade deste projeto, bem como o impacto ambiental de um empreendimento comercial à beira do rio, fazendo com que seu início fosse postergado diversas vezes. A verba para esta reforma, no montante de 93 milhões de dólares é proveniente de uma parceria com a Corporação Andina de Fomento, que destinou 3 milhões de dólares para a reforma da Usina - prédio que ligaria o empreendimento do Cais à orla. Em contrapartida a CAF indicou que a Usina deveria ter um plano de sustentabilidade financeira e ser gerida por uma Organização Social (OS)², indicada pela Corporação.

2 Organização Social é uma qualificação jurídica que um órgão da administração pública direta pode conceder a pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, instituídas por iniciativa de particulares, para o desempenho de serviços públicos sociais, tais como saúde, educação, cultura e assistência social. As OSs não prestam serviço público delegado. Elas desempenham uma atividade privada de interesse público e, para tanto, contam com o incentivo do Estado. Fonte: <https://camiloprado.com/2017/09/06/o-que-sao-organizacoes-sociais-os/>

Neste mesmo período (primeira metade da década de 2010) temos a implementação, na cidade de Porto Alegre, várias parcerias público-privadas, tais como a reforma da Cinemateca Capitólio (fechada por 20 anos), que passou a se intitular Cinemateca Capitólio Petrobras; a reabertura do Auditório Araújo Viana (fechado por 7 anos), com o nome de Oi Araújo Viana; a “adoção” do Largo Glênio Peres e Praça XV pela empresa Coca-Cola. Também houve o fechamento de espaços públicos por falta de verba, como é o caso do Teatro Municipal Túlio Piva e o Centro Cenotécnico. Na segunda metade da década de 2010 a cidade passa por discussões a respeito da parceria privada do Parque da Redenção e do Mercado Público (cujo segundo andar está fechado há seis anos devido a um incêndio). Foi o momento também que a Secretaria do Estado não renovou a permissão de uso dos grupos de Artes Cênicas que ocupavam o Hospital Psiquiátrico São Pedro, desalojando 6 grupos que residiam há 15 anos neste espaço. Neste ínterim também nota-se uma diminuição em editais públicos para artes nas esferas federais, estaduais e municipais, sendo importante frisar que o Ministério da Cultura foi realocado para outra secretaria por duas vezes, o que aconteceu por uma vez também na instância municipal.

Em meados de 2017, por ocasião da “recuperação” prevista à Usina do Gasômetro, os grupos pertencentes ao projeto Usina das artes foram realocados em uma escola desativada no bairro Santana, onde o projeto está tendo continuidade, mas sem verba, funcionários ou apoio por parte da prefeitura. Em novembro deste mesmo ano a Usina teve suas portas fechadas.

No início de 2018 é publicado em jornais de grande circulação que a verba destinada à revitalização não seria o suficiente para o projeto inicial e que era necessário refazer todo o projeto, diminuindo em 80% as reformas previstas, e que estas não teriam nenhuma previsão de início.

Esta longa introdução se torna importante para perceber que o caso do projeto Usina das Artes não se trata de um caso isolado em meio à política cultural regional ou mesmo nacional, mas sim está em consonância

com a implementação de uma proposta política mais ampla de cunho neoliberal e colonialista, conforme veremos a seguir.

Política neoliberal: dinheiro público, gestão privada

Segundo André Augustin, são poucos e recentes os estudos econômicos que enfocam o tema de políticas culturais como situados dentro das grandes transformações econômicas e sociais do capitalismo. A partir de seus escritos da autora Elisa Belém, pretendo discorrer como a importação desta política está atrelada a um projeto colonial que privilegia uma determinada classe a se manter no monopólio das decisões de alocação de recursos destinados à cultura, (e seu processo mais eficaz: o sucateamento do bem público, e sua necessária privatização, a partir da difusão ao senso comum de que esta é a única solução possível).

Podemos pensar o neoliberalismo, conforme David Harvey, a partir de dois aspectos complementares: de um lado um “projeto *utópico* de realizar um plano teórico de reorganização do capitalismo”, de outro “um projeto *político* de restabelecimento das condições de acumulação do capital e de restauração do poder das elites econômicas” (HARVEY, 2005, p. 27 *apud* AUGUSTIN, 2011, p. 5). Desta forma, embora pregue a ideia de Estado mínimo, difundida pelo senso comum, na verdade o neoliberalismo utiliza os mecanismos estatais para restaurar o poder de uma classe, no caso a ligada ao sistema financeiro. Isto acontece pelo crescimento da desigualdade social, garantida pelo aumento da taxa de juros à população, aumento do desemprego (garantindo baixos salários) e diminuição nas taxas de imposto de renda. Possibilitando uma maior concentração de renda ao setor financeiro internacional-pela elevação das taxas de juros de dívidas externas de países de terceiro mundo-, este processo garante a dominação destes em relação aos países em desenvolvimento. Este processo teve reflexos importantes nas políticas públicas de um modo geral, mas é a partir dos anos 70 que afetam as políticas culturais, conforme os governos de Reagan (EUA e Thatcher (Inglaterra)). O argumento usado por Reagan para a privatização do setor cultural era que o financiamento público das artes

resultava da “redução do papel histórico do apoio filantrópico do indivíduo privado e das empresas”, e que os fundos públicos da cultura haviam sido politizados e estavam orientados para “o desenvolvimento das artes com objetivos sociais, e não artísticos”. O foco do governo deveria mudar, financiando apenas a alta cultura.” (AUGUSTIN, 2011, p.7). Com base nestes ideais foram feitas reformas fiscais que possibilitassem ao setor privado isenções de impostos deduzidas do apoio a este setor. O governo inglês de Thatcher tinha um discurso parecido com Reagan e com políticos emergentes do contexto brasileiro atual: “Há muitas pessoas no mundo das artes que ainda precisam se desapegar do Estado assistencialista”³.

Com a possibilidade de isenções estatais e o benefício de colar sua marca às atividades artísticas expoentes, o setor privado também passou a administrar os espaços culturais públicos.

Estas foram premissas adotadas nas políticas culturais brasileiras, que seguindo a análise histórica de Augustin tem três características bem marcantes: a *autoridade* (políticas culturais públicas criadas em períodos de ditadura, tanto na era Vargas quanto durante o regime militar – pautadas pela regulação e controle das atividades artísticas); *instáveis* (onde as políticas eram mudadas completamente a cada troca de governo) e as *ausentes*.

A consolidação das políticas culturais neoliberais no Brasil, entretanto, só se deu a partir da eleição de Collor. Assim que assumiu a Presidência, o ex-governador alagoano revogou todos os incentivos fiscais federais existentes e desmontou os órgãos públicos ligados à cultura. Além de fechar o Ministério da Cultura, substituído por uma Secretaria, Collor acabou com a EMBRAFILME, a Funarte, a Fundação Nacional de Artes Cênicas e diversos outros órgão ligados à cultura. O orçamento para a cultura foi cortado e no lugar dos gastos públicos diretos veio uma nova lei de incentivo fiscal: a Lei Rouanet. (AUGUSTIN, 2011, p.10-11)

Embora a participação nesta lei implique em uma avaliação do projeto pelo Conselho Nacional de Incentivo a Cultura, não se discute o mérito artístico da proposta, mas sim sua viabilidade orçamentária, e são as

3 Discurso de Richard Luce, nomeado Ministro das Artes da Inglaterra em 1985 (WU, 2006, p. 79). *apud* AUGUSTIN 2011,

empresas que decidem qual projeto querem financiar. Com o passar dos anos foi aumentando a porcentagem de isenção das empresas que patrocinassem os projetos, chegando a 100%, de forma que o dinheiro a ser investido é inteiramente público, mas gerido inteiramente pelo setor privado.

No caso brasileiro, e especificamente o gaúcho, podemos observar que as revitalizações em grandes aparelhos culturais da cidade foram patrocinados pelo capital empresarial (Petrobras, Oi, CAF, para citar alguns já mencionados), e estes em contrapartida tem a função de definir a gestão destes equipamentos. Em todos estes casos houve uma mesma estratégia, tipicamente neoliberal de sucateamento destes espaços, que vistos como ociosos e degradados, sem a possibilidade de investimento do setor público passaram a serem parcerias público-privadas pelo clamor popular: “Como diz Gramsci, o exercício da hegemonia ‘caracteriza-se pela combinação da força e do consenso, que se equilibram de modo variado, sem que a força suplante em muito o consenso, mas, ao contrário, tentando fazer com que a força pareça apoiada no consenso da maioria.” (GRAMSCI, 2000, p. 95 *apud* AUGUSTIN, 2011, p. 18)

Mas o que se esconde por trás do discurso de falta de verba pública é a subalternização do Estado enquanto soberania frente ao capital financeiro (terceirizando as decisões sobre quanto e em quê investir), bem como sua omissão em cumprir com o dever constitucional de promover o acesso à cultura aos cidadãos. Com este aparente mecenato (importado do sistema neoliberal americano e inglês) o que acontece é a distribuição de investimento público sob a gestão de empresas, privadas, e no caso brasileiro, empresas internacionais.

Desta forma o investimento privado no setor artístico ganha um monopólio da hegemonia estética de sua classe, no sentido que decide investir em alguns tipos específicos de arte, onde não está em jogo a democratização da cultura⁴, mas a distribuição para os grandes centros onde

4 “Se o objetivo fosse ampliar o acesso à cultura, os projetos financiados com recursos públicos deveriam priorizar regiões onde a população tem menos acesso a atividades culturais. Mas o que ocorre com as leis de incentivo é justamente o contrário: as atividades financiadas geralmente são realizadas nas regiões mais ricas, onde já existe naturalmente mais financiamento privado para a cultura. De 1993 a 2009, praticamente 80% dos recursos captados pela Lei Rouanet foram

a divulgação de sua marca seja importante, lucrando assim sob dois aspectos distintos: a renúncia fiscal e a propaganda de marketing gratuita, ambas patrocinada pelo Estado.

Considerações finais

Esta prática neoliberal está em consonância com o que Belém nos fala sobre o teatro brasileiro estar sob uma perspectiva subalterna, já que não são as instâncias representativas eleitas pelos cidadãos que decidem e gestam as políticas culturais, mas sim o setor privado – no entanto com dinheiro público-, privilegiando uma determinada estética que se torna dominante, num processo colonizador de silenciamento da cultura de um povo. Segundo Belém seria justamente a valorização da cultura popular, da oralidade, da alegria partilhada no carnaval e no estar juntos pensados e encenados dentro de uma gramática própria de seu contexto social que se extingue o senso de inferioridade e se valoriza uma epistemologia apagada pelo projeto colonial. Este projeto colonial fica evidente nos discursos inferiorizantes do senso comum de que “no Brasil nada dá certo”, ou que o bem público não é funcional e que, por isso merece ser privatizado e ficar sob tutela de empreendimentos que “deram certo”, o que equivale dizer “grandes empresas internacionais”.

No caso do Centro Cultural Usina do Gasômetro este processo segue os mesmos passos dos demais equipamentos públicos que passaram para a gestão privada, e foi colocado em curso a partir do silenciamento de um de seus maiores projetos, o Usina das Artes. Seja no término da divulgação das atividades e no esvaziamento do entorno, seja na redução da importância da difusão cultural do projeto a seu número de público. A proposta da CAF em tornar o Centro Cultural Usina do Gasômetro em um setor sustentável financeiramente acena para uma nova forma de percepção do fazer artístico,

destinados a projetos no Sudeste. Enquanto isso, a região Norte recebeu menos de 1% do total e a Centro Oeste, 3,2%. A concentração é muito maior do que a concentração populacional ou do PIB. O Sudeste, com 41% da população e 56% do PIB brasileiro, representa 79,8% dos recursos da Lei Rouanet. Já o Nordeste possui 27,9% da população, mas apenas 6,2% dos recursos da lei. Há ainda concentração dentro de cada região e, em cada cidade, os bairros mais ricos são privilegiados”. (AUGUSTIN, 2011, p. 14)

transformando-o em bem econômico. A especulação financeira e imobiliária que se avizinha torna este espaço um centro de disputa de interesse econômico. A realocação dos grupos, feita de forma apressada para dar início às obras para um espaço precário, sem nenhum apoio do município e sem qualquer garantia de retorno à Usina – cuja obra não somente não foi iniciada, mas está sob replanejamento- aponta para um grande período ocioso e de maior degradação. O sucateamento do Projeto Usina das Artes é a comprovação deste plano em curso: sem um público formado neste novo espaço de realocação, e sem subsídios e infraestrutura mínima para desenvolvimento de trabalho este projeto acaba por ser censurado economicamente, demonstrando a desvalorização do Estado em relação à cultura.

Relacionando os dois autores (Augustin e Belém) podemos afirmar que o processo de sucateamento de centros culturais são resultados de uma estratégia política econômica de terceirizar as decisões de investimento cultural para o setor privado. É uma forma de desqualificação e subalternização do Estado e da produção local, onde o caráter experimental da atividade artística dá lugar à reprodução das mesmas formas consagradas, sob pena de desestabilizar o lucro econômico esperado em contrapartida, o que implica em uma censura prévia, (tanto dos artistas a serem subsidiados quanto do público que poderá acessar este serviço), conforme Augustin:

Os artistas com trabalhos menos comerciais, principalmente aqueles em início de carreira, só conseguem manter seu trabalho com apoio do Estado. (...)O investimento cultural, quando incorpora um alto grau de inovação, comporta uma forte incerteza no tocante aos resultados. [...] o estado substitui o mercado para apoiar os setores que, sem esse maná, estariam condenados à decadência. (BENHAMOU, 2007, p. 152). apud AUGUSTIN, 2011, p.15)

O *Cirque du Soleil*, por exemplo, recebeu em 2005 mais de nove milhões de reais para vir ao Brasil. Era um evento inacessível para a maioria da população brasileira, com ingressos variando de R\$ 100,00 a R\$ 370,00. O Bradesco foi o principal patrocinador, com 4,3 milhões de reais. Ainda que a totalidade desse valor tenha sido abatida do imposto de renda, o banco teve o direito de ter seu nome em todos os materiais de divulgação da turnê, além de

garantir que o primeiro lote de ingressos fosse vendido apenas a clientes *Prime Bradesco*. (AUGUSTIN, 2011, p.15)

O interesse neste campo de atuação da arte se mostra de importância fundamental na manutenção deste silenciamento, já que: “As artes da cena trabalham exatamente com práticas que privilegiam as ações afetivas contribuindo para que o próprio indivíduo ou a sociedade reconheça aquilo que cerceia a expressão e comunicação humana, ou seja, possíveis silenciamentos”. (BELÉM, 2016, p.122).

Assim torna-se importante relacionar os acontecimentos mais amplos sociais, econômicos e políticos aos modos de produção das artes, buscando compreender os cotidianos processos de subalternização ideológica e cultural que atravessam a prática artística nacional.

Referências bibliográficas

AUGUSTIN. André Coutinho. **O neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira**. Fundação Casa Rui Barbosa – II Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro. Set. 2011. Disponível em:

http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_AndreAugustin_O_neoliberalismo_e_seu_impacto_na_politica_cultural_br_asileira.pdf.

ernacional/FCRB_AndreAugustin_O_neoliberalismo_e_seu_impacto_na_politica_cultural_br_asileira.pdf.

BELÉM, E. (2016). **Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva descolonial**. *Sala Preta*, 16(1), 120-131. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v16i1p120-131>

Plano Municipal de Cultura de Porto Alegre, 2013-2023.

http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?reg=16&p_secao=200

REDAÇÃO JORNAL SUL @!. **O que as pessoas de Porto Alegre pensam sobre os tapumes na Orla do Guaíba**. *Jornal Sul 21*. Porto Alegre, 2 de dezembro de 2015. Acessado em 25/02/2019 em <https://www.sul21.com.br/cidades/2015/12/o-que-as-pessoas-de-porto-alegre-pensam-sobre-tapumes-na-orla-do-guaiba/>



TEATRO E A CONDIÇÃO DE PÓS-AUTONOMIA DA ARTE

THEATER AND THE POST-AUTONOMY OF CONDITION OF THE ARTS

TEATRO Y LA CONDICIÓN DE POS AUTONOMÍA DE LAS ARTES

Heloisa Marina

Heloisa Marina

Atriz, produtora, professora do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisa realizada com apoio da CAPES. Orientador:

André Carreira.

Site-portfólio: <https://heloisamarina.wixsite.com/atrizeprodutora>;

Instagram: @helomarina

Resumo

O propósito dessa comunicação é refletir acerca de modos de produção teatral os quais, pautados por pressupostos de democracia e dissidência às hegemonias culturais e aos modelos industriais de fabricação artística, se definem, não raro, como não comerciais. Este termo e outras nomenclaturas que buscam dar conta do fenômeno teatral mencionado serão discutidas à luz do conceito de pós-autonomia da arte, como proposto pelo antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini. Pretende-se relativizar o entendimento de que é possível gerar fabricações artísticas que sejam, de fato, alheias a modelos mercadológicos. A metodologia adotada foi a de revisão bibliográfica sobre o tema, bem como a exploração de uma perspectiva autoetnográfica vinculada às minhas próprias experiências como atriz e produtora. Tendo como objeto de estudo fazeres teatrais latino-americanos, argumento que, ainda que se compreenda que há uma relação obrigatória entre produção teatral, economia, política e mercado, tal entendimento, ao invés de inviabilizar a defesa de um teatro dissidente, é fundamental para realização efetiva e consciente de produções cênicas críticas ao *status quo* e capazes de construir esperanças de mundos outros.

Palavras-chave: teatro; pós-autonomia da arte; políticas culturais; produção teatral.

Abstract

The purpose of this manuscript is to discuss on the systems of theatrical production which, based on assumptions of democracy and dissidence from cultural hegemonic and industrial models of artistic productions, are often defined as non-commercial. This term and other nomenclatures that seek to account for the mentioned theatrical phenomenon will be discussed in the light of the concept of post-autonomy of art, as proposed by the Argentinean anthropologist Nestor Garcia Canclini. Here we aim to relativize the understanding that it is possible to generate artistic fabrications that are, in fact, independent to marketing models. The methodology adopted was a literature review on the subject, as well as the exploration of an autoethnographic perspective linked to my own experiences as an actress and producer. Having as its object of study Latin American theatrical practices, it is argued that, even though it is understood that there is a mandatory relationship between theatrical production, economy, politics and market, such an understanding, rather than making the defense of a dissident theater unfeasible, is fundamental

for effective and conscious realization of scenic productions critical to the status quo and capable of building hopes for other worlds.

Keywords: theater; post-autonomy of art; cultural policies; theatrical production.

Resumen

El propósito de esta comunicación es reflexionar sobre modos de producción teatral que, basados en supuestos de democracia y disidencia de hegemonías culturales y modelos industriales de fabricación artística, a menudo se definen como no comerciales. Este término y otras nomenclaturas que buscan dar cuenta del fenómeno teatral mencionado serán discutidas a la luz del concepto de pos autonomía del arte, propuesto por el antropólogo argentino Néstor García Canclini. Se pretende relativizar el entendimiento de que es posible generar fabricaciones artísticas que son, de hecho, ajenas a los modelos de mercado cultural. La metodología adoptada fue una revisión de la literatura sobre el tema, así como la exploración de una perspectiva autoetnográfica vinculada a mis propias experiencias como actriz y productora. Teniendo como objeto de estudio las prácticas teatrales latinoamericanas, sostengo que, si bien se entiende que existe una relación obligatoria entre producción teatral, economía, política y mercado, tal comprensión, más que hacer inviable la defensa de un teatro disidente, es fundamental para la realización efectiva y consciente de producciones escénicas críticas al *status quo* y capaces de generar esperanzas de otros mundos.

Palabras llave: teatro; post-autonomía del arte; políticas culturales; producción teatral.

O que devemos perguntar agora é se precisamente essa semi autonomia da esfera cultural não foi destruída pela lógica do capitalismo tardio. Mas o argumento de que a cultura hoje não é mais dotada da autonomia relativa que teve em momentos anteriores do capitalismo não implica, necessariamente afirmar o seu desaparecimento ou extinção. Ao contrário, o passo seguinte é afirmar que a dissolução da esfera autônoma da cultura deve ser antes pensada em termos de uma explosão: uma prodigiosa expansão da cultura por todo o domínio do social, até o ponto em que tudo em nossa vida social - do valor econômico e do poder do estado às práticas e a própria estrutura da psique - pode ser considerado como cultural em um sentido original que não foi, até agora, teorizado. Essa proposição, no entanto, é totalmente consistente com o diagnóstico anterior de uma sociedade da imagem ou do simulacro, e da transformação do “real” em uma série de pseudo eventos (JAMESON, 1984, p. 74).

Há uma parcela significativa da produção teatral latino-americana que se constituiu e, portanto, se nomeou, a partir de termos voltados a delimitar sua perspectiva ideológica, ou seja, política. Nomenclaturas como “teatro de grupo”, “teatro independente”, “teatro comunitário”, “teatro alternativo”, “teatro não comercial” surgem, nos diferentes países desse colorido continente, carregados de sonhos, utopias e desejos de articulação entre criação cênica e a construção de uma sociedade mais justa.

Levando em consideração essa introdução inicial, traçarei nesse artigo reflexões e achados da minha pesquisa de doutorado, que estão presentes na tese defendida em 2017¹. O objetivo deste texto é discutir a relação do teatro com a condição pós-autônoma da arte, como proposta por Nestor Garcia Canclini, tendo como ponto de partida para esse entendimento, justamente, os termos que no campo teatral cunhamos para definir o escopo ideológico e os modos organizacionais de determinadas produções cênicas.

Um dos primeiros problemas que se apresentou para a realização da referida investigação foi justamente a delimitação da categoria teatral que eu pretendia estudar. Meu impulso inicial de pesquisa partia do intento de investigar formas de produção e gestão de *teatro não comercial*. A expressão parecia pertinente e propícia como forma de estabelecer as balizas de análise do estudo que empreendi. Além do termo *teatro não comercial*, outra categoria

¹ MARINA, Heloisa. *Atriz-produtora de um teatro menor latino-americano: crises e potências na intersecção dos processos de produção, gestão e criação*. Tese. PPGT-UDESC. Florianópolis: UDESC. 2017.

importante seria *teatro de grupo*. Esta última estaria vinculada a um modo de produção e gestão no qual a horizontalidade das relações seria uma premissa, bem como o desejo de realizar criações cênicas autorais e voltadas a pesquisas estéticas, poéticas e artísticas.

Assim, ambos os termos (*teatro não comercial* e *teatro de grupo*) estariam vinculados por suas características relacionadas aos meios e modos de produção e gestão, mais que por suas características estéticas (já que estas resultam bastante heterogêneas). Criações teatrais *não comerciais* e *de grupo* trariam intrínsecas, também, referência a um fazer que tem como elemento fundamental o impulso criador e criativo, isto é, as necessidades artísticas daqueles que conformam a cena: diretoras e, muitas vezes, as próprias atrizes.

No decorrer da pesquisa, porém, a problemática e as contradições que tais termos carregam, apareceram como importante ponto de reflexão, uma vez que tais categorizações tendem a demarcar, como já dito, territórios ideológicos dentro do ambiente teatral. Situar obras e espetáculos nos mais variados tipos de circuitos (EJEA, 2011) e sistemas teatrais (SCHRAIER, 2008) existentes na atualidade, é uma forma de identificar não apenas o impulso que move a criação, mas também as possíveis formas de distribuição, bem como a qualidade da relação com o público que as produções teatrais almejam estabelecer. A noção de *teatro não comercial*, por exemplo, embora muito veiculada e amplamente utilizada por diversos artistas e teóricos do meio, gera juízos de valores os quais tendem a reforçar a ideia de que existe a possibilidade de um fazer teatral completamente isolado de fatores econômicos.

Levando em consideração também a perspectiva de espectadores de teatro não familiarizados com os jargões do meio, o termo *não comercial* adquire ainda mais ambiguidades. Dizer que se está apresentando um teatro não comercial, soa contraditório quando o público paga em moeda corrente para assistir a um espetáculo, por mais popular que seja o valor da entrada, ou por mais experimental que seja o trabalho.

Já os modelos de teatro de grupo apresentam ressonâncias em várias formas de produção na América Latina, mesmo naquelas que não se

caracterizam exatamente como grupos estáveis. Isso se deve ao fato da importante influência de projetos grupais com orientação política nos anos 60 e 70. Vários foram os homens e mulheres de teatro que, provenientes deste ambiente, desenvolveram projetos em diferentes âmbitos, como sugerem as falas de Miguel Rubio Zapata (2014, p. 264), diretor do grupo peruano Yuyachkani:

A meu ver, os melhores momentos, se é que podemos falar de “melhores momentos”, ou melhor, **os momentos de grande força e singularidade nesta história, foram aqueles em que nosso teatro foi parte da luta de nossos povos por uma vida melhor.** Então, nesses momentos, nos atrevemos a reconhecer-nos em nossa particularidade e a inventar criativamente o teatro que nos fazia falta, sem nos vermos obrigados a marchar no compasso das culturas hegemônicas (grifo meu).

A importância histórica e simbólica da ideia de teatro de grupo que opera no imaginário dos teatros atuais, oferece a perspectiva de um meio possível e desejável de imprimir ao teatro uma dimensão social e política. Isso é reafirmado como uma tendência ideológica do teatro por reflexões de diversos estudiosos, entre os quais a pesquisadora Silvana Garcia (2008, p. 57), que afirma:

O teatro de grupo que se fortaleceu nos anos de 1970 não é um fenômeno latino americano, mas aqui, mais do que talvez em qualquer outro lugar, podemos pensar em uma rede de solidariedade armada desde cedo entre os diversos grupos, resultado em primeira instância da politização que, em diferentes tonalidades, marcou suas fundações.

Nos dias atuais o teatro de grupo ganha configurações bastante variadas, fazendo com que seja ampla entre artistas e teóricos a discussão em torno da ideia de grupo ou coletivo. Modelos de grupo são influenciados fortemente pelo entorno social e por fatores econômicos dos tempos atuais (em especial pelos modelos de financiamento). Nesse sentido, é necessário perceber que outros formatos de produção cênica, com estruturas e relações móveis, ou mais permeáveis, predominam no meio que não tem foco na produção de lucro, mesmo quando se utiliza o termo “grupo”. Assim, ainda que o teatro de grupo se apresente como característica marcante de modo de produção de um teatro “não comercial”, especialmente no continente latino-

americano, é necessário destacar que tal modo não é homogêneo. Tampouco é único, como foi dito anteriormente, quando se trata de variantes cênicas não impulsionadas pela perspectiva de venda, voltadas à livre criação artística e ancoradas em propósitos de uma arte crítica e engajada.

O impasse acerca do termo adequado para definir o objeto da pesquisa de doutorado que eu estava empreendendo, se tornou ainda mais complexo quando passei a realizar revisão bibliográfica dos termos *teatro independente*, *teatro alternativo*, *teatro profissional*, *teatro comunitário*, *teatro de pesquisa*, *teatro experimental*, *teatro de arte*. Todos estes termos buscam tanto delimitar formas de criação, quanto de produção e de constituição organizacional. Assim, a tarefa de definir o conceito se deu em um campo fértil para o debate, pois suscitava, e suscita ainda, reflexões em torno do poder no campo teatral, uma vez que tais definições demarcam territórios de produção e “validam” propostas estéticas.

A dificuldade em chegar nesta pretendida conceituação, ou a necessidade de fazê-la levando em conta as contradições inerentes ao desejo de nomear tendências e modos de trabalho teatral, pode ser entendida como consequência da condição pós-autônoma na arte, discutida por Nestor Garcia Canclini (2010) em seu livro *La Sociedad sin Relato*.

Em seu estudo, o antropólogo argentino radicado no México afirma que vivemos uma era global em que os relatos não são capazes de organizar a complexidade de uma ordem social altamente interdependente (globalizada), ao mesmo tempo que dividida, para a qual seria desejável uma multiplicidade de relatos (CANCLINI, 2010). Ou seja, a sua proposta é a de que já não existem mais processos isolados, mas que as mais variadas atividades humanas se influenciam mutuamente a nível global, desde a alimentação, vestuário, até as guerras (e epidemias diríamos a partir de 2020)! O fazer artístico, o teatral inclusive, está inserido neste mundo e, portanto, compartilha de tal dinâmica e como consequência, a arte não poderia ser entendida como um processo autônomo (isolado) de criação.

A interação entre as distintas esferas da vida humana, no entanto, não assegura soberania, dignidade ou preponderância a todos os agentes sociais e culturais. Os relatos buscam cristalizar ideias e padrões. Neste mundo,

portanto, a diversidade, a ambiguidade e a renovação de discursos seriam uma forma potente de dar voz à multiplicidade cultural, econômica, política, social e histórica de nossa existência.

O “perigo de uma história única” (2009), da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, uma das *Teds Talks* mais assistidas do *Youtube*, alerta justamente para o problema da simplificação da nossa compreensão de fenômenos sociais, geográficos, culturais, quando adotamos um ponto de vista único (essencialista) acerca dos mesmos.

Levando em consideração a perspectiva proposta por Adichie (2009) e Canclini (2010), comecei a entender melhor a dificuldade que eu encontrava em tentar circunscrever o objeto da minha pesquisa a partir de um termo essencial e único. No campo específico do teatro, tal impossibilidade se combinava com o variado uso dos termos que fazem aqueles que trabalham com esta arte. Ou seja, fui percebendo que o que uma atriz entendia por *teatro independente* no Brasil, não era exatamente a mesma compreensão que tinha um diretor no México, por exemplo.

Da mesma forma, comecei a compreender que a expressão *teatro comercial* funciona como instrumento de delimitação de um campo político para o fazer teatral, na medida em que possibilita um posicionamento de oposição e crítica por parte do artista frente ao que surge como mercado do entretenimento, ou à ideia de arte-produto. A recusa em associar o trabalho criativo à geração de um mercado pode ser entendida, neste contexto, como uma forma de resistência aglutinadora. Ao reconhecer um outro (o mercado) como inimigo, se produziram movimentos que articularam equipes e formas de trabalhar em oposição (resistência) ao mesmo, ainda que isso não tenha se dado sem contradições (internas e externas).

Partindo dessas compreensões iniciais, se torna fundamental refletir acerca dos modos de produção, gestão e criação teatral considerando-se o problema cultural contemporâneo, já bastante explorado por pensadores como Jameson (1984). Tem-se então a hipótese de que a semiautonomia da arte em relação à economia (pretendida na época moderna), deu lugar a “uma prodigiosa expansão da cultura por todo o domínio do social, até o ponto em que tudo em nossa vida social - do valor econômico e do poder do Estado [...]

pode ser considerado como cultural” (JAMESON, 1984, p.74). A cultura, e particularmente a arte, está dentro do conjunto de práticas que foram englobadas de forma complexa pela expansão da lógica da mercadoria. A condição desta expansão do capitalismo como lógica cultural é o que aponta para a não existência de espaços capazes de serem completamente alternos a esta lógica. Em termos simplificados, interessa agora reconhecer que toda forma de espetáculo tem algum aspecto comercial porque se “vende” de forma direta ou indireta, isto é, tem algum elemento da lógica da mercadoria funcionando dentro de suas possibilidades de atuação.

Canclini (2010), por exemplo, argumenta que a autonomia da arte se desvanece através de diferentes pressões. A mais óbvia é o mercado artístico de grande escala, mas outras formas de interação e negociação dos artistas com o meio social, econômico e político também atuam de modo a relativizar a autonomia da criação. Exemplo disso ocorre quando escrevemos um projeto com o objetivo de auferir algum patrocínio, mesmo que módico. A princípio, esta atividade desloca o fluxo comum na criação, que parte do caos, de perguntas e inquietações, enquanto a redação de projetos pressupõe um processo de organização e delimitação bastante práticos.

Nesse contexto, não só a autonomia da produção é relativizada, mas o próprio caráter contestatório que originalmente certos modos de se fazer teatro carregam. Miown Kwon diz, em relação a propostas artísticas vinculadas ao termo *site-specific*, por exemplo, que este passou a ser utilizado também pela indústria de entretenimento, fazendo com que seu caráter dissidente se diluísse. A autora menciona que apesar da origem *anticomercial* que originou as práticas de *site-specific*, estas não puderam escapar à apropriação mercadológica:

Esta preocupação de re-avaliar a relação entre a obra de arte e seu lugar é em grande parte provocada pelas formas com que o termo “*site-specific*” foi acriticamente adotado como outra categoria de gênero, por instituições de arte tradicionais e seus discursos. [...] Para aqueles que aderem a cooptação como a explicação mais viável da relação entre *advanced art*, a indústria cultural e a economia política ao longo do século XX, o inespecífico (mal)uso do termo “*site-specific*” é ainda um outro exemplo de como práticas artísticas vanguardistas, com consciência social e politicamente comprometidos, sempre se tornam domesticados pela sua

assimilação à cultura dominante (KWON, 2004, p. 1, tradução minha)².

É necessário pontuar que tanto Know (2004) quanto Canclini (2010) problematizam a domesticação de uma arte que se pretende politicamente comprometida, a partir de exemplos de artistas consagrados e inseridos em contextos que, embora reconhecendo-se de vanguarda, se estabelecem grandes mercados de arte, os quais operam com cifras financeiras arrojadas. Se este mercado de grande escala (aquele que ocorre em leilões de telas e pinturas e nas bienais mundiais de artes visuais) não chega a se conformar nos casos que eu pretendia estudar na minha pesquisa, as *outras formas* de interação social do artista com *o meio* inevitavelmente estavam presentes.

Tais interações ocorrem sempre que nós artistas sentamos para escrever um projeto de montagem ou circulação de espetáculo, o qual concorrerá a verbas (públicas ou privadas) disponibilizadas por meio de editais; quando nós concorremos a bolsas de criação ou mesmo de pesquisa artístico-acadêmica; quando negociamos com instituições (centros culturais, festivais, empresas) que pretendem contratar alguma apresentação; ou, simplesmente, quando tratamos de divulgar temporadas de nossos trabalhos para convocação de público (seja este pagante ou não). Com o fenômeno crescente das redes sociais e plataformas digitais e sua atual relevância, seja para divulgação, seja para realização cênica, movimento imposto a artistas em função da pandemia do COVID-19, a relação conflituosa e necessária com o mercado cultural se torna ainda mais profunda, problemática, instigadora e irrevogável.

Ou seja, existem muitas formas ativas do mercado que penetram o campo das artes, mesmo quando estas lidam com valores monetários pequenos e se circunscrevem em localidades descoladas dos centros de

² No original: *This concern to reassess the relationship between the artwork and its site is largely provoked by the ways in which the term "site-specific" has been uncritically adopted as another genre category by mainstream art institutions and discourses. (...) For those who adhere to cooptation as the most viable explanation of the relationship between advanced art, the culture industry, and the political economy throughout the twentieth century, the unspecific (mis)uses of the term "site-specific" are yet another instance of how vanguardist, socially conscious, and politically committed art practices always become domesticated by their assimilation into the dominant culture* (KWON, 2004, p. 1).

reconhecimento centralizador da cultura. Podemos perceber, portanto, que o mercado deve ser entendido como uma dimensão cultural que dá formato a diferentes práticas, onde a relação compra-vende se concretiza sem que se manifeste, necessariamente, de forma tão explícita. Para o pesquisador teatral André Carreira (2008, p.13):

Como hábito adquirido no permanente elaborar de projetos, os grupos dialogam com facilidade com uma categoria que no universo dos negócios se chama razão instrumental. Por isso, 'vender' passou a ser algo muito mais complexo que convidar o público a passar pela bilheteria para adquirir seu ingresso. Vender significa, para os grupos, construir estratégias amplas de relação com empresas e com órgãos de fomento, através de instrumentos diversos. Aqui reside um primeiro aspecto importante para a compreensão do teatro de grupo brasileiro na atualidade: a relação entre criação de espaços de experimentação e as aproximações com modos operacionais do mercado da cultura.

O reconhecimento dessas diversas interações que o fazer teatral trava com o meio social e as consequentes tensões (artísticas e de produção) que geram, reforçam a ideia de que para estudar o fenômeno teatral devemos buscar relações com a condição pós-autônoma da arte. Assume-se, assim, que a arte não se constitui como produção cultural cujo funcionamento está alheio a aspectos econômicos e políticos.

Essa condição, configurada no seio de uma “sociedade sem relato” (CANCLINI, 2010), se apresenta como fundamental na elaboração da reflexão acerca dos modos de produção e gestão de um teatro “*de grupo*”, “*de arte*”, “*alternativo*”, “*independente*” ou “*não comercial*”. A grande tentação e armadilha, ao refletir acerca de tais conceitos, é justamente a de cair em um relato essencialista ou universalista para um determinado tipo de fazer teatral. Para evitar esse risco, Canclini (2010) sugere uma mudança metodológica na elaboração de uma antropologia da arte, substituindo a pergunta *o que é arte*, para *por que, como ou quando existe arte*. Sugere que não definamos de antemão a criatividade, mas que nos perguntemos *quando* existe criatividade e *como* atuamos para ser criativos. Assim:

Hallamos preocupaciones semejantes a las de la estética pos metafísica en quienes han dejado de preguntar qué es un hecho económico o qué es un hecho político. Al consolidarse la posición según la cual no tiene sentido buscar la esencia del arte, de la

cultura o de la sociedad porque lo que denominamos con esos términos es construido de maneras distintas en cada país o época, la tarea es formular marcos analíticos que permitan comprender por qué y cómo se los construye de ese modo, de qué manera funcionan o fallan. Y cómo, entre esos procesos, ocurren interacciones inesperadas (CANCLINI, 2010, p. 44-45, grifo meu).

O estudioso segue, afirmando que para evitar a armadilha de formular perguntas metafísicas, é necessário articular o pensamento teórico com questionamentos vindos de outros campos, bem como com os discursos daqueles que produzem arte. Assim, a mudança de interrogação (de *o que é para quando e como existe arte*) “*nos remiten de inmediato al conjunto de relaciones sociales entre artistas, instituciones, curadores, críticos, públicos y aun empresas y dispositivos publicitarios que construyen el reconocimiento de ciertos objetos como artísticos*” (CANCLINI, 2010 p. 45).

Parece então, pertinente a problematização do termo *não comercial*, pois este conduz a um relato essencialista num campo que, como visto, sofre interações de outros setores e se torna pós-autônomo. Seguindo a sugestão metodológica de Canclini (2010) teríamos que nos perguntar *quando, como e por que existe um teatro que se pretende não comercial*. Essa mudança de interrogação por si mesma já complexifica sua delimitação.

A condição pós-autônoma da arte é pensada pelo antropólogo a partir de uma reflexão crítica sobre o conceito de campo artístico tal como foi proposto por Bourdieu (2007). Para o pensador francês, as vanguardas, ao possibilitarem a existência de muitas poéticas e ao darem preferência à experiência em detrimento do representar (à forma em relação à função), remodelaram o sentido de autonomia da arte e reposicionaram sua relação com o mercado, a política e os meios. Esse reposicionamento configura o que Bourdieu (2007) chama de campos autônomos: a produção artística (bem como científica, literária ou política) não seria mais determinada por fatores religiosos, pelo mercado global, ou por políticas externas e alheias ao campo, mas por pressões e articulações do próprio meio que envolve diferentes agentes (não apenas os artistas, mas todos os profissionais relacionados com esse campo, como, por exemplo, curadores e avaliadores de projetos, que definem normativas sobre o que é arte ou qual arte merece ser financiada,

programada e assim por diante). De forma que as disputas e distinções se estabeleceriam entre os agentes do campo.

Para Canclini (2010), a importância do pensamento de Bourdieu (2007) reside no entendimento de que a arte se produz (e é limitada) dentro de uma estrutura de campos autônomos e não por coação ou pressões macrossociais: *“Las obras y las prácticas de los artistas están condicionadas, pero no por el todo social sino por ese conjunto de relaciones en las que interactúan agentes e instituciones especializados en producir arte, exhibirlo, venderlo, valorarlo y apropiárselo”* (CANCLINI, 2010, p. 32). Dentro dessa perspectiva, Canclini (2010) afirma que tanto a concepção de “gênio artístico” (ou “monstro sagrado”, para utilizarmos uma expressão do campo teatral), quanto a oposição binária entre este “gênio” e a sociedade capitalista se tornaram inócuas.

Ou seja, a perspectiva do campo livra, por um lado, a arte da concepção de gênio criador (de que a produção artística brota de uma inspiração transcendental recebida pelo artista) e, por outro, da condicionante macrossociológica (o mundo capitalista global dominado pelas empresas multinacionais). A produção artística estaria mais bem determinada pelas negociações internas ao próprio campo artístico, por isso Canclini (2010, p. 33) fala de *“tensiones entre proyectos artísticos y condicionamientos concretos”* (jurados, avaliadores de projetos, curadores, compradores de entradas) e sugere que *“Estudiar el arte, y saber cuándo hay arte, implica entender la obra en el contexto de su producción, circulación y apropiación [...]”* (2010, p. 33, grifo meu).

Para Canclini (2010), entretanto, uma total independência do campo artístico em relação ao contexto macrossocial e político, sua “auto-contenção”, que fazia possível definir os agentes que teriam legitimidade para declarar o que era arte, já desapareceu. Ainda segundo o antropólogo argentino, a autonomia do campo artístico, como proposto por Bourdieu (2007), esteve sempre muito localizada nos formatos ocidentais de produção, principalmente ou especialmente os europeus. O que ocorre com as artes em geral, no contexto atual (como o artesanato, o patrimônio histórico, as artes visuais e mesmo o teatro), é que elas são apropriadas por discursos de reorganização

das cidades, modelos de turismo, estéticas políticas, fazendo com que surjam outras formas de interdependência (de escala tanto global quanto local). É essa interdependência que torna questionável a autonomia do campo artístico, uma vez que não encontramos mais a consagração da forma (estética) sobre o conteúdo (função) e, por isso, a pergunta “o que é arte”, como mencionado, deixa de ter um sentido organizador da reflexão.

Na conferência magistral proferida por Canclini na cidade de Xalapa, México, em julho de 2015, essa concepção fica bastante evidente. Na ocasião, além de discorrer sobre a impossibilidade de conceber a arte como um processo autônomo de criação humana, fechado em si mesmo, ele lançou uma sugestão para se compreender *quando* existe arte e *como* ela, atualmente, pode conformar-se como campo de crítica ao *status quo*:

*Hablemos un poquito de cómo se están transformando las estéticas de los procesos creadores. Se ha modificado mucho esa ilusión idealista del creador iluminado, como un individuo excepcional, genio, que como un Dios saca algo de la nada y súbitamente lo hace existir. Sabemos que el trabajo creador no se hace en el vacío, ni siquiera las búsquedas más experimentales del arte, más innovadoras. Pero en la medida en que el creador, el trabajo artístico, supone una cierta convivencia del vacío, del incierto, de lo que podría ser de un modo o de otro y también podría no llegar a ser. Y aquí sintetizo mucho algo que desarrollé en un libro hace cuatro años, *Las Sociedad sin relato*, donde me pregunté, “bueno, entonces, ¿cuándo hay arte? ¿Cuándo podemos decir que hay creatividad? ¿Que sucede algo realmente innovador? Y partí de una frase de Borges:*

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.

Después fue encontrando un linaje, antes y después de Borges, de teóricos, críticos, artistas, que hablan de esta inmanencia, como algo que era característico del proceso creativo o artístico. Esto quiere decir que ser artista o escritor en esta perspectiva, no sería aprender un oficio codificado, o no sería principalmente eso, o cumplir con requisitos fijados por un canon y así pertenecer a un campo donde se juegan efectos que se justifican por sí mismo [...] (CANCLINI, 2015, informação verbal)³.

³ Apontamentos feitos por Nestor Garcia Canclini na Conferência Magistral, em julho de 2015, em Xalapa, México. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d7y0UBedsVs>>. Acesso em: 29 de set. 2015.

Canclini (2015) sugere, então, que estaríamos em um contexto em que a arte joga na imanência: não quer mais produzir um mundo novo, nem revelar as falhas do sistema, mas evocar possibilidades, criar suspensões para pensar acontecimentos improváveis mas possíveis, pensar o que “poderia ser de um modo, ou de outro, ou não ser”... Então a estética, quando confrontada com a sociedade e as ciências sociais, não se manteria em função de um campo normativo totalmente destituído de função, mas existiria, na contemporaneidade e em contextos não eurocêntricos, sem mais a perspectiva de alcançar uma verdade (metafísica), de enquadrar-se em um modelo pré-estabelecido (seja de produção, seja estético). Ao invés disso, se apresentaria como um campo aberto, no qual a imanência de algo que pode suceder seria sua principal força e motivação. Ou seja, são *“experiencias despreocupadas por algún tipo de transcendencia e interesadas, más bien, en abrir posibilidades en un mundo sin normas preestablecidas”* (CANCLINI, 2010, p. 39). Por isso, o autor argumenta que *“Es legítimo hablar de una condición pos autónoma en contraste con la independencia alcanzada por el arte en la modernidad, pero no de una etapa que reemplazaría ese período moderno como algo radicalmente distinto y opuesto”* (CANCLINI, 2010, p. 52).

O pensamento de Canclini (2010; 2015) encontra ressonâncias nas reflexões já mencionadas de Jameson (1984) no que diz respeito ao desenvolvimento da cultura no âmbito do capitalismo tardio, segundo ele, terceiro e atual estágio do capitalismo. Nesse contexto, a cultura atua como base econômica (não estaria mais relegada à superestrutura como supunha Marx (1818-1830) e à escola clássica de economia). Segundo Paul Tolila (2007, p. 25-26):

De fato, durante muito tempo o setor cultural foi ignorado pela teoria econômica que o considerava atípico em relação às “leis” fundamentais que ela produzia e que regem o modo de produção e de consumo capitalista. Para os pais fundadores da economia política, Smith e Ricardo, os gastos nas artes abarcam apenas os lazeres e não poderiam contribuir para a riqueza das nações; para os economistas “respeitáveis”, portanto, eles não mereceriam um dispêndio de energia intelectual. [...] Ora, o luxo, para os economistas clássicos, nada tem de “funcional”, ele pertence à esfera do capricho, de um desejo individual fora da norma e pouco preocupado com a verdadeira produção de riquezas, ele constitui uma “derivação” não desejável do capital, investido “improdutivamente” em fantasmas. Como não são funcionais, os

gastos na arte e na cultura (no luxo) são prontamente declarados “irracionais” no pensamento econômico clássico.

A pergunta: “é possível um teatro isolado de estruturas mercadológicas?”, deve ser refletida, então, a partir da perspectiva cultural sugerida por pensadores como Canclini (2010) e Jameson (1984). Este último, em seu livro “Pós-Modernismo ou a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio” defende que a cultura pós-moderna não se define por traços estilísticos, mas sim como dominante cultural inscrita em determinada ordem econômica e que “a inter-relação do cultural com o econômico não é uma rua de mão única, mas uma contínua interação recíproca, um circuito de realimentação” (JAMESON, 1984, p. 18).

Se formos minimamente simpáticos à visão do pensador estadunidense, ainda que esta nos pareça desoladora, os termos *teatro* e *mercado* deixam de soar antagônicos e torna-se coerente propor que (também) o artista reflita sobre o tema considerando a inevitabilidade das relações artísticas com as forças da economia e da política.

Jameson entende que “[...] o sentido de “cultura” como algo que está tão colado ao econômico sendo difícil destacá-la ou examiná-la em separado é, ele mesmo, um fenômeno pós-moderno, [...] a descrição infraestrutura já é cultural” (JAMESON, 1984, p. 19). A ideia defendida por Jameson sugere, então, que na ordem econômica do capitalismo tardio a cultura é incorporada pela lógica mercantil sendo basilar em sua constituição, frustrando as mais diversas tentativas de contestação artística dessa ordem:

[...] na cultura pós-moderna, a própria “cultura” se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se auto transcender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo (JAMESON, 1984, p. 14).

A abordagem crítica proposta por Jameson (1984) e Canclini (2010) apresenta respostas para a pergunta: é possível, nos tempos atuais, produzir *trabalhos teatrais* que sejam de fato alheios ou contestatórios à lógica mercantil ou *não comerciais*? Como, neste contexto de pós-autonomia,

construir espaços críticos ao consumo? Acredito que pensar a produção teatral, diante de tais termos, implica em tomar consciência de que na atualidade as armadilhas são imensas e o sonho seja de um teatro crítico, não hegemônico, *marginal* ou engajado, não pode ser alheio às questões que envolvem uma inter-relação necessária entre as esferas de produção, gestão, pesquisa artística, economia e política.

Se Canclini (2010) percebe que a cultura, ou arte, se produzem através de interdependências com o meio social, político e econômico, Jameson (1984) enfatiza que no terceiro estágio do capitalismo a esfera cultural é a própria estrutura da esfera econômica, tornando impossível pensar (e refletir sobre) a primeira de um ponto de vista externo à segunda. Na introdução do livro de Jameson (1984), Iná Camargo (1984, p. 10) menciona que:

De um ponto de vista brasileiro, seu imperativo de totalizar ao pensar as contradições do presente tem o mérito adicional de nos incluir como elemento constitutivo e não meramente marginal do sistema de organização social contemporâneo. Se pensarmos a cultura segundo o modelo das ideologias do diferente, nosso lugar é o do exótico, o de “mais uma voz” que num futuro cada vez mais distante se juntará “um dia” ao “coro pluralista” que canta, pelo menos segundo a partitura vigente, as benesses do consumo. A partir da contribuição crítica de Jameson fica mais fácil desmistificar essa ilusão. O capitalismo tardio é um momento em que enclaves remanescentes de outros modos de produção foram colonizados, isto é, absorvidos pela forma mercadoria, ou simplesmente excluídos do movimento geral do capital, [...]. Assim, não se trata de postular uma excepcionalidade do Brasil ou de nossas produções culturais, mas antes de compreender a parte que nos toca na divisão internacional da produção, inclusive a cultural, e enfrentar o modo como nossa particularidade se insere no conjunto.

É interessante notar que, mesmo ante essas reflexões que apontam para a relação obrigatória entre arte e economia, a defesa, no âmbito pragmático das políticas culturais, do desenvolvimento de uma arte que não seja criada para o consumo (como um teatro *não comercial*, por exemplo), faz aparecer ecos do ideal de uma “autonomia da arte”. A contradição permanece, pois há criações artísticas que não são pensadas, fabricadas e sonhadas com vistas a gerar necessidade de consumo, ou altos rendimentos, ou seja, são produções que querem escapar a esta lógica e justamente questionar o *status* de mercadoria que a arte pode adquirir. E, por terem tal característica, de fato

não se sustentam economicamente, dentro de uma dinâmica simples de mercado, que seria a de compra e venda diretas, remontando o ideal de um *teatro de grupo*, como mencionado no início desse trabalho.

Pós-autonomia da arte e políticas culturais

O entendimento de que a cultura possui valor em si mesma e a insistência no ideal autônomo da arte aparece nas reflexões de uma série de estudiosos de política e gestão cultural que, contradizendo o pensamento dos pensadores até agora mencionados, propõem que a criação artística não deva estar vinculada às lógicas mercantis. Um deles é Thiry-Cherques (2010, p. 28), para quem “[...] os projetos culturais são iniciativas voltadas para a ação sobre objetos reais e ideias que expressam valores espirituais – sentimentos e conhecimentos – significativos para determinado grupo social, independentemente do valor de mercado”.

Visão similar é partilhada pelo autor do livro *Arte é Capital*, (Almeida, 1993, p.29), para quem “A cultura enquanto matriz pesquisa a linguagem, flerta com o novo, discute o estabelecido, subverte e choca. E é, portanto, indiscutivelmente vanguarda. Neste nível, a matriz opera como uma espécie de inconsciente crítico da indústria cultural [...]”. Essa aproximação em relação ao valor vanguardista e não mercantil que o fenômeno cultural deve preservar é reforçado na prática de artistas, gestores e produtores como forma de valorizar e justificar a importância de produções e criações humanas desenvolvidas apesar da sua falta de racionalidade econômica. Reforçam a importante ideia de que nem tudo o que necessita a humanidade pode ser apreendido e defendido a partir da lucratividade que é capaz de gerar. É o que sustenta, por exemplo, a atriz Liliana Hernández, gestora do espaço teatral *Teatro La Libertad*, em Xalapa, México:

Te mentiría ahora si te dijera que estoy muy involucrada en los conceptos de las empresas o industrias culturales, pero yo no apuesto por ahí. Yo creo que en el momento en que sigamos pensando que hay que hacer cómo esta estructura que está afuera para obtener un éxito, un triunfo, en este momento otra vez las convenciones personales empiezan a perder y entonces otra vez solamente pensamos en el producto, del impacto... como social...

el teatro tiene un impacto social, pero cuando viene desde una filosofía real yo creo que este impacto viene implícito, no es nada más solamente una cuestión de divertimento. No es una cosa de: uau, que impactante es, cuánta producción, cuánta música, sino, humanamente... O a lo mejor yo estoy siendo muy anticuada en mi pensamiento, a lo mejor puede haber una industria muy humana, pero todavía no la conozco (HERNÁNDEZ, 2015, informação verbal)⁴.

Num contexto pragmático (que define leis e verbas públicas destinadas à cultura) é provável que a relativização da autonomia da arte não se mostre favorável à consolidação de políticas culturais que valorizem o caráter não rentável das produções artísticas. Isto porque, os discursos em defesa de uma arte inconforme com o *status quo*, se fundamentam proclamando a necessidade de realizações artísticas que sejam dissidentes à ordem econômica estabelecida (tanto em seus discursos como em seus formatos de produção).

Temos então uma narrativa articulada tanto por gestores culturais quanto por artistas que, com vistas a conquistar espaço e recursos para a arte, afirmam seu desejo de isolamento em relação ao mercado. Isso deve ser observado como uma postura política, pois, as tramas do mercado estão operando mesmo quando uma produção é financiada com verba pública, por exemplo. A arte não deixa de se relacionar com o mercado que se desenvolve de maneira complexa, uma vez que existe um colapso da economia sobre a cultura (JAMESON, 1984).

As políticas públicas para cultura, construídas dentro da lógica econômica de nosso tempo, tampouco são isentas de interesses impostos por quem assume o poder. Mesmo quando estas possam estar mais de acordo com os anseios artísticos e ideológicos dos produtores de arte, ou de uma apreensão mais progressista da mesma, estão, em seu âmago, pautadas por interesses de setores econômicos que regem os destinos dos países.

Por isso, defendo a ideia de que para produzir uma arte dissidente e crítica, não precisamos acreditar em sua autonomia total. Pelo contrário, é necessário assumir o lugar de contradição desse fazer artístico que busca a

⁴ HERNÁNDEZ, Liliana. Atriz e produtora do Teatro *La Libertad*. Entrevista concedida à autora. Julho de 2015, Xalapa, México.

maior liberdade possível sem, no entanto, considerar que estamos invictos de negociações comerciais e políticas.

O entendimento de que a arte e a economia se fundiram (ou interagem obrigatoriamente) é contrário, portanto, à postura apresentada pelo pensamento dos gestores culturais mencionados (que afirmam e defendem a produção de arte em função puramente de seu valor simbólico, independentemente de seu valor de uso ou de venda, ou seja, das condicionantes mercadológicas e econômicas). Isso porque, como visto, no capitalismo tardio o simbólico é parte integrante e fundamental dos mecanismos de produção de valor, uma vez que o simbólico gera vetores constitutivos de operações concretas na vida social.

Por isso a complexidade desse quadro pede uma reflexão ampla sobre o plano pragmático das políticas culturais. O reconhecimento da interdependência da arte com essas outras esferas vem sendo analisado por gestores e teóricos de políticas públicas como Ejea (2011). No livro de sua autoria *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes*, faz uma importante crítica ao sistema público de financiamento cultural no México (através do *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* - FONCA), sustentando que é necessário “*Desmantelar la idea predominante del sentido común de que la conformación del ámbito artístico atiende a una lógica de valores estrictamente estéticos y posee pureza y neutralidad intrínsecas con respecto al ámbito político o al económico*” (EJEA, 2011, p. 27). O pesquisador concorda, portanto, com a ideia de uma autonomia relativa da arte:

La relación entre cultura y política no está preestablecida de manera directa, [...]. Más bien, se trata de una compleja relación en la que la influencia de una sobre la otra sólo puede ser percibida adecuadamente, si se tiene en cuenta que el ámbito cultural - y por tanto el arte - posee una autonomía relativa con respecto al sistema político y económico (EJEA, 2011, p. 36).

Apesar de compreender o contexto macro-cultural e econômico e seus processos híbridos nos quais existem fusões, é interessante analisar as práticas culturais e as mediações que os agentes sociais produzem no seu acionar cotidiano. Além disso, é importante compreender como os próprios

realizadores teatrais entendem suas práticas e contextos produtivos. Ao se debruçar sobre o fenômeno da produção teatral contemporânea, Schraier (2008), produtor executivo do teatro San Martín em Buenos Aires e pioneiro no ensino e sistematização da produção teatral na América Latina, propõe a diferenciação dos formatos de fazer teatral (que implicam modo de produção, criação e concepção estética) em três diferentes *sistemas* de produção. Já o mexicano Ejea (2011) sistematiza seu pensamento a partir da concepção de três *circuitos teatrais* (que levam em conta não apenas a produção do bem cultural, mas o ciclo completo de existência deste: *origem - trajetória - destino*). Tanto uma quanto outra definição são funcionais na medida em que apontam a existência de distintos mercados, ou modelos de mercado, no campo teatral.

Os **sistemas de produção teatral** apresentados por Schraier (2008) são: a) empresarial (prefere esse termo em substituição ao “comercial”); b) estatal; e c) alternativo (sugere esse termo no lugar de independente, tendo em vista que na Argentina o termo *teatro independente* vincula-se a um movimento histórico específico do país). O que diferencia um sistema de outro é sua forma de financiamento, que se estabelece em função do objetivo de existência de cada sistema.

Os **circuitos teatrais** propostos por Ejea (2011) são: a) teatro comercial; b) teatro de arte; e c) teatro comunitário. É bastante importante notar que este último autor destaca a possibilidade de imbricamentos de um circuito em outro, abandonando, pelo menos em parte, a ideia de um “essencialismo” dentro desses circuitos. Também aqui é a intencionalidade existente por trás da criação que define e diferencia os circuitos.

Tanto Schraier (2008) quanto Ejea (2011) são enfáticos ao propor que, em qualquer dos *sistemas* e *circuitos* apresentados por eles o teatro não está desvinculado de um contexto econômico, social e político, corroborando assim o entendimento da condição pós-autônoma da arte.

Diante dos parâmetros até aqui traçados, defendendo que a condição de pós-autonomia da arte não aniquila as diferenças de intencionalidade que geram circuitos, ou sistemas, ou modos de produção teatral. Não se trata, portanto, de cogitar que, ao dialogar com mercado, todo fazer teatral tenha as

mesmas qualidades de mercadoria. Apesar de podermos observar uma polaridade que se manifesta na tensão entre uma leitura mais global dos fenômenos da cultura e outra que se relaciona mais com a prática cotidiana da produção cênica, é preciso dizer que as tensões são bem mais complexas e comprometem as diversas formas de se fazer e pensar o teatro. A referida tensão instaura uma sensação de crise no artista que, de alguma forma, quer questionar um modelo econômico, social e político, mas que, no entanto, negocia e atua de acordo com os movimentos desse mesmo meio. Ou seja, que precisa enfrentar, como sugere Camargo (1984), as formas como nos inserimos nesse conjunto social, econômico e político da pós-modernidade.

Mesmo reconhecendo a condição pós-autônoma na arte e a condição do artista como partícipe da divisão internacional da produção (nossa incapacidade de estar fora do contexto econômico global), penso na utopia de uma arte “não-comercial” e autônoma como quimera, como o horizonte (nunca atingível, mas sempre desejado). Esse horizonte se torna objetivo de um fazer teatral que, se não é passível de concretizar-se em sua plenitude, perpassa e motiva tanto criações artísticas, como a formulação de leis e políticas culturais que pretendem a liberdade de criação e, por que não, a edificação de uma sociedade mais justa, igualitária e apta a incorporar a diversidade em todas as suas esferas. Assim, reconhecer nossa parte na composição econômica e política do mercado cultural, nos faz conscientes e atentas a operações das lógicas com as quais lidamos. Já a crítica a estas mesmas lógicas, bem como a resistência à ideia de arte para o consumo, ou de mercado teatral, seguem se fazendo presente nas práticas artísticas modulando modos de funcionamento, orientando escolhas tanto estéticas como de ordem organizacional de grupos e coletivos e, fundamentalmente, cumprindo o papel de criar um campo de pertencimento para artistas, alicerçados na imanência ou esperança de um outro mundo. E a esperança, já dizia Kantor (2008), não é um motor qualquer. A esperança é, sem dúvida, o motor principal.

Referências bibliográficas

- ADICHE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma única história**. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg&t=14s>. Acesso 11 de jul. 2021.
- ALMEIDA, Cândido José Mendes de. **A arte é capital: visão aplicada do marketing cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- CAMARGO, Iná. *Introdução*. In: JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: editora Ática. 1984.
- CANCLINI, Nestor García. *¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?* In: **Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo**. Murcia: CENDEAC. Dez 2009, n. 7, p. 16-37.
- _____. **La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia**. Madrid: Katz, 2010.
- CANCLINI, Nestor García e PIEDRAS, Ernesto. **Conferências Magistrais**. Conferência proferida em julho 2015, Xalapa, México. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d7y0UBedsVs>>. Acesso 13 de jul. 2017.
- CARREIRA, André. *Teatro de grupo: a busca de identidades*. In: **Subtexto. Revista de teatro do Galpão Cine Horto**. Ano V, n. 05. Belo Horizonte: Argvmentvm Editora. 2008, p. 11-20.
- EJEA, Tomás. **Poder y creación artística en México: un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)**. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2011.
- HERNÁNDEZ, Liliana. **Entrevista concedida a Heloisa Marina**. Xalapa, julho de 2015. Não publicada.
- GARCIA, Silvana. *Notas sobre uma metodologia latino-americana*. In: **Subtexto. Revista de teatro do Galpão Cine Horto**. Ano V, n. 05. Belo Horizonte: Argvmentvm Editora. 2008, p. 57-64.
- KANTOR, Tadeusz. **O teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KNOW, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Cambridge: The mit press, 2002.
- SCHRAIER, Gustavo. **Laboratorio de producción Teatral 1: técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos**. Buenos Aires: Atuel, 2008.

THIRY-CHERQUES, Hermano R. **Projetos Culturais: Técnicas de Modelagem**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

TOLILA, Paulo. **Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

ZAPATA, Miguel Rubio. *O teatro e nossa América*. In: **Urdimento**. v.1, n.22, p. 259 - 266, julho 2014.



RESILIÊNCIA E SUSTENTABILIDADE: DESAFIOS DO FAZER TEATRAL DE GRUPOS DE TEATRO DO INTERIOR DE SÃO PAULO

RESILIENCE AND SUSTAINABILITY: CHALLENGES IN MAKING THEATER FOR DRAMA GROUPS IN THE INTERIOR OF SÃO PAULO

RESILIENCIA Y SUSTENTABILIDAD: DESAFÍOS DE LA PRÁCTICA TEATRAL EN GRUPOS DE TEATRO DEL INTERIOR DE SÃO PAULO

Giovanna Pereira de Souza e Maria Alice Possani

Giovanna Pereira de Souza

Universidade Sagrado Coração; Formada no curso de Pós Graduação de Especialização em Produção Cultural em Artes Cênicas: Performance, Teatro, Dança e Circo; Pesquisa concluída, 2019. Área de estudo Produção Cultural em Artes Cênicas. Orientada pela Prof^a Dr^a Maria Alice Possani (Unicamp)
E-mail: giovanna.psouza@yahoo.com

Maria Alice Possani

Maria Alice Possani realizou o trabalho de orientação do presente artigo; Doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É uma das fundadoras do Matula Teatro, coletivo sediado há mais de doze anos em Campinas/SP. Docente no Curso de Graduação em Artes Cênicas da UNICAMP, com atuação nas áreas de Produção Teatral, Direção, Interpretação e Teatro e Comunidade.
Email: alice.possani@hotmail.com.

Resumo

Este estudo teve como objetivo discutir os fatores que cercam os desafios do fazer teatral para grupos de teatro no interior de São Paulo, no que se refere à sustentabilidade e resiliência. A metodologia utilizada foi a realização de entrevistas semiestruturadas de grupos com sede em municípios do interior paulista, de maneira a contemplar diferentes regiões do estado. O trabalho buscou provocar uma reflexão que ampliasse os olhares para a pesquisa no campo das artes cênicas e demonstrar dados que ilustram conjecturas dos fatores em comum e diferenciais nos sujeitos desta pesquisa, quanto à resiliência e sustentabilidade, em manterem-se organizados como um grupo de teatro.

Palavras-chave: Teatro de grupo, Sustentabilidade, Resiliência

Abstract

The objective of this study was to discuss the factors regarding sustainability and resilience that surround the challenges facing drama groups in the interior of São Paulo. The method used consisted of semi-structured interviews with groups based in municipalities of the state of São Paulo, so that different regions of the state were included. This work aimed at fostering reflection toward broadening the view of research in the field of the performing arts, and at reporting data that illustrate conjectures about the common factors and differences presented by the study subjects regarding, resilience and sustainability, in maintaining the group structured as a drama group.

Keywords: Drama group, Sustainability, Resilience

Resumen

La presente investigación tuvo como objetivo discutir los factores relacionados a los desafíos de la práctica teatral para grupos de teatro del interior de São Paulo, en lo que se refiere a la sustentabilidad y resiliencia. La metodología utilizada fue la realización de entrevistas semiestruturadas con grupos ubicados en municipios pertenecientes al interior paulista, de manera a abarcar distintas regiones del estado. El estudio buscó provocar una reflexión que pudiera ampliar la mirada para la investigación relacionada a las artes escénicas y demostrar datos que ilustren conjeturas de los factores en común y diferenciales en los sujetos de esta investigación, relativo a la resiliencia y sustentabilidad, en mantenerse organizados como un grupo de teatro.

Palabras Clave: Teatro en grupo, Sustentabilidad, Resiliencia.

Teatro de grupo e suas particularidades

¹O interesse em realizar esta pesquisa tem origem em minha primeira experiência com teatro de grupo, propiciada pela Quadrilha de Teatro Notívagos Burlescos², através de uma oficina de iniciação teatral. Atividades como essa desempenham um papel fundamental na propagação do conhecimento sobre o teatro, uma vez que as oficinas ofertadas pela Companhia tinham preços acessíveis, tornando-se essenciais para ampliar o acesso às mesmas.

As experiências vivenciadas junta à esse grupo seguem reverberando até hoje, e foram significativas para o desejo de aprofundar o conhecimento/entendimento sobre esse universo através de um olhar científico-acadêmico.

Prerrogativa que culminou na determinação dos objetivos deste estudo, são eles: delinear caminhos para entender quais os fatores que influenciam os grupos de teatro do interior paulista para manterem-se resilientes, como esses grupos se organizam em relação à estratégias de sustentabilidade econômica e quais os desafios encontrados na tarefa de se conservarem em atividade.

O termo teatro de grupo tem raiz no movimento teatral independente. Podemos definir teatro de grupo como manifestações teatrais resultantes de treinamento do ator, do interesse na preservação de elenco, por um projeto de longo prazo e na promoção de atividades pedagógicas (CARREIRA, 2005). Corroborando com essa definição, a pesquisa foi desenvolvida com grupos de teatro que apresentam como característica a construção de trabalhos de maneira coletiva. É comum que, nessas organizações, os atores e membros do grupo criem uma forma própria de conduzir seus trabalhos, implementando uma linguagem que dialoga com as ideias e ideais que procuram ofertar como grupo. Associado a esse processo de criação de identidade, o teatro de grupo

¹ As citações em primeira pessoa se referem as experiências da autora Giovanna Pereira de Souza.

² O grupo Quadrilha de Teatro Notívagos Burlescos tem sede no município de Botucatu/SP e foi fundado no ano de 2002.

vem envolto à uma perspectiva filosófica e torna-se parte integrante da sociedade e de todos os componentes políticos e sociais nela presente.

A busca pelos grupos

Há uma diferença estrutural e organizacional na dinâmica que envolve os grupos de teatro da capital e dos municípios do interior paulista, especialmente com relação aos aspectos socioeconômicos.

Vianna (2007), expõe dois cenários, o da capital e o do interior do Estado de São Paulo. No primeiro, o teatro de grupo se fortalece ao multiplicar seus territórios e campo de ação, e muitos grupos formados nas décadas de 1980, 1990 e início do século 21 permanecem atuantes artisticamente e em luta política para que o poder público e sociedade reconheça as especificidades de suas produções artísticas e modos de trabalho, que operam de maneira diferente dos mecanismos da indústria e do mercado cultural. Já no contexto do interior do Estado de São Paulo, o cenário na grande maioria dos municípios, caracteriza-se por escassez ou ausência de aparelhos culturais, e essa lacuna é em parte suprida pela atuação de grupos chamados de amadores (assim denominados por não se sustentarem economicamente deste trabalho), cujas atividades constituem, muitas vezes, a única opção de teatro em suas cidades.

Como ponto de partida para a pesquisa foi realizada uma busca por grupos de teatro com sede em municípios do interior de São Paulo. Os grupos foram convidados a participar de uma entrevista semiestruturada, que poderia acontecer via aplicativos de comunicação digital, e-mail ou pessoalmente.

Os tópicos abordados foram: característica do grupo, espaço-sede, atividades realizadas, relação com o público, sustentabilidade econômica, relação e percepção acerca das políticas públicas e leis de incentivo e resiliência. Dos 32 grupos contatados, 15 aceitaram participar da pesquisa.

Espaço-sede e a luta por território

O espaço transcende sua função de mero espaço físico, provocando uma aproximação com a comunidade e possibilitando uma construção de identidade a partir dos encontros proporcionados por ele. Cleiton Pereira, integrante do Grupo de teatro Contadores de Mentira³, em entrevista (2018), destaca essa importância dos espaços-sede para o desenvolvimento da cultura nos territórios:

Não é um Espaço apenas de atrações - embora também cumpra esta função – mas, sobretudo, um encontro de luta, de potência, de força, e acúmulo de energia. É também para criar demarcações e ocupação no próprio território em que vivemos. É para ocupar cantos da cidade e da região do Alto Tietê. É para fortalecer os grupos locais. Mantemos o Teatro Contadores de Mentira mesmo sem recursos, contando com a generosidade e o apoio de outros fazedores porque acreditamos na sua força. Queremos contribuir para o giro dos grupos. Queremos contribuir para que haja circulação para além das capitais. Queremos manter esse espaço porque ele possibilita o encontro, e, porque em nós, é o grande sentido de fazer o que fazemos há tantos anos. O encontro é o que nos faz saltar.

(Cleiton Pereira, Grupo Contadores de Mentira, 2018)

Para atenuar a ausência de espaço-sede, alguns grupos buscam parceria com órgãos públicos, escolas de artes e artistas, ou utilizam as residências dos integrantes.

O alto custo financeiro e dificuldades para geração de renda para cobrir as despesas de um espaço foi o viés com maior apontamento e fator impeditivo para concretização de um espaço-sede. Fator esse apresentado como indicador determinante apontado por Robert de Arruda Coelho do grupo Quadrilha de Teatro Notívagos Burlescos (2019) na desativação de sua sede:

Durante o último ano de atividade o grupo buscou caminhos para manter as atividades e o espaço através das contribuições mensais, campanhas de arrecadação e bilheterias e cachês de apresentações. Infelizmente a quantidade de dinheiro arrecadado não era suficiente para pagar todas despesas e o grupo decidiu fechar o espaço.

³ O grupo Contadores de Mentira tem sede no município de Suzano/SP e foi fundado no ano de 1995.

(Robert de Arruda Coelho, Quadrilha de Teatro Notívagos Burlescos, 2019)

Cleiton do grupo Contadores de Mentira, relatou também na entrevista que os grupos de teatro do interior vivem uma constante ameaça de perder os seus espaços.

Um exemplo significativo desse problema é que ganhou grande visibilidade na mídia é a atual tentativa pelo grupo empresarial de Sílvio Santos de reverter o tombamento da sede do Teatro Oficina⁴, frequentado por inúmeros espectadores, não apenas do Brasil, mas também de outros países. É desastroso concluir que o peso histórico e o valor cultural construídos em um território sejam colocados à venda sem pensar no quanto isso prejudica a identidade construída através das expressões artísticas. Esse caso ilustra os descabidos embates enfrentados por artistas em relação à manutenção dos seus espaços culturais. É um estar em alerta constante, é preciso cotidianamente defender os espaços e lutar pelo seu reconhecimento e continuidade.

Sustentabilidade econômica – entre os retrocessos e os desafios da produção cultural

Um dos pontos estruturantes dessa pesquisa e que esteve presente em todas as entrevistas realizadas foram as estratégias de financiamento utilizadas pelos grupos. É evidente a inviabilidade de contar apenas com a bilheteria como forma de subsídio, uma vez que esse tipo de arrecadação não consegue suprir, por exemplo, os gastos de manutenção de um espaço-sede, tampouco os meses de trabalho que antecedem à temporada aberta ao público.

⁴ A Companhia de Teatro Oficina Uzyna Uzona foi fundada em 1958 e tem sua sede no município de São Paulo/SP. O Oficina como é popularmente conhecido, ganhou maior destaque em 1967 com “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade, espetáculo integrante do movimento tropicalista. A partir deste momento a companhia investe na antropofagia como linguagem na criação de seus espetáculos. Constitui-se como figura importante um de seus fundadores, o diretor artístico José Celso Martinez Correia. O Teatro Oficina é referência na cena nacional e palco de resistência e luta nas esferas políticas e sociais.

Dentre as atividades voltadas à geração de renda relatadas pelos grupos entrevistados, foi destacada a montagem e apresentações de espetáculos teatrais, seguida respectivamente por produção de eventos, oficinas e intervenções.

Os grupos relataram não buscar parcerias com empresas privadas por falta de motivação ou por tentativas anteriores desse tipo de parceria sem êxito. Entre os grupos que buscam parcerias com a iniciativa privada, a maioria busca apoio para custeamento dos trabalhos. Porém, relatam que o retorno mais comum se dá através de permutas. Essas permutas, na maior parte dos acordos, cobrem apenas uma pequena parcela dos custos totais do projeto em pauta.

Quanto à participação dos grupos em leis de incentivo e políticas públicas voltadas ao teatro, auferiu-se que apenas uma pequena parte dos pesquisados não utilizaram ou não foram contemplados por essas ações afirmativas. Dessas, o PROAC (Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo) foi o programa com o maior número de participações.

Esse bloco da entrevista retoma o debate que permeia os percalços dos grupos de teatro para viabilizar estratégias que sejam satisfatórias no tocante à geração de renda.

Nas eleições de 2018, os governantes eleitos apresentaram como plano de governo minimizar ainda mais os incentivos a produções culturais tanto no âmbito nacional como estadual. Construindo um cenário político que demoniza a arte e sucateia as políticas públicas e leis de incentivo culturais. O mesmo Estado, na figura de seus representantes, que incita a população e dita regras sobre que tipo de arte deve ser consumida ou não e propaga ações que desvalorizam a arte e a cultura é o que lança campanha para que esse setor trace caminhos de financiamento junto ao mercado, por compreender que o setor público não tem a obrigação de subsidiar essa área.

Ações ligadas à formação de público - que teriam como objetivo aproximar a população de linguagens artísticas menos difundidas pelos meios de comunicação em massa - acabam recaindo única e exclusivamente na responsabilidade dos artistas. Esse tipo de ação, com caráter educativo, pede continuidade e tem resultados a longo prazo. Sem o engajamento

governamental, as iniciativas nesse campo aparecem como ilhas isoladas alcançando apenas uma pequena gama de pessoas em cada ação e dificilmente tem continuidade. Ampliando a distância entre algumas expressões artísticas e o público.

Um caminho que se firma como alternativa de fortalecimento é a organização de grupos de teatro e agentes culturais em redes como meio de ampliar as ações e conseguir chegar em locais onde há menor acessibilidade. Como estratégia de sobrevivência formam-se associações, cooperativas e ajuntamentos de artistas que se unem tanto para lutar na instância política como para partilhar espaços, trocar vivências e dividir o custo de espaços e trabalhos.

As lutas pela ampliação e conservação de políticas públicas e leis de incentivo para a arte e cultura continuam e continuarão a existir. Percebe-se, na colocação de alguns dos grupos pesquisados, a valia de tais medidas para suas vidas, pois conforme demonstrado no início desse tópico, a viabilização do fazer teatral de muitos espetáculos e ações só foi possível através de prêmios conquistados em editais, com destaque para o PROAC que, embora esteja longe de suprir as demandas, é um incentivador para as criações e desenvolvimento de grupos de teatro.

Em resposta a qual é o pensamento do grupo em relação às leis de incentivo e políticas públicas voltadas ao teatro, os entrevistados expuseram:

As políticas culturais são fundamentais. Está previsto na constituição e chancelado pela UNESCO que a Cultura é um direito de todos e que é preciso garantir o acesso aos meios de produção e fruição. É preciso fortalecer cada vez mais essas políticas e produzir conteúdo relacionado às melhorias que esse incentivo causa na sociedade, como o desenvolvimento afetivo, intelectual e emocional das pessoas, bem como o desenvolvimento econômico, sendo a economia criativa uma das frentes que mais cresce no mundo todo. (Fernando Vasques e Mimi Tortorella, Cia Beira Serra de Teatro e Circo⁵, 2018)

Eu acho que é sempre importante, as leis elas ampliaram as possibilidades dos grupos se manterem, se organizarem, porque para ser aprovado você precisa estar organizado, então isso força uma organização do trabalho, do grupo e de pesquisa, mas, recentemente por conta dos valores que o governo estipula o

⁵ A Cia Beira Serra de Circo e Teatro tem sede no município de Botucatu/SP e foi fundada no ano de 2014.

estadual e o federal, e as prefeituras locais, os valores não dão conta de manter os grupos pelo baixo valor, e por isso motivo os grupos tem que buscar por outras estratégias. (José Antônio da Silva, Grupo Andaime de Teatro⁶, 2018)

Resiliência e os modos de existir

O campo onde se encontram as discussões sociopolíticas, que englobam questões de cunho econômico e desigualdade social, podem ser entendidas como um ambiente propício ao desenvolvimento de resiliência. DELL'AGLIO, KOLLER, YUNES (2006) conceituam resiliência como a capacidade de adaptar-se às diferentes formas de exploração e descaso que constituem um contexto em que se está inserido e, frente a um cenário desfavorável, criar mecanismos para seguir em frente. É por esse viés que o termo foi tratado nesta pesquisa.

Desde o início, quando me propus a escrever o presente estudo, quis entender o que motiva os grupos de teatro a se manterem resilientes. O interesse primordial era o de entender não apenas os itens que desestimulam a existência de grupos de teatro no fazer teatral, mas, sobretudo, o que faz com que os grupos de teatro persistam e se mantenham ativos durante longo prazo. Barba (1991, p.34), defende que o teatro não pode mais viver a ilusão de retornar aos tempos de glória como na Grécia antiga e sim atentar-se por batalhar e dedicar-se ao treinamento e organização do processo criativo como forma de sobrevivência. Ele coloca que esse ofício proporciona uma mudança no campo individual e isso, por consequência, traz transformações na sociedade. Essa convicção é reafirmada quando expressa que “É preciso perguntar-se: O que significa o teatro para mim? A resposta transformada em ação, sem compromissos nem precauções, será a revolução no teatro” (Barba, 1991, pág. 34).

Em movimento semelhante, alguns grupos pesquisados apresentaram em seus relatos elementos que se aproximam dessa premissa como impulso na criação de suas pesquisas para o fazer teatral:

⁶ O grupo Andaime Teatro tem sede no município de Piracicaba/SP e foi fundado no ano de 1986.

A primeira, o que motiva nossa produção principalmente é tentar olhar, entender, discutir e criar a partir das relações contemporâneas, a partir do modo que nós nos colocamos hoje no mundo, tentar de certa forma colocar esse modo de ver no mundo de criar e fazer as coisas em debate, questões fundamentais que atravessaram toda a existência do homem também estão no nosso trabalho, por exemplo questões ligadas a filosofia de quem nós somos, criar maneiras de viver, de estar no mundo, isso é algo que nos motiva, e o principal é criar a partir da nossa existência, entender a partir da nossa existência qual é a função desse fazer, desse teatro, o que nós contribuimos para a formação dessa sociedade, desse momento político que nós vivemos, uma síntese seria criar novas formas de existências. (André Ravasco, Cia Do Trailer – Teatro em Movimento⁷, 2019)

Chamamos nosso teatro de “celebração”. Em algum momento na construção de nosso grupo percebemos nas manifestações populares, nas rezadeiras, nas celebrações religiosas, nas manifestações populares, nos terreiros, nas danças orientais um fenômeno que nos tocava e nos perguntávamos por que aquilo nos envolvia. Era o resultado de uma série de perguntas que ainda fazemos para justificar algumas de nossas escolhas.

Em alguns anos percebemos uma dramaturgia em nosso corpo, às vezes estranho à formação tradicional de atores, mas com capacidade criativa inerente. Percebemos que era possível celebrar o tema e não apenas interpretá-lo na dramaturgia da razão. Optamos ao longo do tempo por celebrar a relação entre plateia, artistas, obra, instante. Percebemos que é possível contar uma história pela lembrança, pela imagem, pelo cheiro, pela dança, pela comida, pela cachaça, pela sombra, pela escuridão, pela luz, pelo silêncio. Percebemos também que o público não precisa ser apenas observador, que é generoso ao nos dedicar algumas poucas horas para o efêmero, para o encontro.

Encontramos nas tradições também a ideia de que nosso ofício é próximo ao do artesão. Somos artesãos teatrais. Assim, como o alfaiate, como o chapeleiro, que trabalham incansavelmente para produzir um belo chapéu, uma calça. Celebração, antropologia, observação, simbolismos, efêmeros, brincantes, potências, corpos, quedas são eixos de nosso teatro. (Cleiton Pereira, Grupo Contadores de Mentira, 2018)

A resiliência dos grupos em permanecer existindo e trabalhando ativamente não esmorece frente aos desafios. Os problemas encontrados tornam-se material para criação e energia para a luta. Nesta parte que finaliza a pesquisa procurou-se investigar o que os grupos almejam como retorno. Estes são alguns relatos:

A nossa extrema paixão pela arte teatral e pela formação de um público para teatro. O retorno pode ser resumido na felicidade de poder levar cultura para lugares que jamais tiveram a possibilidade

⁷ A Cia do Trailer – Teatro em Movimento tem sede no município de São José dos Campos/SP e possui 17 anos de existência.

deste encontro. (Gilson Camara, Cia de Artes Cênica Gil Vicente⁸, 2018)

Teatro é a nossa profissão, a nossa missão e a nossa maneira de se relacionar com a realidade que nos cerca. Através dele buscamos despertar olhares e provocar reflexões que tornem essa realidade um lugar melhor para se viver. Acreditamos que seja possível sermos remunerados pelo nosso trabalho para vivermos com dignidade. Estamos na luta em busca de caminhos para que isso aconteça. (Robert de Arruda Coelho, Quadrilha de Teatro Notívagos Burlescos, 2019)

Nosso grupo trabalha com temas que estão presentes na realidade da cidade e região onde mantemos nossa sede. Esperamos como retorno, que reflexões e mudanças possam acontecer a partir das atividades que propomos e dos espetáculos que criamos. (Fabia Pierangeli de Lima, Grupo Teatro Girandolá⁹, 2018)

Nossa sociedade tende a caracterizar o fazer artístico como algo não produtivo por pensar que o teatro e outras artes são somente uma forma de entretenimento, tanto para quem assiste quanto para quem a desempenha, desconsiderando todo o percurso transcorrido pelo artista para fazer com que o espectador seja afetado pelo trabalho desenvolvido. Possani (2017, p.76), em sua tese, descreve o caminho e o treinamento que o Grupo Matula¹⁰ exigia de si como preparação e método para as suas criações:

Nesse período inicial do Matula os quatro primeiros anos, de 2000 a 2004, mais ou menos éramos bastante rigorosos com relação a esse espaço que chamávamos de treinamento. Eram pelo menos três encontros de quatro horas por semana, sem atraso, sem cancelamento. Se porventura o local pedia uma limpeza era preciso chegar meia hora antes de maneira a preservar as quatro horas integrais de trabalho. Lembro-me de um feriado em que não tínhamos sala (pois usávamos espaços da Unicamp na ocasião) e ficamos procurando lugares alternativos para trabalhar. Diante da falta de opções, resolvemos fazer nosso encontro no quintal da casa de uma das atrizes que tinha um gramado de tamanho suficiente. Como o local era aberto, começamos o trabalho às seis da manhã para terminar por volta das 10h quando o sol ainda estaria aceitável. Isso significou acordar às quatro e pouco, para tomar café e chegar a tempo, de ônibus, meio de transporte de quase todos na época. Em nenhum momento passou pela nossa

⁸ A Cia de Artes Cênicas Gil Vicente foi fundada no ano de 1997 na cidade de Paraguaçu Paulista/SP, depois em 1998 teve como sede de seus trabalhos a cidade de Rio Claro/SP, no final do referido ano transfere-se para o município de Avaré/SP, sede atual do grupo.

⁹ O grupo Teatro Girandolá tem sede no município de Francisco Morato/SP e foi fundado no ano de 2007.

¹⁰ O Grupo Matula Teatro tem sede no município de Campinas/SP e foi fundado no ano de 2000.

cabeça que poderíamos simplesmente não treinar naquele dia. (Possani, 2017, p.76)

Pode-se entender que o estímulo para os grupos continuarem com seus trabalhos é a crença e o sentimento que vão além do retorno financeiro, sem descartar o merecimento da luta por financiamentos. É um compromisso com a transformação da sociedade, cujo comportamento é temática nos palcos.

No contexto do conceito de resiliência conforme tomado para este estudo, os grupos pesquisados podem ser compreendidos como resilientes, visto que, em totalidade, eles firmam-se no fazer teatral e permanecem vivos e ativos, transpondo as dificuldades encontradas e suas diferentes nuances em virtude do que os move.

Considerações finais

A criação tem origem nas muitas vozes, ideias, lutas e identidades que no palco se estendem através de estética e linguagem expressas no corpo dos atores para serem compartilhadas. Entretanto, embora os grupos encontrem dentro de si força para lutar procurando subsistir, não deve-se entender que essa condição é poética e que nutre a alma do artista. Dar condições para que a arte e a cultura se desenvolvam é vital para democratizar o acesso a elas, culminando na descentralização desse acesso. Encontrou-se, a partir dos dados apresentados por este estudo, que o caráter financeiro se exprime como ponto que mais afeta e desmotiva a existência dos grupos teatrais.

Quanto a manterem-se resilientes, foi revelado que o desejo de transformar as relações sociais, e de ser ferramenta de luta para alcançar uma sociedade mais humana que se perceba e perceba a arte como bem necessário por se tratar de lugar de diálogo aberto e de expressão que se materializa em consequência de um trabalho de treinamento e pesquisa, é o que os fortalece frente aos desafios.

Embora, em unanimidade, os grupos tenham destacado como fatores motivacionais para resiliência o desejo de provocar mudanças sociais, políticas e ambientais nas relações humanas, é importante reforçar que ainda assim o aporte financeiro é decisivo para sustentar um grupo em atividade. Nota-se, através dos depoimentos colhidos, que grupos mais novos tendem a sofrer mais em termos de condições de estrutura, por se tratar de grupos, em sua maioria, sem espaço-sede e com menor índice de aprovação em editais.

A carência de estruturas e políticas públicas que incentivem o surgimento e existência de grupos de teatro gera consequência direta nas dificuldades em sustentar-se financeiramente e manter um espaço-sede. Relacionado a isso, outros problemas são percebidos, tais como conseguir tempo de dedicação aos trabalhos do grupo e disponibilidade para organização sobre as questões da produção e gestão cultural, em busca de traçar planejamentos referentes aos objetivos do grupo. Essas são questões pertinentes e que necessitam de um debate consistente, do incentivo de novas pesquisas e, sobretudo, da construção de políticas culturais estruturantes, que possibilitem condições para a sobrevivência e continuidade de expressões artísticas e culturais que operam de maneira diferente do que seria um mercado cultural pautado somente em premissas financeiras e capitalistas.

Essas políticas são fundamentais para o fomento e salvaguarda de coletivos e espaços que realizam um trabalho contínuo e que, muitas vezes, são responsáveis por ações de formação e de acesso a manifestações culturais em um território, contribuindo para uma perspectiva de direito cultural ampla e democrática.

Referências Bibliográficas

- SILVA, José Antônio da. ANDAIME TEATRO. Entrevista concedida à Giovanna Pereira de Souza, gravação, em 20.12.2018
- BARBA, Eugênio. Além das ilhas flutuantes. Tradução de Luís Otávio Burnier. Ed. Unicamp, 1991, p. 32-34

CARREIRA, André. Teatro de Grupo: modelo de organização e geração de poéticas. Rev. Teatro Transcende, Blumenau, n. 11, p. 95-98, ano.2005. Disponível em <<http://files.discutindoateticanoteatro.webnode.com/200000061-3758138524/TEATRO%20DE%20GRUPO.pdf>>. Acesso em 05 set. 2018.

VASQUES, Fernando; TORTORELLA, Mimi. CIA BEIRA SERRA DE CIRCO E TEATRO. Entrevista concedida à Giovanna Pereira de Souza, por email, em 17.12.2018

CAMARA, Gilson. CIA DE ARTES CÊNICAS GIL VICENTE. Entrevista concedida à Giovanna Pereira de Souza, por email, em 12.12.2018

RAVASCO, André. CIA DO TRAILLER – TEATRO EM MOVIMENTO. Entrevista concedida à Giovanna Pereira de Souza, gravação, em 14.01.2019

PEREIRA, CLEITON. CONTADORES DE MENTIRA. Entrevista concedida à Giovanna Pereira de Souza, por email, em 19.12.2018

COSTA, Iná Camargo. Teatro de grupo contra o deserto de mercado. Rev. Artcultura, v. 09, n. 15, p. 17-29, jul.-dez. 2007. Disponível em <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF15/H&T_Costa.pdf>. Acesso em 20 dez. 2018.

DELL'AGLIO, Debora Dalbosco; KOLLER, Sílvia H; YUNES, Maria Angela Mattar. Resiliência e psicologia positiva: Interfaces do risco a proteção. Ed. Casa do psicólogo, 2006, p. 13

POSSANI, Maria Alice. O ator em jogo: tessituras entre corpo, cena e cidade. 2017. 226 f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/332040/1/Possani_MariaAlice_D.pdf>. Acesso em 25 mar. 2019

COELHO, Robert de Arruda. QUADRILHA DE TEATRO NOTÍVAGOS BURLESCOS. Entrevista concedida à Giovanna Pereira de Souza, por email, em 11.01.2019

LIMA, Fabia Pierangeli. TEATRO GIRANDOLÁ. Entrevista concedida à Giovanna Pereira de Souza, por email, em 14.12.2018

VIANNA, Tiche. Teatro de Grupo: um espaço de aliança a favor da arte. Rev. Subtexto, n. 04, p. 56-57, ano.2007. Disponível em <<http://galpaocinehorto.com.br/wp-content/uploads/subtexto4.pdf>>. Acesso em 20 jan. 2019.

Grupos participantes

TEATRO CONTADORES DE MENTIRA

Página facebook: <https://www.facebook.com/TeatroContadores/>

CIA FANTOCCINI

Página facebook: <https://www.facebook.com/ciafantoccini/>

Site: <https://ciafantoccini.wixsite.com/ciafantoccini>

TEATRO GIRANDOLÁ

Site: www.conpoema.org

CIA BEIRA SERRA DE CIRCO E TEATRO

Site: www.ciabeiraserra.com

Facebook: www.facebook.com/ciabeiraserra

CIA DO TRAILLER – TEATRO EM MOVIMENTO

Facebook: <https://www.facebook.com/Cia-Do-Trailer-Teatro-Em-Movimento-365170853839855/>

EIXO 6 TEATRAL

Facebook: <https://www.facebook.com/eixo6/?ref=bookmarks>

ANDAIME TEATRO

Facebook: <https://www.facebook.com/andaimeteatro/>

GRUPO AWEN

Facebook: <https://www.facebook.com/GrupoAwenSantos/>

GRUPO MATULA TEATRO

Site: www.grupomatulateatro.com

Facebook: <https://www.facebook.com/GrupoMatulaTeatro/>

GRUPO TOMALÁDACA DE TEATRO

Facebook: <https://www.facebook.com/tomaladacadeteatro>

NARRAÇÃO ORAL TRADICIONAL - VIVA HISTÓRIA VIVA

Facebook: <https://www.facebook.com/narracaooraltradicionalportofeliz2017/>

QUADRILHA DE TEATRO NOTÍVAGOS BURLESCOS

Facebook: <https://www.facebook.com/notivagosburlescos/>

VARANDA PRODUÇÕES TEATRAIS

Facebook: <https://www.facebook.com/varandateatro/>

CIA DE ARTES CÊNICA GIL VICENTE

Facebook: <https://www.facebook.com/ciagilvicenteavare/>

GRUPO FÂNTASO

Facebook: <https://www.facebook.com/grupofantaso/>

Site: <http://fantasoproducoes.wixsite.com/fantaso>



Do lado de fora do teatro

FORMAS E FUNÇÕES DAS POLÍTICAS PÚBLICAS BRASILEIRAS PARA A CULTURA: UMA REFLEXÃO A PARTIR DO MODELO DE PUBLICIZAÇÃO DO PROGRAMA FÁBRICAS DE CULTURA

***FORMS AND FUNCTIONS OF BRAZILIAN PUBLIC CULTURAL POLICIES:
A REFLECTION FROM THE PUBLICIZATION MODEL OF THE FÁBRICAS
DE CULTURA PROGRAM***

***FORMAS Y FUNCIONES DE LAS POLÍTICAS CULTURALES PÚBLICAS DE
BRASIL: UNA REFLEXIÓN DEL MODELO PARA EL EJERCICIO DE
FUNCIONES ADMINISTRATIVAS POR PARTICULARES DEL PROGRAMA
FÁBRICAS DE CULTURA***

Natacha Dias

Natacha Dias

Doutoranda da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP
na área de pesquisa Técnicas e Processos de Formação do
Artista da Cena, sob orientação do Dr. Marcelo Lazzaratto e
especialista em Gestão Pública pela Universidade Federal de
São Paulo/UNIFESP.

Resumo

O artigo propõe uma reflexão sobre os modelos de políticas públicas culturais adotados historicamente pelos gestores do Estado brasileiro, com foco especial no modelo de publicização aplicado ao Programa Fábricas de Cultura. A partir de uma metodologia qualitativa, de viés documental, reflete sobre os eventos da greve de artistas-educadores e ocupação de aprendizes do Programa, em 2016, propondo uma análise sobre a relação entre os modos de condução dessa crise pela OS gestora na ocasião e os discursos sociais a ela intrínsecos, à luz dos princípios básicos da administração pública.

Palavras-Chave: Políticas públicas, Publicização, Organizações Sociais.

Abstract

The article proposes a reflection about models of cultural public policies historically adopted by the managers of the Brazilian State, with special focus on the publicity model applied to the Factories of Culture Program. From a qualitative methodology, with a documentary bias, reflects on the events of the strike of artist-educators and occupation of apprentices of the Program, in 2016, proposing an analysis on the relationship between the modes conduct of this crisis by the manager at the time and the social discourses intrinsic to it, in the light of the basic principles of public administration.

Keywords: Public policy, Publicization, Social Organizations.

Resumen

El artículo propone una reflexión sobre los modelos de políticas públicas culturales adoptados históricamente por los gestores del Estado brasileño, con especial énfasis en el modelo para el ejercicio de funciones administrativas por particulares, aplicado al Programa de Fábricas de Cultura. A partir de una metodología cualitativa, de carácter documental, reflexiona sobre los eventos de la huelga de artistas-educadores y la ocupación de aprendices del Programa, en el 2016, proponiendo un análisis sobre la relación entre los modos de manejar esta crisis por parte de la organización social que en ese momento realizaba la gestión y los discursos sociales intrínsecos a ella, a la luz de los principios básicos de la administración pública.

Palabras clave: Políticas Públicas, Funciones administrativas por particulares, Organizaciones Sociales.

Há pouco mais de dois anos, o Jornal Folha de São Paulo publicou reportagem com dados de pesquisa realizada pelos Institutos Oxfam e Datafolha a respeito da percepção do brasileiro sobre aspectos do cotidiano que, considerados pelos serviços públicos, conduziriam a uma melhoria de vida e, conseqüentemente, à diminuição da desigualdade social (DALLA`GNOL, 2019). Dentre oito aspectos sugeridos pelo formulário, a “fé religiosa” foi prioridade para 28% dos entrevistados, seguidos de “estudo” e “acesso à saúde”. Em último lugar, com apenas 2% de menção, o acesso à “cultura e lazer”.

A despeito da disparidade da importância atribuída ao último item pelos brasileiros – o que evidenciaria, em uma primeira análise, a ausência quase completa da dimensão cultural no dia a dia da população –, os dados relatados solicitam-nos uma leitura mais atenta, capaz de interpretar informações que, implícitas aos números, esclarecem sobre discursos e visões preponderantes do que viria a ser “cultura”, para a sociedade brasileira. De fato, a pesquisa parece se referir a um entendimento desse conceito que prevalece não apenas no senso comum como ainda é a tônica que determina as políticas públicas para o setor, vinculando a ideia aos aspectos assessoriais da existência, alheios às relações diárias, como uma espécie de adorno, luxo a que só se pode aspirar em última necessidade. A própria linguagem da pesquisa parece reforçar esse entendimento ao constituir um termo duplo, “cultura-lazer”, como se os dois aspectos envolvidos fossem perfeitamente equivalentes e, o que é ainda mais grave, compusessem um binômio “a ser adquirido”. Como um regalo destinado ao cidadão-consumidor, e não como um direito universal, a “cultura-lazer” apresenta-se, desse modo, como privilégio a ser usufruído nos raros, e breves, momentos de suspensão dos mecanismos produtivos que enredam o trabalhador sob pretexto de lhe garantirem a sobrevivência. Mais do que comprovar a eficiência dos mecanismos sociais de elitização do acesso à arte, em nosso país, esses fatos atestam o alijamento histórico do direito à Cultura no processo de constituição de políticas públicas do Estado brasileiro.

Embora a Constituição de 1988, em seu Art. 215, preveja que o Estado garantirá “a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes

da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”, a reportagem acima mencionada comprova que, de fato, os próprios cidadãos brasileiros ainda desconhecem esse Direito, pelas incipientes iniciativas do Executivo e Legislativo, nos últimos trinta anos, no sentido de consolidarem estruturas voltadas à oferta de serviços culturais, fomento artístico e valorização da expressão. Mais do que mero acaso, essa ausência do Estado no setor, especialmente perceptível até o início dos anos dois mil, demonstra um projeto político claro e deliberado que, sustentado pelos governos de até então, engajava-se em verdadeiramente evitar políticas públicas no setor da cultura por estarem cientes de que isso teria como consequência a necessária revisão dos processos de exclusão que sustentam nossa pirâmide social e econômica.

De tendência neoliberal, os primeiros governos da Nova República aprofundaram-se pouco nos direitos culturais, assim como em outros princípios constitucionais de ascendência social-democrática; ainda assim, de modo geral souberam reconhecer a articulação implícita à nossa Constituição de 1988 entre os valores sociais do trabalho e da livre iniciativa. Ao contrário do que se tem verificado nas recentes ações do Governo vigente, o processo de redemocratização brasileira estrategicamente baseou-se no reconhecimento de que o livre mercado só teria a ganhar com a afirmação de valores como a livre expressão, com o incentivo à atividade intelectual, artística e científica independente de qualquer censura.

Até a criação do Ministério da Cultura (MinC), em 1985, pelo Presidente José Sarney, a cultura pública permanecera nas mãos dos setores conservadores da sociedade, prescindindo de estrutura, recursos e quadros técnicos, sujeita às relações típicas das políticas clientelistas e obscuro-nacionalistas dos Governos militares daqueles anos. Sem projetos e ações a longo prazo, as atividades do setor funcionavam por meio de agências de fomento excessivamente autônomas, que atuavam em duas frentes principalmente.

A primeira delas, clientelística, atendia às demandas (normalmente financeiras) da classe artística em geral. A segunda tinha um caráter assistencial, uma vez que apoiava atividades culturais com

dificuldades para sobreviver no mercado. Era o caso do “folclore”, mas também do teatro, da ópera, da dança, do circo, da música de concerto e de algumas manifestações das artes plásticas. (SANTOS, 2009, p. 10).

Extinto por Fernando Collor de Mello, em 1990, e retomado por seu sucessor, Itamar Franco, o Ministério da Cultura não encontraria, naquele começo dos anos noventa, soluções efetivas para a histórica falta de visão sistêmica nas ações culturais promovidas pela gestão pública brasileira. Na esteira do Estado mínimo, os dois Governos de Fernando Henrique Cardoso abordaram o assunto com distância, delegando o problema aos setores de marketing da iniciativa privada, principalmente por meio dos mecanismos de fomento instaurados pelas Leis Rouanet (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991) e Audiovisual (Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993).

Durand (2000) reconhece que as leis podem significar a diversificação de fontes de apoio e aumentar a viabilização de projetos culturais, mas ressalva que há dois riscos que devem ser considerados. O primeiro seria imaginar que a política de financiamento via incentivos fiscais possa substituir o apoio governamental a projetos. O segundo seria “permitir que a celebração dessa nova 'parceria' ajude na dissimulação de uma intervenção casuística do governo federal no plano da cultura” (SANTOS, 2009, p. 12).

Visto que o modelo de financiamento da cultura por renúncia fiscal costuma estar associado exclusivamente a critérios relacionados à projeção da marca que exerce o mecenato, entende-se porque a maior parte dos projetos financiados desse modo pouco consideram – ao menos não de modo sistemático – as demandas de interesse coletivo que devem pautar a destinação de qualquer recurso público, eximindo-se de mediar as relações essenciais que se estabelecem entre a produção cultural e as dinâmicas sociais. A participação efetiva do Estado brasileiro no cumprimento dos direitos culturais previstos por nossa Constituição somente se faria efetiva entre os anos de 2003 e 2016, quando, novamente, Michel Temer anunciaria o fechamento do Ministério da Cultura, o que viria a ser cumprido em 2019, com a posse de Jair Bolsonaro.

Nesse sentido, é válida uma reflexão sobre se o sistema de mecenato, como única estratégia de políticas culturais do Estado, chega a configurar-se

de fato como política pública, já que, mesmo havendo um mecanismo de avaliação prévia e habilitação dos projetos a serem financiados, o verdadeiro processo de seleção e distribuição de recurso ocorre sob critério das empresas. Do mesmo modo, não há, ainda hoje, um efetivo programa de planejamento, estratégias de acompanhamento e avaliação da eficácia e eficiência dos projetos apoiados, conforme exigido em todas as instâncias da administração pública. Seria também necessário pensar se o vínculo entre as instâncias do público e do privado, no sistema de renúncia fiscal para a cultura, conforme operado desde a Era Collor, dá-se por estratégias de cooperação ou pela anulação da coisa pública.

Se o problema exposto está longe de ser superado em nosso país, faz-se necessário notar que, finalmente, durante os Governos de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Roussef, a defesa da política pública para a Cultura passaria a ser uma pauta expressiva, inclusive por meio do acolhimento de setores civis organizados em torno do assunto. Em 2005, com o Decreto nº 5. 520, foi ineditamente instituído o CNPC (Conselho Nacional de Políticas Públicas) que, por meio de comitês, colegiados setoriais, comissões temáticas e grupos de trabalho, promoveria a 1ª Conferência Nacional de Cultura (hoje suspensa), da qual participaram cerca de 60 mil pessoas, vindas de 1.190 cidades e 17 estados. Entre 2002 e 2009 os recursos federais para a cultura aumentaram de 0,14% para 0,9% do PIB, direcionados a iniciativas articuladas em rede, como o Programa Cultura Viva. Por meio da Portaria Ministerial nº 156/2004, o Cultura Viva promoveu ações afirmativas inéditas, valorização dos saberes tradicionais, apoio à manutenção e desenvolvimento do patrimônio cultural material e imaterial, instaurando Pontos de Cultura em todo o território, o que pela primeira vez representaria uma descentralização dos recursos públicos destinados à cultura no país. Graças às parcerias com prefeituras locais, instauradas ao longo dos anos de implantação, o Governo Federal logrou fortalecer os elos entre a expressão e as fronteiras do cotidiano comunitário, na compreensão das demandas e especificidades culturais regionais. Além disso, segundo Rubim (apud SANTOS, 2009, p. 13), o Programa era marcado por uma abrangência que, baseada na “interação entre diversas modalidades culturais, como as culturas populares, afro-

brasileiras, indígenas, de gênero, de orientações sexuais, das periferias, da mídia audiovisual e das redes informáticas, entre outras”, contemplava grupos sociais variados.

Ainda que com avanços significativos no setor e aumento dos sistemas de avaliação e mapeamento de demandas e ações, com a implantação do Sistema Nacional de Cultura, respaldadas por acréscimo constitucional, em 2012, as políticas públicas ainda não haviam superado o *déficit* histórico que marca a falta de informações, estatísticas e dados capazes de traçar um retrato fiel das demandas, recursos e desafios do setor em nosso território. Mesmo com a introdução e democratização das políticas para o setor, os governos Lula e Dilma jamais cumpriram a promessa de rever os modelos de parceria com o setor privado, principalmente efetivado pelas duas leis de renúncia fiscal já mencionadas.

Em nenhum país desenvolvido a análise do desempenho da gestão cultural pública prescinde da "construção de paisagens" feita com rigor estatístico. Ainda no terreno do conhecimento quantitativo, é inaceitável que no Brasil os grandes conglomerados da indústria cultural monopolizem informações indispensáveis sobre o dimensionamento e as características do mercado, ao menos em áreas críticas como revistas e cinema. (DURAND, 2001, p. 68)

É nesse quadro contextual que se pode compreender o aparecimento do Programa Fábricas de Cultura, que resultou justamente de pesquisa realizada pela Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados (Seade), com o propósito de traçar um Índice de Vulnerabilidade Juvenil (IVJ) segundo critérios como taxa de homicídios e maternidade na adolescência, e *déficits* educacionais na região metropolitana da capital. Foram selecionados, assim, nove Distritos da região metropolitana de São Paulo, onde seriam introduzidas ações culturais a partir de um contrato de empréstimo da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo junto ao Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), em 2004: Itaim Paulista, Sapopemba, Cidade Tiradentes, Vila Curuçá, Cachoeirinha, Brasilândia, Cachoeirinha, Jaçanã, Capão Redondo, Jardim São Luís. Para Danielle Maciel, o Fábricas de Cultura caracteriza-se como uma “produção cultural-social”:

[...] uma forma particular de se pensar (conceito antropológico de cultura), planejar (em conformidade com as estratégias globais de desenvolvimento), gerir (através de técnicas e práticas empresariais voltadas para resultados) e produzir processos culturais (engajados e colaborativos) que estão sendo mobilizados como mitigação de um quadro social de precariedade e pobreza. (MACIEL, 2016, p. 563)

A instauração do Fábricas requer uma análise sobre se a detecção de um problema pelo Estado implica na responsabilização do mesmo com os seus motivos de origem ou demonstra um impulso de gerenciamento desses problemas que, sem solucionar as causas, orienta as consequências de modo a não causar prejuízos ao equilíbrio entre Estado e mercado. De fato, nos documentos gerados por Instituições como UNESCO, a partir dos anos 70 e 80, a cultura vem sendo apresentada como elemento determinante do processo de desenvolvimento dos países capitalistas, cuja evolução passa então a incluir critérios qualitativos, traduzidos, por exemplo, no IDH (Índice de Desenvolvimento Humano). Em nome de uma boa governança, principalmente a partir dos anos 90 surgem globalmente novas estratégias de ação que solicitam parceria entre mercado, Governos e organismos como o Banco Mundial, por exemplo. Para Maciel, essas estratégias têm como objetivo:

[...] controlar e gerir com precisão os conflitos existentes ou potenciais, esquadrinhando os vulneráveis e administrando os níveis de pobreza. Isso implicava reformas internas às instituições públicas e políticas de redução da pobreza; além da redefinição de desenvolvimento como um processo de “expansão de oportunidades” e investimento nas “capacidades humanas” [...] tendo como sentido tornar plausível, internamente em cada sociedade, “a gestão dos níveis de pobreza como estratégia para o avanço do neoliberalismo” (2016, p. 09)

Em seu surgimento, no ano de 2004, o Fábricas de Cultura anunciava-se como um antídoto contra a violência e oportunidade para que jovens periféricos vulneráveis pudessem desenvolver suas potencialidades. Se, à primeira vista, o propósito firmado parece coadunar com os princípios de uma cultura emancipatória, capaz de permitir que todos atinjam um patamar de desenvolvimento comum, como garantia de acesso às mesmas oportunidades, também não é possível deixar de notar certa ambiguidade no

que se refere ao foco da violência a ser combatida, nesse caso, pelo Estado. De fato, conforme destacam Piveta e Fernandes (2017, p. 281), ancoradas em dados fornecidos pelo Mapa da Violência de 2014 e pela Presidência da República, os homicídios foram responsáveis por 28,8% das mortes entre jovens, entre 1980 a 2012, em sua maioria homens jovens, negros, oriundos de classes populares, vitimizados por armas de fogo. Ao mesmo tempo, as pesquisadoras denunciam a existência de um estigma social que tende a transformar a periferia em “espaços de medo”, e seus habitantes em “inimigos sociais a serem combatidos, personificados na figura do traficante, do bandido” (PIVETA; CARVALHAES, 2017, p. 283). Essa é, evidentemente, a lógica que determina a notória e crescente intervenção militarizada do Estado nas periferias urbanas, em oposição, inclusive, à própria tendência neoliberal que tem sido dominante nos governos brasileiros das últimas décadas. Ao mesmo tempo, essa também é a lógica subjacente às restrições cada vez mais ostensivas que têm se abatido sobre os investimentos em educação pública no país, os quais, ao afetarem fundamentalmente crianças e jovens das classes baixas, recuperam padrões educacionais colonialistas que restringiam a formação humana, tornando a escola um espaço exclusivo de qualificação técnica, geradora de mão-obra comum, alijada dos processos decisórios relacionados ao exercício efetivo da cidadania. Colocadas essas perspectivas a partir das quais o Estado tem voltado seu olhar para a população periférica, nas mais diversas áreas de atuação, é inevitável que nos perguntemos se o “público-alvo” do Fábricas de Cultura, conforme termo adotado pelo Programa para se referir à população vulnerável das regiões atendidas, referia-se à juventude periférica vista verdadeiramente como vítima ou agente da violência social.

A partir de 2011, grandes equipamentos culturais seriam construídos em cada uma das nove regiões do Programa, delimitando-se nitidamente metas e resultados condicionados ao atendimento quantificável dos participantes. Essa nova etapa do Programa consistiu no repasse integral da Gestão a duas Organizações Sociais, POIESIS e Catavento, que aplicavam os recursos repassados pela Secretaria em ações artístico-pedagógicas definidas de acordo com um plano de trabalho focado apresentado

previamente. Tais movimentos alinham-se perfeitamente às chamadas publicizações, definidas como processos de transferência da gestão de serviços para setores não estatais (Organizações Sociais/OS e Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público/Oscip), conferindo-lhes autonomia administrativa e financeira enquanto que se mantém, ao menos em teoria, o Estado como responsável pela liberação de recursos, planejamento e controle das ações realizadas.

Como um fenômeno crescente que, nas últimas décadas, vem redesenhando os limites entre o Direito Público e Privado, a publicização é tendência claramente perceptível nas diversas áreas de atuação dos Governos nacionais, notadamente entre aquelas democracias que desejam destacar o clássico equilíbrio entre Mercado e Estado. Muitos são os argumentos utilizados pelos defensores desse modelo, dentre os quais se destacam aqui alguns com o objetivo de os comparar criticamente à realidade do Programa Fábricas de Cultura, nos últimos anos: 1. Possibilidade de desmontagem do aparelhamento do Estado convencional, repelindo atitudes não republicanas de concentração indevida de poder do Executivo. 2. Maior eficiência e ampliação da participação da sociedade civil nas tomadas de decisões, pela descentralização dos serviços. 3. Fortalecimento do princípio da transparência na utilização dos recursos, por meio de licitações, mecanismos de controle para prestação de contas e atividades vinculadas.

Contudo, a partir da análise de Danielle Maciel (2016) sobre eventos ocorridos nas Fábricas sob gestão da POIESIS, infere-se que a realidade das políticas públicas de cultura nem sempre validam os argumentos acima. Para a pesquisadora, o Programa orienta-se por um tipo de racionalidade que tende a ter como característica “a generalização da concorrência como norma de conduta e a empresa como modelo de subjetivação” (LAVAL apud MACIEL, 2016, p. 4), o que se choca frontalmente com a natureza dos processos artístico-pedagógicos que fundamentam todas as atividades nas Fábricas.

Como exemplo disso é possível mencionar os instrumentais de controle de horas dos arte-educadores, adotados a partir de 2015 pela POIESIS, que remetiam a um tipo de rotina padrão útil aos objetivos dentro dos contextos produtivos empresariais mas inadequados à demanda temporal variável que

caracteriza qualquer tipo de processo criativo livre. Por isso, entre 2014 e 2018 registraram-se inúmeros casos de profissionais que reivindicaram à Justiça do trabalho o devido pagamento por horas extras realizadas, aumentando a demanda de recursos provenientes do Estado em relação à economia tantas vezes anunciada pelos defensores do modelo.

Além disso, tal sistema impunha um tipo de norma disciplinar que, dentre outras consequências, implicava na despersonalização do ambiente de trabalho, evento contrário a qualquer atividade de cunho artístico-pedagógico. Enquanto era solicitado aos aprendizes (como eram chamados as alunas e alunos do Fábricas) que trouxessem suas questões pessoais para os encontros com os arte-educadores, os mesmos eram obrigados a aceitar regras padronizadas de conduta que, a fim de evitar o esvaziamento numérico, impunham a inclusão constante de novos aprendizes nas turmas, o que prejudicava a construção de vínculos continuados e a criação do sentido de pertencimento nos grupos de adolescentes e crianças.

Outro aspecto controverso da realidade de publicização desse Programa refere-se aos métodos de avaliação dos arte-educadores, conforme empreendidos pela POIESIS entre os anos de 2015 e 2017, o que, ao contrário do que se suporia, não ocorria sempre de modo transparente. Muitas vezes sem critérios claros, a avaliação dava-se de modo hierárquico, feita por ocupantes de cargos de chefia sem qualificação técnica, frequentemente alinhados ideológica e politicamente aos quadros do Partido do Governo. Nos anos 2015 e 2016, certos arte-educadores receberam bônus sem que os critérios de desempenho fossem minimamente revelados, promovendo um clima de competição e desconfiança mútua entre as equipes cujos trabalhos dependiam essencialmente da iniciativa colaborativa.

Operando em uma lógica de eficiência empresarial inclusive ortodoxa e alheia mesmo aos mais recentes modelos de gestão apregoados pelo novo empreendedorismo, a POIESIS, a partir de 2015, alimentou uma tensão constante junto ao corpo de funcionários das Fábricas que, em sua grande maioria composto por artistas, engajava-se pessoalmente com os processos artístico-pedagógicos que conduziam, em uma simbiose das dimensões profissionais e pessoais de suas vidas. Nesse sentido, eram parte desejável

de suas atuações as próprias ideologias que, por se confrontarem com a da Organização, passaram a ser silenciadas principalmente a partir daquele ano. A repressão coincidiu com o início dos conturbados eventos políticos que, alicerçados pelo fortalecimento do pensamento conservador no país, resultariam na controversa queda do principal cargo do Executivo, em 2016.

No mesmo ano, durante a primeira greve de arte-educadores do país, promovida pelos funcionários das Fábricas sob gestão da POIESIS, houve uma demissão em massa e inconstitucional de profissionais. A greve foi disparada em junho daquele ano, a partir dos seguintes fatores: ameaça de demissão e assédio de arte-educadores que discordavam da ideologia política da empresa; diminuição do tempo dos ateliês sob argumento de corte orçamentário não confirmado pelos dados públicos, visto que era possível saber exatamente quais haviam sido os recursos recebidos pela OS naquele ano, já que / pois essa informação fora publicada em Diário Oficial e divergia do argumento da diretoria da OS.

Tal tipo de prática, alheia ao princípio da transparência, revelaria-se não ser novidade na OS. Em julho daquele ano, o portal Jornalistas Livres faria reportagem em que denunciaria a irregularidade do contrato de gestão e da licitação da OS junto ao Tribunal de Contas do Estado (TCE-SP). Mais do que simples acusação, a matéria demonstrava *prints* do processo de mais de 800 páginas, onde se apontavam uma série de gastos irregulares realizados pela Instituição, principalmente referentes a serviços de segurança, limpeza e divulgação do Programa (MARTINELLI, 2016). Apesar disso, o principal disparador da greve de 2016 deu-se a partir do anúncio de fechamento das Bibliotecas no horário noturno, contra o que os aprendizes mobilizaram-se intensamente a fim de solicitarem a revisão daquela decisão arbitrária, ao que a Diretoria mostrou-se irredutível. Sem qualquer possibilidade de diálogo com a OS, alinhados ao movimento estudantil secundarista (que utilizava a estratégia de ocupação das escolas contra as reformas anunciadas pelo Governo no sistema de ensino, naquele momento), os aprendizes iniciariam um movimento de ocupação das Fábricas de Cultura, com a finalidade de serem ouvidos em suas necessidades e em defesa dos Educadores ameaçados. Primeiramente, ocupariam a Fábrica de Cultura do Capão

Redondo, onde só saíram 58 dias depois, com a entrada violenta da Tropa de Choque. Depois, a Fábrica de Cultura do Jardim São Luiz, em uma ação que duraria apenas uma tarde e seria solucionada não com o acolhimento das demandas coletivas, mas com a troca de favores particulares entre gerentes e alguns dos líderes do movimento.

Os aprendizes foram ágeis. Em poucas horas a Fábrica era outra. Fizeram cartazes, reuniram-se em assembleias para organizar grupos de trabalho (GTs): comunicação, comida, limpeza etc. No lugar da placa “Fábricas de Cultura”, estenderam uma faixa preta: “Fábrica aberta”. Convidaram a comunidade para conhecer o espaço, compartilharam com eles e com quem mais se dispusesse os conhecimentos adquiridos por cada um nos ateliês de diferentes linguagens artísticas de que participavam duas vezes por semana nas Fábricas. Organizaram a própria grade de aulas, ministrada por eles. [...] Atividades de vários tipos foram oferecidas e realizadas. Na prática, formaram-se de fato produtores culturais de um grande equipamento público na periferia. Organizaram uma programação coletivamente, abriram as portas para artistas e coletivos da região que jamais haviam se apresentado nas Fábricas de Cultura. (MACIEL, 2018, p. 22-23)

Por fim, os aprendizes ocuparam pacificamente a Fábrica de Cultura da Brasilândia e, a exemplo da ocupação que vigorava no Capão Redondo, propunham uma agenda de atividades artísticas próprias, colaborativamente construída a partir do fortalecimento dos vínculos afetivos dos aprendizes entre si, com seus artistas-educadores e com a comunidade. Essa atitude, longe de danificar o patrimônio, ampliava o próprio sentido do público, fazendo das Fábricas de Cultura, naquele momento, um espaço potencial de gestão colaborativa, uma experiência orgânica de fomento à Cultura a partir da amálgama entre o poder público, o terceiro setor e a sociedade civil.

Contudo, a reação do Estado e da OS às ocupações trouxe à tona sua incapacidade, e claro desinteresse, de atuar sob esses princípios. Coadunada à “ótica do desvio” que, conforme Piveta e Carvalhaes, associa a imagem dos jovens periféricos à noções de perigo e anormalidade, circunscrevendo-os como alvos privilegiados de práticas de extermínio (2017, p. 279), a resposta dos gestores à ocupação da Fábrica de Cultura da Brasilândia, naquele ano de 2016, produziu um dos mais violentos quadros repressivos da história brasileira da luta pela cultura pública: sem mandato judicial, um dia após a

ocupação, e apesar do grande apoio dos pais e familiares, assim como de coletivos e ativistas da região, a OS e a SEC ordenaram a desocupação do equipamento cultural pela polícia. Foram presos 22 aprendizes (incluindo menores de idade), alguns dos quais tiveram a traumática experiência de pernoitarem em cela comum, junto a criminosos de alta periculosidade. Quanto aos arte-educadores demitidos massivamente em plena greve, o caráter retaliador da empresa foi reconhecido pelo Tribunal Superior do Trabalho que, além do pagamento de indenizações, determinou que a OS não poderia demitir nenhum funcionário nos seis meses seguintes. Passado esse prazo, a POIESIS voltou a realizar demissões em massa, sem motivações justificáveis além da clara divergência ideológica da OS com esses profissionais.

No ano de 2019, uma série de cortes orçamentários foram impostos à Cultura, nos âmbitos federais, estaduais e municipais, em nome da recessão econômica que assolava o país, juntamente com a extinção do Ministério da Cultura. O Programa Fábricas de Cultura, aqui focado, recebeu então a notícia de um impacto objetivo em suas atividades, graças ao anúncio de uma redução de 23% no orçamento da Cultura pelo Governo do Estado de São Paulo. Diante do quadro, o Programa anunciou que deixaria de oferecer às comunidades periféricas 250 ateliês, afetando 5.100 aprendizes e 30.000 frequentadores das atividades abertas. Esse cenário afirmava, como se tentou demonstrar ao longo do texto, a urgência de um questionamento sobre os modelos de políticas culturais que vêm sendo adotados por nossos administradores públicos. A partir dos relatos históricos e eventos vivenciados pela autora junto ao Fábricas, buscou-se destacar a fragilidade dos processos participativos na gestão desse Programa, o que ora possivelmente torna mais dificultoso o processo de emponderamento da população desse seu direito constitucional à Cultura e, conseqüentemente, a defesa do Programa por seu próprio “público-alvo”.

Conclui-se que há ainda muito para se avançar em termos de pensamento e prática relacionados ao assunto. Se é possível dizer que, na última metade do século, os setores públicos e privados globais lograram reconhecer o vínculo entre Cultura e dinâmicas econômicas e sociais, o

desafio que ora se coloca para as políticas brasileiras do setor é de nova ordem: propor estruturas que façam uso do potencial transformador da arte e da Cultura para permitir processos democráticos de revisão e desenvolvimento das formas de organização social, cada vez mais ajustadas aos princípios de universalidade que regem nossa Constituição, ao invés de conformar esse potencial aos padrões normativos disciplinares que mantêm a ordem pública mesmo sob tensas condições de desigualdade social e econômica. E, considerando-se tal desafio, conclui-se sobre a importância da produção e difusão de estudos qualitativos e quantitativos capazes realmente de avaliarem com rigor a eficiência e a eficácia dos modelos de parcerias entre os setores privados e públicos surgidos no Brasil a partir dos anos 90, na área da Cultura. Isso porque, embora o mercado possa contribuir com a cultura pela exploração de sua capacidade de geração de renda e, por vezes, pela associação entre o princípio da livre iniciativa e o valor da livre expressão, essencial ao exercício artístico pleno, seus objetivos elementares divergem na base. Nesse sentido, a publicização, mesmo sendo diferente da privatização *ipsis litteris*, incorpora, em todas as etapas da oferta dos serviços, parâmetros da administração privada que, tendendo à assertividade quantitativa e à concretude, podem facilmente se sobrepor e anular demandas da Cultura que refletem sua natureza processual, múltipla, e seus aspectos imateriais.

O exemplo observado do Fábricas de Cultura, na crise que se adensou sobre o Programa entre os anos de 2016 e 2017, requer, no mínimo, uma relativização ou maior aprofundamento nos discursos baseados em argumentos pró-publicização de serviços, como a pretensa diminuição da burocratização no acesso, suposta agilidade nos processos de compra e distribuição e, principalmente, a hipótese de afirmação de gestões mais participativas. Ao contrário disso, os eventos citados demonstram o quanto a publicização, ao menos nos moldes desse Programa, abre brechas para a ruptura com princípios da administração pública e, além disso, com os princípios democráticos que são garantias do acesso universal à Cultura, conforme ainda previsto em nossa Constituição.

Referência bibliográficas

- BOTELHO, I. **Dimensões da Cultura Pública**. São Paulo Perspec. vol.15, no.2. São Paulo. June 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010288392001000200011&script=sci_arttext&tlng=es>. Acesso em: 26 abril. 2019.
- DALL`AGNOL, Laísa. **Fé religiosa é mais importante que educação para mudar de vida, diz pesquisa**. Folha de São Paulo, São Paulo, 08 abr. 2019. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2019/04/fe-religiosa-e-mais-importante-que-educacao-para-mudar-de-vida-diz-brasileiro-em-pesquisa.shtml>. Acesso em 16 de abril de 2020.
- DURAND, José Carlos. **Cultura como objeto de política pública**. São Paulo em Perspectiva, 15(2), 2001, p. 66-72.
- MACIEL, D. E. F. **O Programa Fábricas de Cultura política pública e empreendedorismo**. Pol. Cult. Rev., Salvador, v. 9, n. 2, p. 560-581, jun./dez. 2016
- _____. **A rebelião do Público Alvo e a Crise da Tecnologia Social da Pacificação: luta no Programa Fábricas de Cultura**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes/USP. São Paulo: 2016.
- MARTINELLI, Flávia. VÁRZEA, Adolfo; BRASIL, do Sato (colab). **Tribunal de Contas questiona salários de R\$ 12.480 a seguranças de Fábricas de Cultura da Poiesis, dirigida por Clóvis Carvalho, ex ministro de FHC**. Jornalistas Livres, São Paulo, 25 de julho de 2016. Disponível em <https://jornalistaslivres.org/poiesis-na-mira-do-tribunal-de-contas/>. Acesso em 16 de abril de 2020.
- PIVETA, Ruth Tainá Aparecida; CARVALHAES, Flavia Fernandes de. **A Juventude das periferias como alvo da violência: uma análise sobre enunciados difundidos pela sociedade brasileira**. Psicologia Política, 17(39), 2017, p. 277-292.
- PONTE DE FREITAS, E. **Por uma Cultura Pública – Organizações Sociais, OSCIPs e a Gestão Pública não-Estatal na Área de Cultura**. Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. Salvador: 2010.
- SANTOS, F. B. P. **Política Cultural no Brasil: histórico de retrocessos e avanços institucionais**. São Paulo: Anais do XXXIII Encontro da ANPAD. 2009. Disponível em: <<http://www.anpad.org.br/admin/pdf/APS3105.pdf>>. Acesso em: 27 maio 2019.

VILUTIS, L. **Cultura e Juventude**: a formação dos jovens nos Pontos de Cultura. Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da USP. São Paulo: 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-23092009-132908/publico/Dissertacao_LuanaVilutis.pdf>. Acesso em: 10 maio 2019.



VIVER DE DANÇA

Ádia da Silva Freitas Anselmi

Ádia da Silva Freitas Anselmi

Ádia Anselmi é artista da dança, estudiosa do corpo, do zen e de diversas práticas corporais. Idealizadora da Sutil Companhia de Dança, na qual propõe o desenvolvimento de um trabalho de pesquisa corporal que nos conduz a nadar no raso e no profundo de si. Em suas criações artísticas, diálogos e aulas, a busca e o encontro com um corpo mais íntimo e desperto estão presentes. Tem se dedicado a um olhar de comunidade que se integra ao ambiente da cidade, assim como, do corpo humano com todo seu sistema.



“Viver de Dança”: Disponível em: <https://youtu.be/D3vaeDoR7co>

“Viver de Dança” é uma produção independente dirigida por Ádia Anselmi durante sua residência artística em Buenos Aires, Argentina. O documentário se concentra em uma série de entrevistas que estabelece um diálogo entre bailarinos contemporâneos de diferentes nacionalidades.

A linguagem cinematográfica integra-se com a ideia do projeto, aproximando as pessoas do corpo e contexto sociocultural dos artistas entrevistados. O trabalho abre um espaço de discussão e apoio por meio do conceito de que a diversidade é premissa do fazer arte.

A série é um convite para pensar a profissão do artista, considerando temas como formas de ganhar a vida, escolhas de vida, interesses e experiências a compartilhar.

Créditos:

Realização: Ádia Anselmi

Artistas entrevistados: Anahí Bechara, Ariana Sayalis, Carla di Grazia, Daniel Payero, Darcio Wilson, Fabiano Castro, Fagner Pavan, Gabriel Nieto, Ines Armas, Joseph Borbon, Kanako Hongo, Karol Szarek, Mariela Puyol, Matias Coria, Maximiliano Kaxo, Paula Zacharias, Sebastian Rios Beltran, Victoria Viberti.

Trilha Sonora: David Thomaz

Finalização: Rodrigo Baptista

Ano: 2019

“Viver de Dança” is an independent production directed by Ádia Anselmi while participating in artistic residency in Buenos Aires, Argentina. The piece is an interview series that aims to establish a dialogue among contemporary dancers from different nationalities.

The cinematic language integrates the idea of the project with the intent of approaching the audience with the social-cultural body and context of the interviewed artists. Opening a space for discussion and support through the concept that diversity is a premise for making art.

The series is an invitation to think about the artist’s profession, considering subjects like ways to make a living, life choices, interests and experiences to share.

Credits:

Directed and Edited by: Ádia Anselmi

Performers interviewed: Anahí Bechara, Ariana Sayalis, Carla di Grazia, Daniel Payero, Darcio Wilson, Fabiano Castro, Fagner Pavan, Gabriel Nieto, Ines Armas, Joseph Borbon, Kanako Hongo, Karol Szarek, Mariela Puyol, Matias Coria, Maximiliano Kaxo, Paula Zacharias, Sebastian Rios Beltran, Victoria Viberti.

Soundtrack: David Thomaz

Completion: Rodrigo Baptista

Year: 2019



Revista Aspas
ppgac - USP

DOI:10.11606/issn.2238-3999.v9i2p182-200

Forma Livre

MEMÓRIAS DO PROGRAMA VOCACIONAL: MOVIMENTOS AO REDOR DE EMANCIPAÇÃO, IGUALDADE E POLÍTICA

***MEMORIES FROM VOCATIONAL PROGRAM: MOVEMENTS AROUND
EMANCIPATION, EQUALITY AND POLITICS***

***MEMORIAS DEL PROGRAMA VOCACIONAL: MOVIMIENTOS ACERCA
DE EMANCIPACIÓN, IGUALDAD Y POLÍTICA***

Miguel Prata

Miguel Prata

Mestre em Teoria e Prática do Teatro pelo Departamento de
Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo.
E-mail: 1miguelprata@gmail.com

Resumo

O presente artigo toma como ponto de partida fragmentos da revista *Vocacional Memória: percorrendo vozes e ecos de um projeto público*. Mirando a memória do Vocacional, o texto objetiva pensar essa política pública partindo do contexto de sua criação, apontando alguns desdobramentos e efeitos, movimentando algumas ideias em torno da emancipação intelectual associada a ideias sobre igualdade e política na leitura do filósofo argelino Jacques Rancière.

Palavras-chave: políticas públicas, arte-educação, emancipação intelectual, igualdade das inteligências, pluriversalidade.

Abstract

This article takes as a starting point fragments of the magazine *Vocational Memory: traveling through voices and echoes of a public project*. Looking at Vocational Program memory, the text aims to think about this public policy from the context of its creation, pointing out some outcomes and effects, developing some ideas around intellectual emancipation associated with ideas about equality and politics by the reading of the algerian philosopher Jacques Rancière.

Keywords: public policy, art education, intellectual emancipation, equality of intelligence, pluriversality.

Resumen

Este artículo toma como punto de partida fragmentos de la revista *Vocacional Memoria: trasladando entre voces y ecos de un proyecto público*. Mirando la memoria del Programa Vocacional, el texto pretende reflexionar sobre esta política pública a partir del contexto de su creación, señalando algunos despliegues y efectos, moviendo algunas ideas en torno de la emancipación intelectual asociada a las ideas sobre igualdad y política en la lectura del filósofo argelino Jacques Rancière.

Palabras clave: políticas públicas, educación artística, emancipación, igualdad de las inteligencias, pluriversalidad.

O presente artigo toma como ponto de partida e é atravessado por fragmentos da história do Programa Vocacional, política pública de formação artística, lançada em 2001, pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Mirando estes fragmentos a partir da publicação: *Vocacional Memória: percorrendo vozes e ecos de um projeto público*; o texto objetiva pensar essa política partindo do contexto de sua criação, apontando alguns desdobramentos e efeitos, movimentando algumas ideias em torno da emancipação intelectual associada a ideias sobre igualdade e política na leitura do filósofo argelino Jacques Rancière. A publicação que nos atravessa reúne falas que tratam de ambientes e contextos bem diferentes do Vocacional. Compreende o trabalho de muitas e muitos artistas que passaram pelo programa, e foi composta como uma dramaturgia, não como história oficial¹. Optamos por manter os fragmentos da publicação como imagens para serem lidos como pedaços de memórias que interferem no texto e podem deslocar seu sentido. A memória é também assunto importante neste artigo, por isso, pensemos também em chamá-lo de ensaio. Atuei no Vocacional como artista orientador de 2014 a 2017, e como articulador de metodologias e instrumentais em 2019. Em 2020, recebi o convite para entrar na Secretaria Municipal de Cultura para realizar a Coordenação Técnica dos Programas Piá e Vocacional. A palavra ensaio aqui é tratada na aliança com Michel de Montaigne, na busca por uma escrita tateante de quem “não sabe e procura e como conclusão [se até] simplesmente às ideias comuns e legítimas. Não ensina, conta” (MONTAIGNE, 1972, p. 372).

Na relação com a trajetória de um programa de 20 anos, não pretendemos dar conta de toda sua história e complexidade. A mirada também não se propõe a uma análise das propostas como instituição pública. Tentaremos apenas nos deter sobre alguns espaços que se abrem nos encontros, procurando deixar que trechos de memória atravessem o modo

¹ Entre 2014 e 2016, o grupo de trabalho Vocacional Memória realizou ações mirando a trajetória do Vocacional: foram encontros públicos e entrevistas com antigos coordenadores, encontros com grupos, artistas orientadores e artistas vocacionados de épocas diferentes do programa. Todos esses materiais criados pelo GT reunidos na publicação de 2016 estão disponíveis em: <http://supervisaodeformacao.prefeitura.sp.gov.br/index.php/cmd-vocacional/> acessado em 09/07/2021

como estamos abordando os assuntos. Como forma de colocar o que delinea esses encontros que observaremos, iniciemos com a leitura de um trecho do último edital publicado para contratação da equipe de artistas de 2021, o qual voltaremos a abordar mais adiante. Nele, o Vocacional está definido como um “programa de formação artística, fundamentado pela ideia de cidadania cultural²”. Aponta como objetivo “a instauração de processos emancipatórios a partir de práticas artístico-pedagógicas, voltadas a um público acima de 14 anos”. Ainda destaca como finalidade “promover a ação e a reflexão sobre a prática artística, a cidadania, a ocupação dos espaços públicos da cidade”. Segundo o mesmo edital, o programa atua por meio de encontros em que se estabelece “um lugar de diálogo entre artista orientador e artista vocacionado (público atendido), seus históricos e realidades”³.

² Alusão à ideia abordada pela filósofa Marilena Chauí, Secretária de Cultura durante a gestão da prefeita Luiza Erundina entre 1989 e 1992, tomada como referência para a criação do Núcleo em 2001. Não aprofundaremos o conceito aqui, ver CHAUI, 2006.

³ Edital disponível no link: <http://supervisaodeformacao.prefeitura.sp.gov.br/index.php/editais-formacao-smc-2021/> acessado em: 09/07/2021

Figura 1: Página 95 da revista *Vocacional Memória*, publicada em 2016 pelo Grupo de Trabalho Vocacional Memória.

UM CONTEXTO PARA O VOCACIONAL

(Artista Orientador): Uma memória do Vocacional de 2015. Ano passado, eu orientava no CEU Quinta do Sol. Eu orientava todo domingo, às manhãs. E sempre que eu chegava no CEU, lá pelas 10 da manhã, o CEU estava lotado e tinha gente até indo embora, que tinha chegado às 07 da manhã para jogar bola, para usar a piscina. E numa manhã como qualquer outra, num domingo muito, muito quente, como essa semana, eu estava chegando no CEU, e eu sempre entro no CEU, eu venho pela rua de trás do CEU. E eu vi uns meninos pulando umas grades do CEU, uma meia dúzia de meninos. Tranquilo. Não era a primeira vez que eu tinha visto eles fazerem isto. Quando eu cheguei no CEU, eu vi que a piscina estava claramente lotada, 200, 300 pessoas. E tudo bem também, normal, como qualquer manhã quente no CEU. Aí entrei no teatro para a minha orientação. Uma menina chegou e mostrou para mim um vídeo. E, no vídeo, tinha as mesmas pessoas na piscina, tomando seu banho, felizes, brincando e tudo mais. E eu falei: eu vi essas pessoas lá. E ela falou para mim: hoje a piscina está fechada. E eu respondi: como assim? Ela me disse: hoje não tem salva-vidas e por isso não abriram a piscina. Ou seja, 200, 300 pessoas pularam os muros e as grades para usar a piscina. Meia hora depois, o segurança terceirizado chamou a polícia sucateada que entrou com um carro que nunca havia entrado no CEU e pediu delicadamente que 200/300 pessoas que estavam tomando seu banho saíssem pela porta da frente, descalças. De quem é o espaço público? De quem é o desejo público?

No ano de 1988, artistas e moradores da região da Lapa se organizaram e invadiram o Tendal. O espaço, que serviu de matadouro no início daquele século, há algum tempo vivia praticamente abandonado. Era usado pela prefeitura como um depósito de materiais apreendidos de camelôs e uma espécie de garagem de um clube de automóveis antigos. Um muro que separava a rua Constanza do Tendal teve que ser derrubado para a entrada do grupo. Conta-se que neste dia, um cadáver foi encontrado naquele espaço

abandonado. A invasão e ocupação geraram um “espetáculo de rua com 200 atores e mais de 1500 pessoas assistindo”, conta Celso Frateschi para lembrar algumas das inspirações para a criação do Núcleo Vocacional de Teatro em 2001⁴.

Figura 2: Tendal da Lapa no início do século XX. Fonte: [Blog do Centro Cultural Tendal da Lapa](#)



O Núcleo Vocacional surgiu ligado a outras políticas públicas e a um determinado contexto. No final de 1999 e início dos anos 2000, uma parcela da classe artística brasileira, principalmente grupos e coletivos teatrais de São Paulo, se organizaram no movimento *Arte Contra a Barbárie*. Foram encontros e reuniões que geraram manifestos afirmando a necessidade de arte, teatro e o papel do Estado na garantia dessa necessidade:

Para que o país encontre o caminho da promoção das humanidades e se afaste da barbárie, oficial e não-oficial, são necessárias medidas urgentes e concretas. Em nossa área, isso significa o

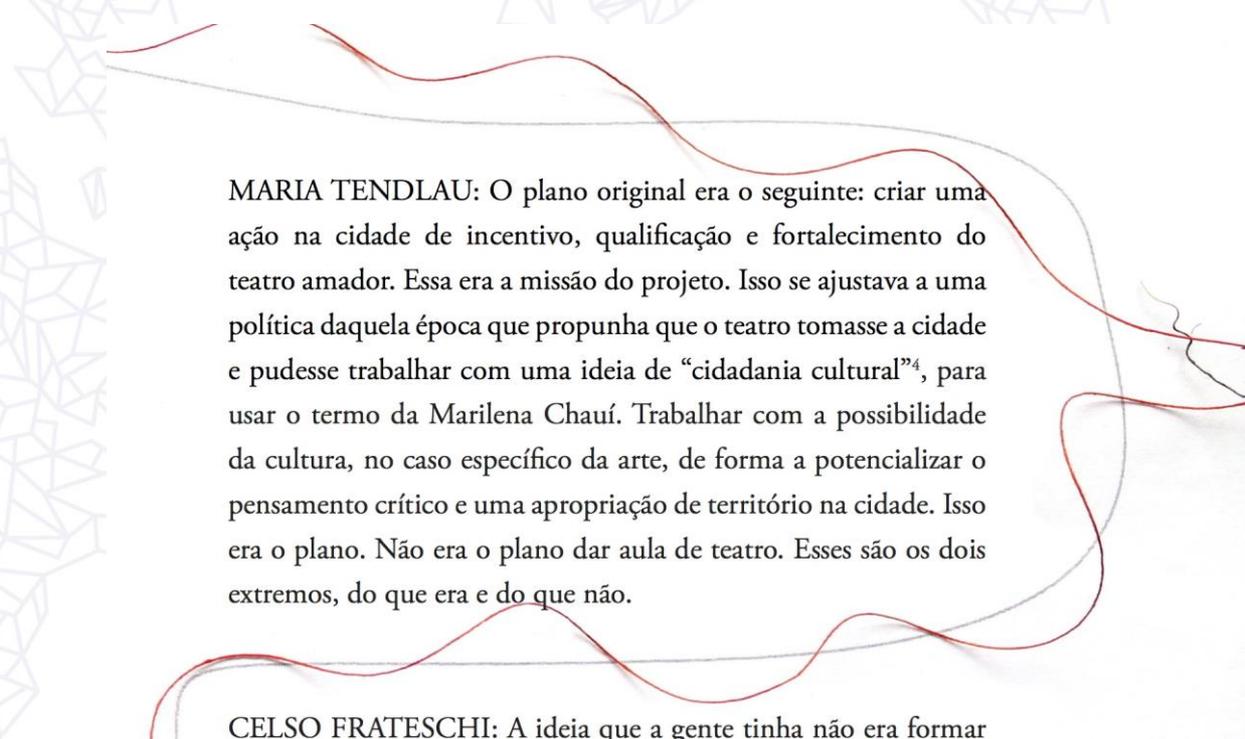
⁴ Ver *Vocacional Memória: percorrendo vozes e ecos de um projeto público*, p. 19. Só a partir de 1992 o Tendal da Lapa passou a ser reconhecido como espaço público da Secretaria Municipal de Cultura. Em todos esses anos o local passou por mudanças e reformas confluindo atuações da sociedade civil e do poder público. Atualmente é o Centro Cultural Tendal da Lapa.

fomento da produção artística continuada e comprometida com a formação crítica do cidadão. (III Manifesto Arte Contra a Barbárie)⁵

Em 2001, a gestão de Marta Suplicy, na época do Partido dos Trabalhadores (PT), assumiu a Prefeitura de São Paulo. Marco Aurélio Garcia foi, inicialmente, nomeado para a Secretaria Municipal de Cultura, cargo que Celso Frateschi ocuparia a partir de 2002. O programa apresentado pela prefeitura à época era composto por três grandes eixos: “a sociabilização dos bens culturais; a veiculação e a difusão de uma produção oculta na/da cidade; a elaboração de um pensamento estético crítico que refletisse as questões mais relevantes do século XX” (TENDLAU, 2012, p.92). Neste sentido, como políticas do, então, Departamento de Teatro, destacamos as criações: do Núcleo de Teatro Vocacional; do Programa de Formação de Público; da Ocupação dos Teatros Distritais por grupos de teatro profissionais e da Lei 13.279/02, que instituiu o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Neste contexto, ainda confluíram com essas ações a criação dos Centros de Educação Unificados (CEUs). Espaços intersecretariais (Cultura, Educação e Esporte), que em sua proposta, além das três Secretarias, tinham em seu Conselho Gestor a participação da população do entorno. Foram construídos de forma a pensar a educação como espaço público que pode reunir escola, biblioteca, tele-centro, teatro, piscina, quadra poliesportiva, pista de skate, entre outras atividades. Relacionado a todo este contexto foi pensado o Vocacional.

⁵ O trecho está contido no Terceiro Manifesto da Arte Contra a Barbárie, disponível no site: <http://www.artes.com/reflexoes/ref39.htm> acessado em 09/07/2021.

Figura 3: Trecho da página 27 da publicação *Vocacional Memória*



MARIA TENDLAU: O plano original era o seguinte: criar uma ação na cidade de incentivo, qualificação e fortalecimento do teatro amador. Essa era a missão do projeto. Isso se ajustava a uma política daquela época que propunha que o teatro tomasse a cidade e pudesse trabalhar com uma ideia de “cidadania cultural”⁴, para usar o termo da Marilena Chauí. Trabalhar com a possibilidade da cultura, no caso específico da arte, de forma a potencializar o pensamento crítico e uma apropriação de território na cidade. Isso era o plano. Não era o plano dar aula de teatro. Esses são os dois extremos, do que era e do que não.

CELSO FRATESCHI: A ideia que a gente tinha não era formar

Em 2005, com a troca na gestão municipal, foram descontinuadas algumas políticas que citamos. O próprio Núcleo de Teatro Vocacional só continuou por pressão da sociedade civil, diálogo direto com a prefeitura e talvez por acaso⁶. Mas, ao invés de encerrado, a proposta do Núcleo de Teatro foi se expandindo. Em 2007, foi criado o Núcleo de Dança Vocacional, e no ano seguinte, o Núcleo de Música. Em 2009, os núcleos viraram um programa e as artes visuais foram incorporadas. Mais recentemente, em 2015, a literatura também entrou para o Vocacional. Ao longo desses anos, além das cinco, assim chamadas, linguagens artísticas: teatro, dança, música, artes visuais e literatura; o Vocacional também se organizou a partir de várias estruturas. Foram núcleos de encenação, artes integradas, mediação, Vocacional Apresenta, grupos de trabalhos temáticos (GTs), articulação por

⁶ Conta-se que essa permanência foi graças a um artista vocacionado que, numa solenidade em um CEU, questionou pessoalmente o, então, prefeito José Serra (PSDB) do porquê do suposto encerramento do núcleo e a necessidade de sua continuidade.

linguagem, articulação por região e articulação por áreas específicas (processos artístico-pedagógicos, instrumentais e pesquisa, comunicação e divulgação).

Todos esses movimentos reunidos neste último parágrafo deram-se em anos de diálogos entre sociedade civil e poder público, construções em conjunto, em separado, em meio a precariedades e pressões por mudanças. Por não se tratar de uma lei, de certa forma o Vocacional sempre se manteve em deslocamento, nem sempre de expansão ou aprofundamento e mesmo, a cada ano, convivendo com o risco de uma possível não continuidade das ações dos artistas. Por esses caminhos, 20 anos depois da criação de uma proposta para a cidade, pensemos, em linhas gerais, que podemos observar uma série de ações para abrir um lugar de experimentação e criação artística para qualquer pessoa da cidade, seja em artes visuais, dança, literatura, música, ou teatro. Um encontro de artistas profissionais, amadores, orientadores e vocacionados.

Figura 4: Página 60 *Vocacional Memória*.

YVES REMONT (Artista Vocacionado): Sou músico, toco violão e guitarra. Minha entrada no Vocacional foi 100% caótica. No meio de 2010, eu estava com um amigo meu e ele me disse que havia um espaço no Centro Cultural da Juventude onde a galera se reunia pra tocar. Lá eu conheci a artista orientadora de música. Nossa intenção, no Vocacional, era montar uma banda de heavy metal e destruir por aí, pelo bairro (*risos na sala*). Éramos três, na época, dentro do Vocacional: dois guitarristas e um trompetista e chegamos à conclusão que não daria para montar uma banda de heavy metal nessa configuração e com esse número de pessoas.



CELSO FRATESCHI: Fico em dúvida se as propostas do Vocacional para o teatro têm alguma coisa a ver com as questões das artes plásticas, por exemplo. Pode até ser que tenha a ver. Mas me parece que a própria ideia do Vocacional era lidar com as particularidades, lidar com o que acontece com o material que se está trabalhando. Uma das grandes necessidades nossas era buscar a beleza a partir do material que a gente tinha e não criar um modelo e tentar impor este modelo para o grupo que a gente estava trabalhando. Mas nós nunca vamos conseguir fazer uma escultura de metal em barro. É diferente. A técnica que se usa para o barro é diferente da do metal. Como eu acho que é

60 para as diferentes linguagens artísticas também.

Figura 5: Página 61 *Vocacional Memória*.

YVES REMONT (Artista Vocacionado): Nossa artista orientadora deu uma ideia de pegarmos os instrumentos, irmos aos horários de orientação, começar a conversar e ver como a gente se arranjaría. Então fomos, eu e o Bruno com o violão, o Leandro com o trompete, paramos na frente dela, e perguntamos: o que a gente faz agora? Ela perguntou: o que vocês querem fazer? Um processo de composição? A gente disse que sim. Ela pediu pra gente tocar alguma coisa e que na

colocou a gente no caminho: esse é o cara, é isso que ele faz, é importante que se saiba. E ela começou a nos ensinar harmonia sem mencionar a palavra harmonia para não correremos o risco de cair num abismo de conceitos teóricos de música. Começamos a compor uma suíte que chamamos de “*A morte do toureador*”. Nosso método era: um traz uma coisa, outro pega e faz outra, outro faz outra, mostramos uns pros outros, interferimos e começamos a compor juntos. E esse processo,



próxima orientação levaria material pra gente pesquisar um processo de composição. Então começamos a fazer barulho (*risos na sala*). Hoje, eu acho que a intervenção dela foi divina, mas na época foi uma crueldade, porque na semana seguinte ela trouxe uma parte do tratado de harmonia do Schoenberg. Ele foi um cara que sintetizou, num tratado todo, o nosso possível conceito de harmonia. Era uma apostila toda em espanhol, de um cara que a gente nunca tinha estudado, falando de coisas extremamente difíceis. Mas ela

de agosto até novembro de 2010, foi um mapa escuro onde a gente tinha que descobrir todos os relevos, todos os cânions, todos os milhões de abismos para poder caminhar nesse mundo completamente novo. E então conseguimos deixar a suíte tocável. Daí veio o sério problema da instabilidade do Programa com a saída da orientadora. Nós seguimos nos reunindo, mesmo sem a artista orientadora e demos continuidade no processo, com todo apoio do Centro Cultural da Juventude.

Desviemos para uma outra história em que um livro foi colocado entre pessoas, neste caso, entre professor e alunos. Sobrevoando um pedaço de uma história distante, que de certa forma, já encontrou com a nossa por uma outra via. Entre 2010 e 2011, artistas do Vocacional compuseram um “material norteador”, em que se pensava a “atuação do artista orientador e coordenador como mestres ignorantes”⁷. Em referência ao livro bem conhecido de Jacques Rancière: O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual (RANCIÈRE, 2008) – o problema das referências no Vocacional virá à tona mais adiante. Menos conhecida que Rancière e o próprio “princípio do mestre ignorante” ainda abordado no edital do programa, lembremos da “aventura intelectual” de Joseph Jacotot, neto de carpinteiro que se tornou professor de literatura francesa, um revolucionário francês em 1789, que Rancière se deparou no final do século passado e quis contar para tratar da emancipação intelectual (RANCIÈRE, 2008).

Uma história, como dissemos, em que um livro foi colocado entre professor e alunos. Por contingências de um exílio na região dos Países Baixos, Jacotot, sem falar a língua de seus alunos holandeses, acabou por lhes ensinar francês, tendo em comum somente um livro traduzido nessas duas línguas e a tarefa de atravessá-lo. Sem lhes fornecer nenhuma outra explicação, sem falar a língua deles, Jacotot constatou que tinha ensinado francês a seus alunos. Mais do que isso, a experiência de improviso fez com que ele notasse algo mais importante do que o francês ensinado: não era o aluno que necessitava das explicações do mestre para diminuir a distância entre ignorância e inteligência, mas, ao contrário, seriam as próprias explicações que criariam essa distância e faziam o aluno acreditar que não era capaz de compreender alguma coisa sozinho. Compreender não seria mais do que traduzir:

fornecer o equivalente de um texto, mas não sua razão. Nada há atrás da página escrita, nenhum fundo duplo que necessite do trabalho de uma inteligência *outra*, a do explicador; nenhuma língua do mestre, nenhuma língua da língua cujas palavras e frases

⁷ Ver (Revista Vocare, 2011, p.23) disponível em: https://issuu.com/divform/docs/vocare1_2012 acessado em 09/07/2021.

tenham o poder de dizer a razão das palavras e frases de um texto.
(RANCIÈRE, 2008, p.27)

Jacotot “causara escândalo ao afirmar que um ignorante pode ensinar a outro ignorante aquilo que ele mesmo não sabe, ao proclamar a igualdade das inteligências e opor emancipação intelectual à instrução pública” (RANCIÈRE, 2012, p. 7). Jacotot formulou um “método universal” em que qualquer pessoa poderia ser causa de ensino para outra pessoa. Em que pais analfabetos poderiam alfabetizar seus filhos, por exemplo. Ele mesmo, Jacotot, ensinou música e pintura, “duas matérias em que sua incompetência era patente” (RANCIÈRE, 2008, p. 27).

Jacques Rancière relembra a história de Jacotot para tratar da emancipação intelectual num contexto em que se debatia na França o papel do Estado na instrução e formação das pessoas e o problema da redução das desigualdades. O argumento de Rancière constatado com Jacotot é que não haveria um “dever” do estado na eliminação da distância entre as inteligências, mas sim possibilidades de ação a partir de uma suposição radical de igualdade das inteligências. Uma lógica, segundo Rancière e Jacotot, oposta e dissonante do que se construía como “sociedade pedagogizada”, em que se atribuía ao ensino a tarefa da redução da desigualdade social, partindo da redução da distância entre os supostos ignorantes e o saber:

A distância que a Escola e a sociedade pedagogizada pretendem reduzir é aquela de que vivem e não cessam de reproduzir. Quem estabelece a igualdade como objetivo a ser atingido, a partir da situação de desigualdade, de fato a posterga até o infinito. A igualdade jamais vem após, como resultado a ser atingido. Ela deve ser sempre colocada antes. A própria desigualdade social já a supõe. (RANCIÈRE, 2008, p.11)

É neste sentido que a igualdade não pode ser o dado que uma política aplica, ou essência que uma lei encarna, nem objetivo que ela se propõe atingir, seria “apenas uma pressuposição que deve ser discernida nas práticas que a põem em uso” (RANCIÈRE, 1996, p. 45). Antes de voltar ao Vocacional, repousemos nessa palavra política, tão utilizada no programa. Sigamos com o autor Rancière e o que ele desvia e inverte nesse entendimento.

A política, como a compreendemos, viria da tentativa de repartir as parcelas do comum por um equilíbrio outro, que não o da dominação. Ou seja, para que uma comunidade fosse mais do que “um contrato entre quem troca bens ou serviços, seria preciso que a igualdade que nela reinasse fosse radicalmente diferente daquela segundo a qual as mercadorias se trocam e os danos se reparam” (RANCIÈRE, 1996, p. 21). Ou seja, a política, inicialmente, poderia ser compreendida como “a interrupção dos simples efeitos da dominação dos ricos” (RANCIÈRE, 1996, p. 26). Mas seria a igualdade como uma “parcela dos sem parcela” pesada nessa nova balança, o que de fato institui a política. Neste sentido, a inversão de que trata Rancière se refere ao que:

chamamos geralmente pelo nome de **política**, o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição. Proponho dar outro nome a essa distribuição e ao sistema dessas legitimações. Proponho chamá-la de *polícia* (...). Proponho agora reservar o nome de **política** a uma atividade bem determinada e antagônica à primeira: a que rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes (...) a atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho. (RANCIÈRE, 1996, p. 42, grifos do autor)

Podemos pensar política como um “processo da igualdade”, entendendo esse termo como um “conjunto aberto das práticas guiadas pela suposição da igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante e pela preocupação de averiguar essa igualdade” (RANCIÈRE, 1996, p. 43).

Figura 6: Página 58 *Vocacional Memória*.

JHOW (Família Justa Causa): Eu sempre cantei rap. Mas era dentro de outra linguagem, que tinha mais a ver com protesto. Na época, eu pensava que gostaria de fazer uma música diferenciada e que todo mundo pudesse curtir. Em 2008, foi quando ficamos sabendo do Vocacional e tivemos nosso primeiro artista orientador, no CEU Lajeado, em Guaianazes. Ficamos com ele um ano, aprendemos algumas coisas e, em 2009, tivemos outra artista orientadora e começamos a desenvolver mais nosso canto, nosso comportamento e nossa fala. Começamos a pesquisar MPB, samba e não ficamos só no rap. Porque o rap a gente já tinha nascido escutando. A artista orientadora propôs novas coisas e acabou enriquecendo nosso trabalho. A Família Justa Causa é formada por mim, pelo meu cunhado, meu sobrinho... somos uma família mesmo, em seis pessoas. Meu sobrinho tem 10 anos hoje, mas quando entrou com a gente no Vocacional ele tinha 5, nem falava

direito. Passou o ano de 2009, a gente viu que estava num patamar legal e decidiu fazer shows. Aí entramos no Vocacional Apresenta. Era muito legal esse projeto, porque íamos para vários equipamentos aqui em São Paulo. Eu sei que o Vocacional e o Vocacional Apresenta são projetos diferentes, mas foi no Apresenta que vimos a dificuldade do Programa. Nós não tínhamos nenhuma ajuda de custo e colocávamos tudo do próprio bolso. E também tinha o problema da divulgação. Não havia. Não tinha público. Às vezes tinha público no CEU porque a gente fechava com o pessoal do EJA (Ensino para Jovens e Adultos), mas quando não tinha, a gente apresentava para duas pessoas... Lógico que o legal não é, necessariamente, a quantidade de gente vendo, mas sim a evolução do nosso trabalho.

Figura 7: Página 64 *Vocacional Memória*



GABRIEL ANDRIOLA (Artista Vocacionado):
Esse é meu terceiro ano de Vocacional no CEU Casa Blanca. Eu entrei porque minha mãe ouviu falar. Eu, na verdade, cheguei lá para fazer tênis, mas acabei vendo a plaquinha do Vocacional e me interessei. Dentro do teatro é muito acolhedor. Lá fiz amigos que provavelmente vou levar para a vida toda. Mas eu mesmo não quero fazer teatro. Mas estar lá me fez pensar em outras coisas. Eu mesmo sou mais desenhista. Mas estar com as pessoas lá dentro e o processo que o artista orientador faz me estimula muito a procurar mais coisas. O teatro mexe muito com o imaginário. A imagem em si. E como quero seguir a carreira de desenhista, pintor, dentro da arte isso me enriquece muito mais. Dentro do teatro não é só o Teatro. A gente discute muito. Eu já briguei com artista orientador inúmeras vezes, ainda brigo até hoje. E isso vai me transformando e amadurecendo. É legal quando se está com o outro e começa a ter ideias que não batem.

Voltando ao programa, antes de encerrar, façamos uma última mirada para trás sobre o Vocacional com um olhar crítico para nós mesmos. Agora em movimento de *Sankofa*, ideograma de um pássaro com a cabeça voltada para trás, pertencente ao conjunto *adinkra* dos povos Akan (grupo étnico de povos habitantes na região leste da Costa do Marfim e de Gana). *Sankofa* significa: “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás, (...) constitui o símbolo da sabedoria de retornar ao passado, como maneira de melhorar o presente e construir o futuro” (OLIVEIRA, 2016, p.15). Esta é a primeira referência de autor não branca apresentada neste ensaio de um autor branco pensando emancipação e igualdade. Na verdade, não a primeira se contarmos os depoimentos dos artistas vocacionados.

Ao longo da maioria de seus 20 anos, o Vocacional contou com majoritariamente artistas brancos, partindo de perspectivas quase sempre de autores europeus, atuando na maioria das vezes em territórios em que a maioria não era branca. Desde 2015, grupos de trabalho passaram a observar com mais atenção as questões de gênero e étnico-raciais dentro do Vocacional e passaram a lutar por reparação e garantia de direitos. A estrutura do programa começou a sofrer mudanças mais significativas, o perfil dos artistas foi se tornando mais diverso, vocacionados dos primeiros anos passaram a se tornar orientadores, articuladores, coordenadores. Foram processos de luta, diálogo e escuta. Seguindo sua trajetória de encontros, experimentações e propostas artístico pedagógicas, o último edital publicado para contratação dos artistas para o programa em 2021, pela primeira vez, contou com ações afirmativas. Foram reservadas, preferencialmente, 56% das vagas dos contratados para pessoas autodeclaradas pretas, pardas ou indígenas e pela modalidade bônus, foram pontuadas a mais no processo seletivo pessoas transexuais, travestis, transgêneres e pessoas com deficiência.

Ações que interferem no modo do Vocacional se organizar e atuar, que permitem que ainda faça sentido a existência dessa política pública de 20 anos. Permitindo soar para toda a estrutura do poder público a necessidade de ação a partir dos territórios que compõem essa cidade. Fechemos com

palavras do filósofo Renato Noguera, aventando novas memórias e “pluriversalidades” para os próximos 20 anos do Vocacional:

A educação não pode ser entendida como a busca por um “modelo” único, um elogio ingênuo da "monorracionalidade". Na sociedade brasileira, o desafio pode ser descrito como o esforço de escapar da concepção abstrata de igualdade, do currículo universal que se alicerçava no mérito e na neutralidade tendo como fiador a visão monocultural das sociedades ocidentais. (...) A pluriversalidade é o reconhecimento de que todas as perspectivas devem ser válidas; apontando como equívoco o privilégio de um ponto de vista. Com efeito, cabe-nos sustentar que a filosofia é um exercício pluriversal de pensamento. A filosofia entendida como universal estaria ligada à educação entendida como um território com centro e periferias. Por outro lado, a pluriversalidade filosófica aqui defendida concebe a educação como um exercício policêntrico, perspectivista, intercultural que busca um polidiálogo considerando todas as particularidades. (NOGUERA, 2012, p. 62-73)

Referências Bibliográficas

- CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural: O direito à cultura**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- NOGUERA, Renato. Denegrindo a educação: um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*. Número 18: maio-out/2012.
- PUPO, M. L. S. B. *Quando a cena se desdobra: as contrapartidas sociais*. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (Orgs.). **Teatro e vida pública – O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 152-173.
- OLIVEIRA, Alan Santos de. *Sankofa: A circulação dos provérbios africanos – oralidade, escrita, imagens e imaginários*. 2016. 120f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Curso de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, 2016. Disponível em <https://repositorio.unb.br/handle/10482/20735> acessado em: 09/07/2021
- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. Trad. Ângela Leite Lopes São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual.**

Trad. Lílian do Valle. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2008.

TENDLAU, Maria. *As primeiras edições do Fomento e a gestão Garcia-Frateschi na Secretaria Municipal de Cultura (2001-2004)*. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (Orgs.). **Teatro e vida pública – O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p.87-99.

Links Consultados

Blog do Centro Cultural Tendam da Lapa. Disponível em:

<http://tendaldalapa.blogspot.com/p/tombamento.html> acessado em 09/07/2021.

Centro de Memória e Documentação Supervisão de Formação Cultural. São Paulo, 2019. Disponível em:

<http://supervisaodeformacao.prefeitura.sp.gov.br/index.php/supervisao-formacao-cmd/> acessado em: 09/07/2021.

Manifestos do Movimento Arte Contra a Barbárie. Disponível em:

<http://www.artes.com/reflexoes/ref39.htm> acessado em: 09/07/2021.

Revista Vocare, Revista do Vocacional: Edição comemorativa de 10 anos. São Paulo, nº1, p.1-96, novembro de 2011. Disponível em:

https://issuu.com/divform/docs/vocare1_2012 acessado em: 09/07/2021

Vocacional Memória: percorrendo vozes e ecos de um projeto público. São Paulo, 2017, s/n, dezembro, p.1-108, dezembro de 2017. Disponível em:

<https://issuu.com/1miguelprata/docs/vocacionalmemoriafinal> acessado em: 09/07/2021.