

**Arte e Capital: formas de manutenção material de grupos teatrais
contra-hegemônicos (1990-2010)**

PÂMELA PEREGRINO DA CRUZ*

A partir de reflexões sobre as possibilidades concretas da arte contra-hegemônica na atualidade, buscarei analisar a relação/tensão entre arte e capital manifesta no desenvolvimento histórico de grupos teatrais que buscam transformações profundas, quando não revolucionárias, da realidade. Para tanto, analisarei as formas que dois grupos de teatro paulistas procuraram, encontraram e/ou desenvolveram para suprir as necessidades financeiras de sua reprodução, problematizando a mercantilização da arte. Os grupos selecionados para o estudo são o *Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV)*¹ – fundado em 1966 - e *Companhia do Latão*² – formada em 1997. Tomar as questões aqui anunciadas como problema de pesquisa já pressupõe operar com um referencial marxista. Assim, a referência para esta pesquisa é o materialismo cultural, desenvolvido por Raymond Williams, bem como conceitos como hegemonia (Gramsci), mercadoria (Marx) e as reflexões de Brecht e Benjamin sobre a produção artística dentro do capitalismo, mas que busca superá-lo.

Para realizar qualquer produção artística é necessário que o(s) artista(s) acesse(m) determinados recursos materiais. Ainda que o artista atue voluntariamente e sem utilizar nenhum objeto ou material complementar, ele precisará garantir sua subsistência de alguma forma, que pode ser através de um outro trabalho remunerado. Ainda assim, a produção artística depende de sustentação material, pois seu produtor, o artista, precisa comer, beber, se

* Mestre em História pela Universidade Federal Fluminense, professora da Rede Estadual de Educação do Rio de Janeiro.

A pesquisa aqui apresentada é resultado de um processo mais amplo que inclui a elaboração da dissertação “A relação/tensão entre arte e Capital no Brasil : a atuação de grupos teatrais contra – hegemônicos (1990-2010)”, orientada pela Prof. Dr. Adriana Facina, e pode ser acessada em: <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1534.pdf>

¹ O *Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV)* é um dos grupos de teatro mais antigos do Brasil. Dirigido por César Vieira, resiste a 45 anos produzindo uma arte que vai na contramão do processo de mercantilização. Localizado na cidade de São Paulo, seu objetivo principal é usar o teatro como meio de luta pela transformação da sociedade. Para isso eles definiram como sua ação principal a apresentação de peças que revelem a possibilidade de transformação a partir da luta do povo. Como consideram que a população que mais sofre com a estrutura social vigente é que deve ser protagonista dessa transformação, elegeram como prioridade as apresentações em bairros da periferia da cidade de São Paulo. Desde sua fundação, o grupo desenvolveu um método de trabalho coletivo e apresenta peças com estruturas baseadas na cultura popular (boi-bumbá, carnaval, futebol, circo...). Após as apresentações, sempre são realizados debates relacionando a peça à temas da realidade local, estimulando a luta por melhores condições de vida e pela transformação social mais ampla.

² A *Companhia do Latão* surgiu na década de 1990 e é dirigida por Sérgio Carvalho. Desde sua origem se mostrou preocupada com a pesquisa da cena e da realidade. Entre os objetivos centrais do grupo está a “irradiação simbólica, um desejo de ocupar os centros de difusão do pensamento” (Carvalho, 2009: 149), como forma de organizar os trabalhadores da cultura.

2

vestir, ter uma moradia, etc, e ainda ter tempo para se dedicar a produção artística. Embora essa afirmação seja evidente, ela em geral parece oculta frente aos conteúdos e formas encontradas na produção artística. No entanto, as condições materiais estão intrinsecamente ligadas a toda produção. Neste sentido, Sérgio Carvalho³ (2009: 147) afirma que “ser um grupo anticapitalista e, ao mesmo tempo, ter que atuar dentro do sistema mercantil das artes” coloca os produtores de arte numa contradição. Isto porque, “como todos que precisam trabalhar para viver numa sociedade organizada pelo capital, os integrantes do nosso grupo perceberam que a decisão de exercer o teatro como profissão configura uma entrada direta num mundo, o da mercadoria, que organiza a vida de qualquer trabalhador” (Idem). Opor-se aos modos hegemônicos da atividade artística apresenta-se como um desafio para todos os grupos que buscam produzir arte “na contramão da forma-mercadoria”, afinal, as obras de arte participam, a partir da modernidade, do processo de circulação e pertencem ao conjunto de coisas que têm valor de troca. A citação de Sérgio Carvalho também remete a outro aspecto: o artista como trabalhador e a arte como trabalho. Esse é um aspecto importante para a compreensão da arte dentro de uma perspectiva materialista, pois permite reconhecer a sua base material.

Receita direta: Bilheteria e venda de espetáculos

Entre as formas de obtenção de recursos para a produção artística contra-hegemônica utilizadas pelos grupos em estudo está a venda de espetáculos e a bilheteria. Nessa relação, o público pagante assume a posição direta de consumidor daquele produto artístico e todas as relações estabelecidas entre produto, produtores e consumidores tendem fortemente a serem estipuladas a partir do padrão constituído pelo mercado, inserindo o produto artístico no mundo da mercadoria. Sendo assim, quais implicações a cobrança de bilheteria ou venda de espetáculo pode trazer para a produção de uma arte contra-hegemônica? Uma questão que podemos colocar a priori para refletirmos sobre a bilheteria e venda de espetáculo é quem será o público (pagante, necessariamente). Ou seja, quem ao mesmo tempo terá recursos financeiros suficientes para comprar os ingressos por um preço que possibilite a manutenção do grupo e estará interessado em uma arte contra-hegemônica? Se o teatro tradicional já

³ Sérgio Carvalho é pesquisador e professor de Dramaturgia e Crítica na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), além de diretor da Companhia do Latão, um dos grupos analisados nesse trabalho.

3

reclama, faz muito tempo, de uma crise de bilheteria, como poderia um teatro que vai contra a estrutura social vigente ter a casa sempre cheia? Primeiramente, devemos lembrar o que disse Benjamin sobre a capacidade do aparelho burguês de produção assimilar obras artísticas revolucionárias sem que estas coloquem a estrutura capitalista em risco (Benjamin, 1994, p. 128). Em momentos em que o mercado não se vê ameaçado, no qual a classe trabalhadora não está organizada o suficiente para poder sustentar um movimento de transformação/rompimento profunda da estrutura social, há uma abertura para obras contra-hegemônicas. Por outro lado, em períodos nos quais a esquerda consegue conquistar uma hegemonia cultural, ou pelo menos instaurar uma crise acerca da legitimidade da ordem, as suas obras artísticas passam a ter acesso mais fácil ao mercado. Mas, quando a luta de classes se acirra a ponto de ameaçar a ordem, é recorrente, a brutal destruição de experiências artísticas contra-hegemônicas que antes participavam do mercado artístico.

Atualmente, a falta de público nas casas tradicionais de teatro para os grupos contra-hegemônicos não parece ser um problema. As peças épicas, principalmente, encontram grande interesse do público devido ao reconhecimento nos meios teatrais da “forma” (desassociada do conteúdo) desenvolvida por Brecht. Outro ponto, ainda sobre o público pagante, que foi muito colocado no início da produção do teatro contra-hegemônico no Brasil é que o público que paga o ingresso pode não ser o público que deveria ser priorizado. Essa questão tem peso principalmente em grupos que usam o conceito de “povo” para se referir ao segmento revolucionário da sociedade. Se for o povo que fará a revolução, a peça não contribuirá com esse acontecimento se ficar restrita a apresentações que dependem da bilheteria, uma vez que os segmentos mais desfavorecidos não terão condições de arcar com o custo de uma produção teatral, a ponto de sustentá-la. Operando com este conceito, o TUOV priorizou como foco de seu trabalho os bairros da periferia. Mas, a necessidade dos recursos não os afastou do público de classe média totalmente, embora as apresentações para este público só se realizem em número suficiente para cobrir os custos das idas aos bairros populares, onde está o foco de sua ação contra-hegemônica. Esta prática os integrantes do TUOV chamaram de *Tática Robin Hood*. Além disso, o TUOV não aboliu a cobrança de ingressos nos bairros populares, mas reduziu seu valor de forma que pudesse ser pago pelo público local. Os valores proveniente das bilheterias dos bairros populares, não cobririam nem parte das despesas de montagem e manutenção dos espetáculos. Além disso, muitas vezes o

4

montante adquirido ficava no próprio bairro para a concretização das propostas levantadas pelo próprio público no debate realizado após a peça.

Se operarmos com o conceito de “povo”, assim como faz o TUOV, a experiência do Latão pode parecer mais restrita, menos revolucionária... pois suas apresentações alcançam principalmente o público de classe média, enquanto as apresentações com segmentos mais precarizados da população só acontecem quando há “uma brecha” que possibilite o trabalho voluntário. No entanto, é importante perceber que o Latão, numa vertente mais claramente marxista, opera com o conceito de “classe” que não opõem trabalhadores mais ou menos precarizados. Distingue trabalhadores das classes que vivem da exploração do trabalho alheio, mas não o “povo” da “classe média”. Assim, é mais claro entender o foco de sua ação. Um dos seus objetivos centrais é a organização dos trabalhadores da cultura, atuando como um centro de irradiação simbólica que aglutine outros coletivos artístico e possa contribuir com sua formação política e estética. Podemos ver que a questão do público pagante só aparece como um problema a partir da definição dos objetivos do grupo.

Quanto ao papel dos recursos provenientes da bilheteria na manutenção da Cia do Latão, seus integrantes explicaram que ela não é considerada dentro do orçamento geral da cia., que em geral tem uma participação muito pequena na vida do grupo e, quando há algum recurso dela proveniente, este é dividido entre eles, gerando uma renda extra. “A gente pensa assim: ‘Ah, talvez chegue um dinheirinho a mais no final...’ (risos)” (Entrevista concedida por Renan Rovida, ator do Latão, em fevereiro de 2012). No entanto, em outros momentos foi diferente, como no período que o Latão ocupou o Teatro Cacilda Becker, cuja única forma de apoio recebido era a concessão do espaço. A única forma de obter recursos era através da cobrança direta de ingressos. Segundo Ney Piacentini esse foi um momento de grande pressão, necessitando de uma produção intensa, com apresentações em série.

Mesmo cobrando ingressos, nem sempre há recursos da bilheteria disponíveis. Rogério Bandeira, ator do Latão, afirmou que “para acompanhar, por exemplo, uma temporada no Centro Cultural você acaba gastando mais, você paga...”. Isto é, em alguns casos a cia precisa arcar com custos provenientes de uma temporada, não restando recursos provenientes dos ingressos que nem ao menos cobrem os gastos da própria temporada.

Além desses pontos, considero que um ponto central (e mais difícil de perceber no estudo de um grupo) na relação arte contra-hegemônica – bilheteria ou venda de espetáculo é

5

a possibilidade do grupo acabar cedendo à “censura do mercado”. Inconscientemente, ou não, é possível que o grupo vá aderindo a aspectos que facilitam a aceitação do mercado, colocando-o a frente dos objetivos do grupo. Segundo seus integrantes, na Cia. do Latão o processo de pesquisa é realizado de forma autônoma ao mercado, sem considerar o que pode ser aceito ou não, tanto na inserção do espetáculo nas casas teatrais quanto na inscrição de editais. Podemos ver isso em alguns trechos da entrevista que realizei:

Quanto aos editais:

HELENA: Nunca o latão fez nenhum tipo de concessão, em nenhuma... nunca a questão artística foi uma... acho que foi por méritos artísticos mesmo que se ganhou.

Quanto a inserção em casas teatrais:

RENAN: Mas sem abrir concessão. (HELENA: "É, nenhuma") "Ah, agora vamos fazer uma peça que não fale tanto porque a gente quer apresentar ali". Isso não existe aqui... (HELENA: "É, não existe"). A gente vai falar mesmo (HELENA: "Do jeito que a gente quiser") e a gente vai tentar apresentar nos lugares que só tem coisa reacionária, a gente vai botar a nossa lá também. É isso que a gente faz, sem abrir concessão. "Ah, vamos tirar isso aqui porque está demais...", não existe isso aqui.

PÂMELA: Mas, vocês sentem alguma restrição quando querem colocar?

TODOS (em coro): "Não!" (risos)

ALGUNS: "Nenhuma"

NEY: É, já houve... Não vou relatar quais, mas já houve... Já houve sim, cancelamentos, redução de temporadas, convites desfeitos... (Entrevista concedida em fevereiro de 2012)

Atualmente, no Brasil, poucas atividades culturais conseguem se sustentar exclusivamente da venda de ingressos. Mesmo aquelas produzidas pela indústria cultural contam com outros tipos de patrocínios, sejam públicos ou privados. Na verdade, as montagens que sobrevivem apenas com a bilheteria são, em geral, aquelas realizadas em condições mais precárias. Inclusive, segundo Carlos Escher, da Cia do Latão, “quem vai fazer teatro profissional ganhando por bilheteria, às vezes ganha menos do que a gente [semi-amadores]” (entrevista concedida em fevereiro de 2012). A bilheteria, dificilmente, cobre todos os custos de uma produção artística. Como afirma Ney Piacentini da Cia do Latão “hoje em dia, a maioria da produção cultural é subsidiada, mesmo que ela não receba [...], ela é subsidiada. Aí você vai ali e coloca um ingresso que só a elite pode pagar? Isso é um estelionato” (Entrevista concedida em 02/2012). Até nas montagens do TUOV, que sempre foram feitas com custos muito reduzidos, os ingressos não eram suficientes para custear seus gastos. Apesar do sucesso de público, mesmo com a casa sempre cheia, não seria possível arcar com as despesas somente com a arrecadação da bilheteria.

Apoio privado

Vimos que a produção de uma obra com a intenção de trocá-la a insere no mundo da mercadoria. E se não há venda de ingressos, mas o espetáculo é totalmente financiado por uma empresa capitalista? Como uma empresa capitalista interfere na obra produzida? Que tipo de obra ela seleciona? O apoio privado direto (quando uma empresa investe recursos diretamente, sem obter renúncia fiscal por isso) é bastante polêmico na relação entre arte contra-hegemônica e sustentação material. Dificilmente um grupo que se insira no recorte feito aqui irá defender o apoio privado como uma forma legítima de obtenção dos recursos necessários a sua produção artística. Mais difícil será encontrar grupos que aceitaram esse tipo de recurso e não foram duramente criticados por companheiros do mesmo campo político (independente do resultado que obtiveram com uso desse recurso). Isto porque a leitura mais fácil é considerar que o grupo está se vendendo, afinal (1) ele foi considerado digno de apoio por uma empresa e (2) ele aceitou obter recursos com uma entidade que se baseia justamente no que ele busca destruir (a exploração, o lucro, a propriedade privada), contribuindo, de alguma forma, para a continuidade dessa entidade. No entanto, os dois grupos selecionados para essa pesquisa por vezes obtiveram recursos privados. Em geral, esses recursos foram bastante escassos e se realizaram principalmente através de bens e serviços, raramente como patrocínio. Mas a relação entre grupo contra-hegemônico e empresa privada ocorre. O que isto significou para sua arte? Como chegaram a aceitar esses recursos?

Embora um grupo, para ser patrocinado, precise ser “aceito” pelo setor privado, ou seja, deve se encaixar de alguma forma nos interesses/estratégias das empresas que o patrocina, já vimos que é possível para o capital estimular uma arte contra-hegemônica buscando assimilar e amputá-la de seus objetivos políticos. O apoio de uma empresa privada pode ser uma forma de cooptá-la, mas essa não é a única possibilidade. O setor privado pode de fato querer estimular um grupo épico, por exemplo, por ter uma “forma” artística de grande prestígio, que irá atingir um público seletivo e certamente estará entre os debates dos críticos teatrais de renome. Mas, uma empresa só fará isso em um contexto em que a estrutura da qual faz parte não estiver ameaçada. Isto não quer dizer, de forma alguma, que ela aceita o grupo porque ele não é revolucionário o bastante para incomodar a empresa. Mas, que a organização e luta dos trabalhadores está em um nível que aquele grupo pode até bradar a necessidade de

7

destruição do capitalismo que não encontrará um chão muito fértil para semear suas ideias. Claro que, pensando de um ponto de vista dialético, sabemos que essa intervenção, embora não crie uma conjuntura revolucionária da noite para o dia, aduba o chão, participa da disputa de hegemonia, também necessária para a superação do capitalismo.

Um problema para analisar esta questão é a definição das empresas de economia mistas (majoritariamente pública, mas com sócios privados), como é o caso da Petrobrás e do Banco do Brasil. Em geral, grupos que vão na contramão da indústria cultural, obtêm mais facilmente recursos desse tipo de empresa (ainda que por meio da Lei Rouanet) do que empresas estritamente privadas. Entende-se, em alguns setores da esquerda, que elas são empresas públicas e deveriam estar a serviço da população. Se elas decidem apoiar um grupo contra-hegemônico deve-se, então, aceitar esse apoio, pois trata-se de dinheiro público que precisa circular no sentido contrário ao da lógica hegemônica, buscando sua ruptura. O entendimento sobre este tipo de apoio aproxima-se profundamente do debate sobre receber apoio totalmente público. “Na verdade, o Banco do Brasil é estatal, a Petrobrás também, o controle maior é estatal [...] Agora privado, privado, banco privado a gente nunca teve” (Entrevista concedida por Ney Piacentini, em fevereiro de 2012).

Por um lado o Estado está mais a serviço da burguesia do que dos trabalhadores, assim como as empresas de economia mista funcionam dentro da lógica privada. Por outro lado, fora de contexto de acirramento da luta de classes, o Estado apresenta certa liberdade que o setor privado nega.

NEY: É, esse é um assunto bem incomodo, assim... Teve um jornalista que, em um grande festival internacional de teatro recentemente, numa mesa em que o Sérgio estava e outros dois... [...] Com a clássica pergunta: "Ah, como vocês..." eu não me lembro direito a pergunta dele. Mas, "como vocês, que tem um trabalho assim, assim assado..." [BANDEIRA: Lidam com esse banner aí atrás, estava cheio de patrocínio]... "Lidam ou fazem teatro dentro de um banner, ou com um governo não sei o quê..." Eu virei para ele e disse assim:

*HELENA: Não somos fadinhas... temos que comer em algum lugar.
(Entrevista concedida em fevereiro de 2012)*

Desta citação, podemos destacar alguns pontos importantes para compreendermos a relação da Companhia com o financiamento das empresas de economia mista. Primeiramente, é interessante notar como é recorrente a crítica à utilização dos recursos proveniente dessas empresas de economia mista. Se não entendemos o trabalho de um grupo de teatro contra-

8

hegemônico como trabalho, facilmente cairemos na questão levantada por esse jornalista e outros que consideram receber um patrocínio uma contradição.

HELENA: E, às vezes, tem um preconceito esquerdista de se estar ganhando um dinheiro de alguma coisa... e que na verdade é um pensamento de ultra direita, eu acho. Por que teve um desses super direitistas, Olavo de Carvalho? Eu não sei bem o nome de ninguém... Quem é que foi?

NEY: Um cara no site do Olavo de Carvalho.

HELENA: É... Que falava: "O Latão é patrocinado! Faz arte de esquerda e ainda é patrocinado." Onde o cara queria... a gente vive em um mundo capitalista, a gente vive num capitalismo selvagem. É dali que a gente tem que tirar os nossos recursos. A não ser que um de nós fosse milionário também... e bancasse. Ou a gente fosse, sei lá, super hippie e fosse morar numa comunidade X e não sei o que... [...] É uma opção, mas não aconteceu. Nem de termos milionários loucos, nem de a gente ter uma abdicação completa dos bens.

NEY: Uma piada real que aconteceu na estreia da "Comédia do Trabalho" no Sesc Consolação, que depois da estreia da peça teve coquetel, com vinho. E eu passei e peguei essa conversa de um espectador: "Heh, são comunistas, mas bebem vinho" (Entrevista concedida em fevereiro de 2012)

Se, por um lado, devemos realmente perceber que, embora estatais, essas empresas operam com a lógica privada, por outro lado devemos compreender que para a Cia. do Latão não há uma grande questão quanto a origem do apoio (se público ou privado). Em suas falas, eles deixam claro que eles nunca buscaram e nunca foram financiados diretamente por uma empresa inteiramente do setor privado. Mas suas justificativas estão sempre relacionadas a falta de interesse que esse setor, obviamente, deveria ter quanto a obra que produzem. Sendo assim, eles não gastariam energia tentando esse tipo apoio. De certa forma, me parece que a questão central para o Latão é a autonomia para pesquisar, produzir e apresentar seu trabalho baseado em seus objetivos e linhas artísticas e políticas, sem pressão (seja do Estado ou do setor Privado). Quem tem oferecido esta autonomia tem sido as empresas estatais de economia mista e através da Renúncia Fiscal. O Latão acessou esses recursos através de Editais Públicos que exigiam a inclusão do projeto na Lei Rouanet. Ou seja, esses recursos são públicos, embora gerenciados por uma empresa estatal e na lógica do setor privado.

O TUOV teve pouquíssimo apoio de qualquer entidade capitalista. Segundo Vieira, isso se deu devido ao posicionamento político do grupo: “não contamos com patrocinador – ninguém quer subsidiar peças que falem contra o lucro” (Matéria do Estado de S. Paulo, 2000)⁴. No entanto, consultando documentos produzidos ao longo da trajetória do TUOV

⁴ Documento disponível no Centro Cultural São Paulo. Número da Pesquisa: 1699.1/AC, sigla e número do material: DT 4523

9

podemos ver que o grupo recebeu apoio pontual de algumas empresas, principalmente empresas públicas, o que traz à tona o debate que levantei no parágrafo anterior. Em poucos programas ou cartazes de peças há agradecimentos a pessoas e empresas. Na impressão de teste do programa de “Morte aos Brancos” (1984) há agradecimentos há empresas como a Companhia Energética de São Paulo – CESP (empresa estatal), Viação Aérea Rio Grandense (VARIG); BANESPA (banco estatal, na época); Eduardo Tecidos, Art-Matiz Atelier⁵. Ao lado, à lápis, lê-se a seguinte inscrição “Será incluído isto?”. Como o acervo consultado não contava com a versão final, não tive como saber se os agradecimentos foram incluídos ou não. Mas, de qualquer forma, essa inscrição revela que havia algum questionamento em torno desses agradecimentos. Podemos ver que duas empresas de grande porte são estatais, uma é privada e as demais são pequenas/médias empresas de ramos diretamente ligados a produção teatral, tendo, provavelmente, doado produtos (tecidos e materiais artísticos). O cartaz da peça expõe na sua parte inferior: “Patrocínio: Secretaria Extraordinária de Negócios da Cultura; Secretaria Municipal da Cultura” e “Colaboração: Energia de São Paulo”.

Apoio público direto e indireto

A disputa em torno do financiamento público para o setor cultural no Brasil já é antiga. A relação da esquerda com o Estado no Brasil modificou-se em virtude dos processos históricos e das perspectivas políticas hegemônicas em seu interior. O entendimento do Estado como comitê executivo da burguesia, tal como colocado no Manifesto do Partido Comunista de Marx e Engels, era a leitura possível e mais coerente nos anos de ferro da ditadura civil-militar. Não cabia então buscar qualquer apoio desse Estado e sim somar esforços para destruí-lo o mais rapidamente possível. O TUOV, que vivenciou esse período, debateu intensamente o que significaria receber qualquer recurso público naquela época.

Segundo César Vieira

O grupo, quando ele nasce, ele era muito radical. Então ele não aceitava nem pedir nem receber dinheiro da ditadura. Isso era em uma época, o retrato de uma época. Hoje você pode falar: “pô, vocês são loucos”. Só que isso se chegava a conclusão depois horas, dias de discussão. “Então nós não podemos, nós que somos um grupo de oposição” - estou falando como se fosse um cara da época – “não podemos receber nada desse governo assassino”. (Entrevista com César Vieira, concedida à Pâmela Peregrino no dia 12 de janeiro de 2012)

⁵ Idem, Número de pesquisa: 1699.1/AC, sigla e número do material: DT 4530

A relação entre Estado e grupos contra-hegemônicos mudou bastante a partir do processo de abertura política, principalmente após a redemocratização. Os integrantes do TUOV, em 1976, continuando o debate em torno desta questão definiram que os recursos do Estado eram provenientes do povo e, portanto, deveriam ser usados em prol do povo. Assim, neste ano o TUOV recebeu apoio do Serviço Nacional de Teatro e da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo para apresentação da Peça “Rei Momo”.

É que essa estranha equipe, formada, reformada e sustentada pela inabalável fidelidade de César Vieira à idéia do Teatro Popular, feito para o povo, de verdade e, na medida do possível, pelo povo, só depois de se haver multiplicado em dezenas de outras, dotadas da mesma consciência cultural, se decidiu a ficar dois meses em temporada regular em um dos teatros mais importantes da capital paulistana: o “Ruth Escobar”. E assim mesmo, para cumprir compromisso assumido com o Serviço Nacional do Teatro e a Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, pois dentro da realidade que imposto é dinheiro do povo e deve ser aplicado em benefício do povo, o Teatro União e Olho Vivo, participa de temporadas patrocinadas por órgãos estatais, fazendo com que toda a verba obtida reverta na continuidade do trabalho de Teatro Popular através de apresentações em bairros da periferia, a preços simbólicos e da troca de experiência com entidades populares.” (LEITE. “Rei Momo é vida no Teatro”. Em: VIEIRA, 2008. Grifo meu).

Devido à estruturação da política cultural baseada na renúncia fiscal (tanto a plano federal quanto municipal na cidade de São Paulo como vimos), na década de 1990, em São Paulo, diversos grupos teatrais contra-hegemônicos passaram a se articular entre si e com outros grupos que também produzem uma arte fora dos marcos do mercado. Buscava-se discutir o papel do Estado no financiamento da arte que não busca adequar-se as exigências mercantis. Dos debates iniciais, surgiu o movimento “Arte contra a Barbárie”, organizado em 1998 por grupos teatrais paulistanos na luta contra mercantilização da arte e pelo financiamento público da arte que não se proponha vendável. O movimento foi organizado devido aos questionamentos a respeito dos obscuros critérios de seleção para a obtenção de recursos provenientes da Lei Rouanet⁶ (devido ao seu gerenciamento privado, embora sejam recursos públicos). A Lei Rouanet não foi organizada com objetivo de possibilitar a produção de uma arte experimental, crítica ou fora dos marcos mercadológicos. Os grupos contra-hegemônicos que conseguiram se beneficiar dela o fizeram nas estreitas brechas que a Lei

⁶ César Vieira, inclusive, afirma que embora tenham tentado o apoio via renúncia fiscal, o projeto enviado não foi aprovado: “A Lei Rouanet... nós nos inscrevemos umas duas vezes e não fomos aceitos” (Entrevista com César Vieira, concedida à Pâmela Peregrino no dia 12 de janeiro de 2012).

11

possui. O primeiro manifesto do movimento fora lançado em 1999 e apresenta de forma ainda um tanto fragmentária a perspectiva dos diversos grupos envolvidos. Já a terceira versão do manifesto, lançada em 2000, que possui muito mais organicidade, é produto do aprofundamento do debate e da luta política do movimento. Em 2002, o movimento conquistou a segunda vitória importante (já que a primeira foi a organização e politização de grupos teatrais): a aprovação da Lei de Fomento Municipal de São Paulo, além da criação do jornal de intervenção “*O Sarrafo*”.

O “Arte conta a Barbárie” reivindicava diretamente do Estado a manutenção da arte produzida fora da proposta mercantil. O esvaziamento do Estado pela política neoliberal, implementada a partir da presidência de Collor, abriu reivindicações adormecidas no seio do debate político. A luta contra as privatizações e transferências das responsabilidades do setor público para o privado modificou o cenário político. Estrategicamente, o mais importante tornou-se segurar no Estado o que era direito da classe trabalhadora, para então disputar. Por trás das lutas de disputa do Estado percebemos a influência da perspectiva gramsciana de Estado e disputa de hegemonia. Por esta leitura, as relações e posicionamentos dos produtores artísticos (compreendidos como aparelhos privados de hegemonia) hegemônicos ou contra-hegemônicos não são estáticos em relação ao Estado e a “sociedade civil”. As relações e tensões entre estes produzem o Estado ampliado, o qual se manifesta a partir das disputas e avanços do consenso sobre determinado projeto societário. Assim, podemos compreender a existência de possibilidades de disputa de hegemonia pela classe trabalhadora, organizada em aparelhos privados de hegemonia que podem utilizar a produção artística entre suas estratégias. Bem como compreender o Estado não como aliado da arte contra-hegemônica, mas como alternativa aos aparatos de produção artística burgueses. O financiamento público direto é visto, então, como uma possibilidade de manutenção material com maior autonomia.

Além da conquista da Lei de Fomento, a organização dos grupos também possibilitou algumas mudanças da política cultural nos setores estaduais e federais, principalmente com a abertura de maior número de editais públicos, em oposição a política de balcão de diversos órgãos e empresas públicas. Avaliando o período que vai do governo FHC a Dilma, Ney Piacentini afirmou que

a gente está e esteve muitos momentos no centro desse debate e forçamos essas mudanças. Mas, houve alguma evolução? Houve alguma evolução. Tem muita coisa para ser feita? É indiscutível. Mas a gente se fez ouvir, numa determinada proporção. A gente participou da briga aqui na cidade, da briga no Estado e a gente

participou da briga no país. O Latão fez parte do Redemoinho, que é um movimento nacional que existiu durante cinco anos...

Além desse trabalho aqui na sala, tem o trabalho fora dela, reunião, reunião, a gente vai a a manifestação, ocupação... A gente participa dessas frentes ativamente, muitas vezes a gente foi catalizador. Outras vezes nem tanto, porque a gente também tem que cuidar do nosso trabalho aqui dentro.

Tem uma diferença, mas essa diferença, não é uma coisa que veio de cima para baixo. É uma coisa que foi conquistada e que nesse atual governo se a gente não mantiver a briga muito confrontativa a gente perde o pouco que foi levantado (Entrevista concedida por Ney Piacentini, em fevereiro de 2012).

Através desses editais a Companhia do Latão conseguiu organizar-se com mais estrutura, alugar uma sede com sala de ensaio e garantir uma semi-profissionalização de seus integrantes. Além disso, pode manter e aprofundar sua pesquisa estética de conteúdo e de forma e fazer diversas publicações. No entanto, o apoio através da renúncia fiscal – que era a principal política existente e acessada até a conquista da Lei de Fomento - continua presente na realidade da companhia, que acessa esses recursos através de editais abertos por empresas públicas de economia mista.

A militância dos grupos contra-hegemônicos pela ampliação das verbas públicas para o setor cultural também possibilitou a captação de recursos da renúncia fiscal via Editais Públicos das empresas estatais e não pela busca direta de empresas interessadas em oferecer o apoio. Com essa mudança, um grupo contra-hegemônico não precisa anunciar-se ao mercado para obter o apoio de uma empresa privada, aceitando suas condições, para acessar os recursos da renúncia fiscal. Pode fazê-lo através da concorrência de editais.

Eu acho que esses programas, o do Banco do Brasil já funcionava antes da era Lula, ele já tinha o seu programa de cultura, mas tinha lá um negócio esquisito, que parece que tinha que ter alguém da televisão dentro do projeto para que ele fosse aprovado. Eu não posso te dar 100% de certeza, mas é uma coisa que corria no meio. Nós fomos um dos grupos que conseguiu acessar os editais de lá sem ter isso. O que foi curioso na época. Ou seja, as pessoas não estavam tão fechadas assim, tão avessas a propostas diferentes do que costumava acontecer. A Petrobrás começou com um edital, nós ganhamos um edital da Petrobrás, chamado Petrobrás Cultural, que todo brasileiro tem direito a concorrer e tem um sistema, um critério de seleção rigoroso e... criterioso, por assim dizer. Mas eu acho que existe esse programa da Petrobrás por que tem algo de progressista existe, com todas as polêmicas desses últimos governos de centro-esquerda. Por que antes a Petrobrás funcionava por influência, mas como aquela coisa do balcão e não com editais. Mas isso também é porque a gente vem cada vez mais cobrando isso. E existe gente do outro lado percebendo isso. (Entrevista concedida por Ney Piacentini em fevereiro de 2012)

Já o TUOV, após a aprovação da Lei de Fomento, pode reduzir ainda mais a quantidade de espetáculos pagos para realizar o trabalho nos bairros populares. Além disso,

13

passou a levar a população de alguns bairros da periferia para sua sede onde, além da apresentação propriamente dita, tinham condições de realizar oficinas e debates, integrando uma atividade que durava o dia inteiro. Pode também ampliar suas atividades de formação, criando novos grupos com a sua proposta e linguagem, formados exclusivamente por “elementos populares”.

Sem deixar de reconhecer a Lei de Fomento como uma conquista importante, não se pode deixar de observar os seus limites. Segundo Iná Camargo da Costa, o fundo público criado pela lei pode ser apropriado pelos artistas que possuem maior apelo público, os artistas da grande mídia, frente aos quais os artistas críticos à ordem possuem menor legitimidade para disputar. “Este é o limite da Lei de Fomento, do Prêmio de Teatro e do Fundo Nacional de Cultura. Nós estamos lutando com os instrumentos da sociedade liberal e os instrumentos da social-democracia. Essa luta tem fôlego curto, ela não tem futuro” (Costa, 2009). Para Costa, a luta pelo financiamento público era necessária, mas os grupos contra-hegemônicos precisam compreender que esta luta está limitada pelos marcos da estrutura capitalista. Para romper esses marcos, um passo adiante precisa ser dado. Para Sérgio Carvalho, pesquisador e professor da USP e diretor da *Companhia do Latão*, o movimento “se tornou um símbolo de uma disputa pelo pensamento na área de cultura” (Carvalho, 2009: 161). Além disso, o fato significativo da conquista da Lei de Fomento

é que o movimento de grupos teatrais da cidade ganhou, desde então, condições materiais de se desenvolver, ao mesmo tempo em que se viu obrigado a repensar a clássica questão da função do teatro.

O que se viu nos anos seguintes foi um enorme crescimento da capacidade de atuação dos jovens grupos teatrais da cidade. [...] Diversos jovens grupos puderam dar um salto estético a partir do investimento na própria formação, deixando de trabalhar apenas para a sobrevivência física. Alguns desenvolveram programas de reflexão e pedagogia complementares ao trabalho artístico, novos porque feitos para dialogar com espaços e necessidades reais de platéias populares, nas ruas, nos bairros mais pobres da cidade.

Outros ainda puderam organizar suas sedes de trabalho e garantir a não-interrupção das atividades e ampliar contatos com movimentos sociais. Em suma, é um fato incontestável que o trabalho teatral coletivizado e politizado se multiplicou em quantidade e qualidade na cidade de São Paulo (Idem: 162).

Essa efervescência artístico-política certamente não seria possível com a obtenção de financiamentos com controle privado. Assim, a manutenção estatal direta e própria para grupos que propõem uma arte que não seja mercadoria se mostra legítima para a produção de uma arte crítica à dominação burguesa. No entanto, como havia de ser, as contradições

14

também se fazem presentes.

Considerações finais

Com o incrível crescimento da indústria cultural, os integrantes dos grupos de teatro contra-hegemônicos se veem em situação análoga a dos artesãos do início da Idade Moderna. Precisam competir com um grande aparato de produção que reduz suas possibilidades de sobrevivência fora da indústria. Veem como opção resistir com seu trabalho artesanal, entrar para a indústria cultural, ou transformar definitivamente as relações de trabalho, rompendo a alienação e criando a indústria cooperativa. O trabalho artesanal ficou restrito a alguns nichos de mercado. Os trabalhadores entraram na indústria e em alguns casos tomaram as fábricas e passaram eles mesmos a produzir. Não voltaram ao trabalho artesanal, mas inauguraram novas relações de trabalho. Esses casos contribuíram para o avanço da luta contra-hegemônica. Inaugurando relações de trabalho em que todos participam, revelam que a exploração não é necessária. Mas, esses casos não se tornaram a norma, foram exceções. Será que a arte pode/deve tomar esse caminho? Parece ser esse o caminho que está sendo buscado pela Companhia do Latão, que considera que o mais importante de seu trabalho é a organização dos trabalhadores da cultura e a irradiação simbólica que fazem nos principais centros de difusão da arte, aglutinando novos artistas e novos grupos que passam a vê-los como referência. Mas, em qualquer caso, as escolhas que um trabalhador precisa tomar para produzir uma arte contra-hegemônica não são fáceis, seja ele da área artística ou não.

Para o teatro contra-hegemônico ter meios de se sustentar com qualidade artística e realmente fora dos marcos do mercado é necessário um poderoso movimento da classe trabalhadora. Mas não cabe a este teatro apenas esperar o surgimento desse “poderoso movimento”. Este teatro precisa ter o compromisso de utilizar as brechas que encontra no sistema mercantil para organizar este movimento, não só entre os trabalhadores da cultura, mas na classe trabalhadora como um todo. Assim, a prática teatral poderá se inserir no aparato mercantil de modo a entrar em contradição com ele e levar ao seu rompimento. Essa inserção no mundo da mercadoria traz diversos riscos à obra de arte contra-hegemônica, principalmente devido à censura de mercado. Mesmo inconscientemente, um grupo que sustenta o fazer artístico no mercado facilmente passará a limitar sua produção ao que o mercado aceita. Aí, quanto maior é a dependência que o grupo tem com o mercado, maiores são os riscos que assume. Os dois grupos pesquisados colocam a importância da aproximação

15

com outros movimentos sociais, pois esta relação politiza o grupo e gera uma pressão que o impulsiona a radicalizar-se a caminhar na direção contrária ao que o mercado induz.

Ao longo dessa pesquisa também constatei que o apoio estatal não pode ser visto como o apoio que garante autonomia, pois este não possibilita que o grupo atue realmente fora dos marcos do mercado. Quando o apoio público se dá de forma indireta (por leis de incentivo fiscal) uma empresa será responsável por definir se aquele projeto captará ou não recursos, e essa escolha é feita dentro dos marcos mercadológicos, os quais a empresa compartilha. Quando trata-se de uma empresa estatal de economia mista a questão fica um pouco mais complexa, uma vez que esta opera com a lógica privada, mas possui mais brechas necessárias para a aceitação de um projeto de um grupo contra-hegemônico.

Mas, mesmo quando o apoio público se dá de forma direta, há em geral um estímulo à institucionalização, ao acúmulo de gastos. E como ele será momentâneo, logo o grupo terá que arcar com suas despesas sozinho. Ou seja, ele precisará utilizar o recurso público como forma de obter os meios necessários para que sua produção permaneça se sustentando através do mercado quando o apoio acabar. Por isso, o recurso público precisa entrar como um meio de se construir determinado processo artístico e não como o fim, como o objetivo central.

Considero, por fim, que não é a inserção ou não no mundo da mercadoria que possibilita a arte contra-hegemônica. Lutar contra a mercantilização da arte é necessário! Mas a produção de uma arte com algum impacto social passará, de alguma forma, pelo circuito da mercadoria (nem que seja com a venda da força de trabalho do artista em outra área). A disputa de hegemonia não é necessariamente mais eficaz se ocorrer fora do mercado. Nas fábricas, nas cooperativas industriais também existe disputa de hegemonia em prol dos trabalhadores. Os grupos estudados procuram participar do circuito do mercado, mas utilizam essa brecha para transformar esse circuito. Eles não agem somente por fora, mas entram no circuito buscando entrar em atrito com ele.

Referências Bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

16

CARVALHO, Sérgio (org.). *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

COSTA, Iná Camargo. *Teatro de Intervenção?* Disponível em: <http://teatrodenarradores.com.br/cadernodeensaios/?p=7> (Publicado em 23/08/2009)

MARX. *O Capital*. Volume I, Livro 4: Teorias da Mais Valia. São Paulo: Bertrand Brasil, 1987.

OLIVIERI, Cristina Garcia. *Cultura Neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura*. São Paulo: Escrituras Editora, 2004

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec, 1986.

VIEIRA, César. *Em Busca de um Teatro Popular: União e Olho Vivo comemorando seus 40 anos*. 4ª Edição. São Paulo, FUNARTE, 2007.

_____ : <http://www.cesarvieiratuov.com.br/index2.htm> (Acessado em 14 de Outubro de 2008).

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.