

UFF – UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
IACS – Instituto de Artes e Comunicação Social

GEOVANA G. ARAÚJO MARQUES

O PROCESSO IMPORTA

**- OU SOBRE O PROGRAMA MUNICIPAL DE FOMENTO AO TEATRO
PARA A CIDADE DE SÃO PAULO**

NITERÓI

AGOSTO DE 2017

UFF – UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
GEOVANA G. ARAÚJO MARQUES

**O PROCESSO IMPORTA
OU SOBRE O PROGRAMA MUNICIPAL DE FOMENTO AO TEATRO PARA
A CIDADE DE SÃO PAULO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Federal
Fluminense como requisito parcial para
a obtenção do grau de Bacharel em
Produção Cultural.

ORIENTADORA: Profa. Dra. Martha de Mello Ribeiro

NITERÓI

AGOSTO DE 2017

GEOVANA G. ARAÚJO MARQUES



ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO	
Nome do Candidato: GEOVANA GABRIELE ARAÚJO MARQUES	Matrícula: 111.33.009
Título do Trabalho: "O PROCESSO IMPORTA OU SOBRE O PROGRAMA DE FOMENTO AO TEATRO PARA A CIDADE DE SÃO PAULO"	
Orientador: Drª. Martha de Mello Ribeiro	
Categoria: Monográfica	Data da Apresentação: 11/08/2017

BANCA EXAMINADORA
1º Membro (Presidente): Drª. Martha de Mello Ribeiro
2º Membro: Me. Luiz Carlos Mendonça
3º Membro: Dr. Luiz Guilherme Vergara

AVALIAÇÃO:
Análise / Comentário <i>A banca reconhece a importância do trabalho apresentado, principalmente diante dos impasses que envolve as políticas públicas e gestão no cenário atual, envolvendo o 3º eixo de produção cultural: usagem / prática e planejamento. A banca recomenda publicação.</i>

Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora): <i>10,0 (DEZ)</i>
ASSINATURAS <i>Martha de Mello Ribeiro</i> (1º Membro (Presidente)) <i>Luiz Carlos Mendonça</i> (2º Membro) <i>Luiz Guilherme Vergara</i> (3º Membro)

M357 Marques, Geovana Gabriele Araujo.

O processo importa : ou sobre o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo / Geovana Gabriele Araujo Marques. – 2017.

60 f.

Orientadora: Martha de Mello Ribeiro.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal Fluminense. Departamento de Arte, 2017.

Bibliografia: f. 59-60.

1. Lei. 2. Teatro. 3. Política cultural. 4. Política pública. I. Ribeiro, Martha de Mello. II. Universidade Federal Fluminense. Departamento de Arte. III. Título.

**O PROCESSO IMPORTA
OU SOBRE O PROGRAMA MUNICIPAL DE FOMENTO AO TEATRO PARA
A CIDADE DE SÃO PAULO**

**Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de
Artes, do Instituto de Artes e
Comunicação Social (IACS/UFF),
como requisito parcial para a
obtenção do grau de Bacharel em
Produção Cultural.**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Luiz Mendonça

Prof. Luiz Guilherme Vergara

Dedicatória

Dedico este trabalho à minhas mestres e meus mestres, que aqui faço questão de distinguir o gênero e reforçar o quanto meu caminho foi arrebatado

por tantas e inúmeras almas femininas generosas, gentis e germinadoras. E vão desde o tenro maternal, e das formas mais informais de educação e cuidado quando criança; à institucionalidade (burlada) das mestres, e dos mestres, na escola e Academia. Agradeço pela visão de mundo calcada em maior solidez e frieza frente aos percalços em nossa construção enquanto sociedade; constante ensinamento de como os ventos podem envergar-nos ao longo da vida – mas que devemos nos manter firmes.

Dedico à minha orientadora, cujas ideias livres e contundentes foram de grande influência ao norte deste trabalho.

Dedico, sobretudo, à minha mãe e minha família – alicerce e guia em tudo e qualquer coisa que pense em empreender. À elas, e eles, devo tudo.

Acima de tudo, dedico à todas e todos que foram deixados de fora dos processos formais de educação, por algum processo de privação ou negligência do Estado e da Sociedade. Talvez o mínimo que possamos e devamos fazer é sempre lembrar que em espaços como este - aonde se pleiteia o discurso e a memória de um povo em seu tempo - ainda fazem falta narrativas diferenciadas que estimulem real alteridade nas discussões, além da ampliação das referências.

Agradecimentos

Agradeço à minha amorosa, forte, e companheira família. É incomensurável o quanto sou grata.

Agradeço à minha mãezinha que tanto me ensina como amar, e também como ter força.

Agradeço às minhas amigas, e meus amigos baianos – por toda construção conjunta, suporte à distância, além de tanto amor e carinho ilimitado e atemporal.

Agradeço, ainda, à meu grande companheiro de sempre, Ariel. Quem me ensinou, e tanto ensina, o quanto não faz sentido estar nessa vida e não dar o melhor de si, a todo momento. Vir e fazer, o que veio fazer.

“Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma.” Augusto Boal

“Do rio que tudo arrasta se diz que é violento. Mas ninguém diz violentas as margens que o comprimem.” Bertolt Brecht

RESUMO

Este trabalho se propõe a discutir o Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. A fim de embasar historicamente a necessidade e

contundência de uma lei como esta para o setor teatral, é feito breve apanhado histórico das políticas públicas para as artes e cultura no Brasil, a partir da ótica em que a construção destas configura-se como também ação e cultura política. Mantém o foco em como formatos diferenciados de produção, como grupos e coletivos teatrais (no âmbito das artes cênicas), são uma alternativa bastante procurada como subsistência dentro do mercado, chegando à aplicação da Lei de Fomento.

Palavras-chave:

Lei - Teatro – Subsistência – Grupo – Políticas Públicas para Teatro

ABSTRACT

This work proposes to discuss the Theater Promotion Program for the city of São Paulo. In order to support historically the necessity and force of a law such as this for the theatrical sector, a brief history of the public policies for the arts and culture in Brazil is made, starting from the point of view in which the construction of these constitutes itself Action and political culture. It maintains the focus on how differentiated formats of production, such as groups and theatrical collectives (in the ambit of the performing arts), are a very sought after alternative for subsistence within the market.

Key-words:

Law - Theatre – Subsistence – Group – Public Policy for Theatre

01. “Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo“	49
02. “Manifesto Arte Contra Barbárie“	56

Sumário

Justificativa	11
Introdução	16

Capítulo I: Antecedentes

01. Breve histórico sobre políticas culturais no Brasil	19
02. Teatro de Grupo	30
03. Movimento “Arte contra a barbárie” (1999)	34

Capítulo II:

O Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo ..	38
---	----

Considerações Finais	46
Anexos	48
Referência bibliográficas e videográficas	58

Justificativa

O presente estudo investiga o surgimento do Programa Municipal de Fomento ao Teatro de São Paulo, sob a lei nº 13.279¹ instaurado em 2002 nesta mesma cidade, pela então prefeita Marta Suplicy.

A escolha em estudar a Lei de Fomento (doravante assim também chamada) vem desta ter sido pensada para valorizar o processo de criação, dando chances à projetos que demadassem maior tempo de pesquisa e elaboração, que fossem concebidos para locais alternativos e/ou para número restrito de público, entre inúmeros formatos e experimentos livres em linguagem.

Os “núcleos artísticos” de trabalho continuado, são descritos sob o texto do artigo quinto do Programa como “artistas e/ou técnicos que se responsabilizem pela fundamentação e execução do projeto, constituindo uma base organizativa com caráter de continuidade”. Para efeito do estudo, assumindo como forma referencial de trabalho alternativo e de gestão de processos artísticos, será colocado aqui sob evidência o formato de grupos teatrais – assumindo este mesmo plural indicado na frase. A estrutura de criação teatral, por si só, demanda esforços conjuntos de cearas distintas, indo de áreas criativas à técnicas, todas em uníssono; como diria Kil Abreu “ (...) em tese toda criação teatral seria um movimento de partilha” (ABREU, 2008). Guardadas as inúmeras particularidades de cada agrupamento, este geralmente parte da ânsia em agregar vontades, afinidades ou complementaridades em pesquisas cênicas. Difícil a missão em traçar um *modus operandi* de grupos - e nem vem a ser este o objetivo desta pesquisa.

Ainda relacionado ao formato de produção escolhido, e ponto relevante a ser explicitado ao longo do trabalho, foi essa forma ter sido eleita como representativa da cena teatral paulistana dos anos 1990, exatamente por parte de artistas e grupos após discussões advindas do movimento Arte Contra Bárbarie – a ser comentado neste mesmo trabalho, mais à frente. Percebido como recorrente e forte no contexto da época, e entendido enquanto estrutura estável por profissionais da cena no período, o grupo propiciaria o prolongamento da existência de obras artísticas (saindo do modelo recorrente de elencos formados para projetos de curta duração); apresentando-se como um

¹ Vide ANEXO 01.

de possíveis ambientes profícuos para desenvolvimento de pesquisas mais aprofundadas, especialmente que demandassem mais tempo em sala de ensaio.

Os depoimentos utilizados como referência foram colhidos de publicações em sua maioria em relação à criação e andamento do Programa supracitado, o que é de interesse a fim de alicerçar o argumento principal da pesquisa que é a importância da existência deste. Tais depoimentos vêm em sua maioria de artistas que acompanharam de perto o processo da Lei, tendo sido contemplados ou não; outros depoimentos, de artistas de outras localidades, vêm de forma a reforçar o impacto em âmbito nacional provocado pelo processo.

O surgimento da Lei pode ser considerado como uma vitória do setor teatral e reflexo também do movimento Arte Contra Barbárie através da efetivação, por vias políticas, de demandas visando seguridade mínima à produções teatrais paulistanas com caráter de pesquisa permanente. Como sugere o primeiro Manifesto do movimento: “Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em produto “cultural”. E cria uma série de ilusões que mascaram a realidade da produção cultural no Brasil de hoje.”². O movimento é originado de discussões envolvendo artistas, coletivos, e trabalhadores do meio teatral em geral³, acerca dos caminhos da produção artística em tempos de grande instabilidade política e econômica - após o período de inflação econômica que permeou os anos 1980, prolongando-se aos anos 1990 em práticas de privatizações, e então transfiguradas no campo cultural através das leis de incentivo por renúncia fiscal.

Como reflexo positivo do Programa de Fomento foi possível o apoio à processos continuados, incluindo manutenção de sedes próprias – de grupos com estrada, com décadas de existência autônoma, aos mais jovens e recém criados. Isto incentivou o surgimento de outras proposições de compartilhamento artístico, tornando maior e mais efetivo o acesso do público ao contexto teatral

² Vide ANEXO 02.

³ O primeiro Manifesto do movimento é assinado em São Paulo pelos seguintes grupos e artistas: Companhia do Latão, Folias D’Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa, União e Olho Vivo, Monte Azul e os artistas Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Sousa e Umberto Magnani – ampliando-se posteriormente com o alcance das discussões.

paulistano. São inúmeros os relatos de grupos que já desenvolviam outras atividades em seu entorno e puderam prospectar com maior solidez suas ações (como o grupo Pombas Urbanas que ao ocupar e dar vida a um amplo galpão abandonado, abriu espaço para processos demandados por moradores do entorno, incrementando sua sede com Biblioteca Comunitária administrada por uma moradora - por exemplo); e outros que puderam abrir as portas para trabalhos diferenciados com novos interlocutores – como oficinas, debates, processos de formação, entre outros⁴.

Utilizo como especial amparo teórico as publicações “Diálogos Teatrais - o fomento compartilha (2013 – 2015)” (documentação de debates realizados em São Paulo com agentes artísticos e culturais – já contemplados ou não no fomento, porém todos do contexto paulistano -, dividindo vivências, percepções, dados, acerca dos anos de Lei), e “Fomento ao Teatro, 12 anos” – esta, uma publicação voltada ao registro da experiência da aplicação do Programa, com dados computados pela Secretaria Municipal de Cultura (através de setor específico voltado ao Fomento). Além destas publicações, para compor o entendimento, procuro traçar breve histórico sobre a construção das políticas públicas voltadas à cultura nesta mesma cidade, amparada nos autores Antonio Albino Canelas Rubim (texto *Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios*) e Lia Calabre (livro *Políticas Culturais no Brasil - dos anos 1930 ao século XXI*). Ainda oriento o estudo através de breves leituras à respeito de grupos teatrais – o sujeito em destaque na Lei. Amparada em leituras das edições 4 e 5 da Revista Subtexto (publicação do Grupo Galpão composta de artigos escritos por inúmeros nomes de destaque da cena contemporânea teatral), encontro referências acerca das inúmeras possibilidades de estruturas de criação, e relações de trabalho em grupos. Ainda que a análise do modelo do grupo teatral não seja o foco, este ponto do trabalho vem como embasamento à própria escolha paulistana do grupo enquanto *sujeito histórico*. Para compor o entendimento à respeito da aplicação do Programa, os livros “Teatro e Vida Pública” e “Averso da Cena” trazem perspectivas distintas, a fim de pluralizar a

⁴ Para aprofundamento no assunto, indica-se consultar as publicações da Secretaria Municipal de Cultura, do setor de Fomento ao Teatro, e referências deste estudo: Diálogos teatrais: O Fomento Compartilha (2013 – 2015); e Fomento ao Teatro: 12 anos.

discussão: no primeiro, artigos de artistas que puderam experienciar esse momento da cena paulistana; no segundo, um copilado de relatos de artistas que presenciaram de perto ou não, arrematados nesta publicação do então assessor de planejamento do Grupo Galpão – Rômulo Avelar. Para pensar o movimento Arte Contra Barbárie, utilizo-me de seu primeiro manifesto e do artigo de Iná Camargo Costa, “Teatro de Grupo Contra o Deserto do Mercado”, antropóloga que em um de seus vieses de pesquisa estuda e escreve à respeito da Companhia do Latão (SP), e que esteve presente nesse momento histórico. Por último, porém escrito baselar de toda a pesquisa, baseio-me diretamente na lei do Programa de Fomento.

Hoje, com 15 anos desde a instauração do Programa, o chamariz para início desta pesquisa reside na constante inquietação da autora a respeito dos meios de produção teatral. As vitórias alcançadas através da construção desta e de outras Leis (na própria cidade, como o Prêmio Zé Renato⁵, outro fomento teatral que surge posteriormente, em 2014; ou em outros estados, como as experiências da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia) vêm-se frente à possibilidade de paulatino desmonte das atividades artísticas: desde a duvidosa e arbitrária mudança de Governo em 2016, vêm-se de cortes no orçamento voltado à cultura, à problemas indiretos como inflação, cortes na educação - que aumentam a dificuldade desde à seguridade das redes informais de serviços aliadas à produção teatral; à própria formação de público.

Após mais de uma década de experiências e retornos positivos à cidade desde a aplicação do Fomento em São Paulo, em janeiro de 2017 houve “congelamento”⁶ de quase 45% dos fundos previstos para a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo – impendendo por conseguinte o repasse das verbas do Fomento até o presente momento, início do segundo semestre de 2017. De acordo com o secretário de cultura do município, Andre Sturm, “Toda a gestão

⁵ “(...) criado por lei específica, proposta dos artistas e debatida no GT de Teatro da Secretaria Municipal de Cultura. Esta nova modalidade de apoio público ao teatro amplia as possibilidades de incentivo e diminui de algum modo as pressões sobre o Programa de Fomento ao Teatro, pois contempla a produção e circulação de espetáculos teatrais, o que certamente terá desdobramentos quantitativos e qualitativos na oferta e na ampliação do acesso.”
Página 192, Considerações Finais, Fomento ao Teatro: 12 anos

⁶ <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-03/protesto-pede-descongelamento-de-verba-para-cultura-na-cidade-de-sao-paulo> (acessado em 20/04/2017)

que se inicia tem como praxe congelar integralmente os recursos destinados a projetos. O entendimento é de que, como não começaram ainda, esses novos programas ou obras devem ser avaliados pela nova gestão para decidir dar ou não início ao mesmos” – referindo-se à mudança na prefeitura de São Paulo, com a entrada de João Dória (PSDB) à frente do cargo.

Aqui, a análise será focada na Lei de Fomento como estudo de caso, aliada à digressão histórica de fatos ligados à sua concepção, implementação e diálogos públicos com a comunidade artística. Pretende-se fazer coro ao registro do expressivo fortalecimento e surgimento de grupos teatrais na Cidade de São Paulo, a descentralização da produção teatral, e início da abertura do pensamento acerca da importância do processo artístico, junto ao valor final da obra. Será de cunho predominantemente descritivo e contextual-processual, utilizando do método de investigação histórico-interpretativo. Outro recorte necessário a ser feito é quanto ao período de aferição dos dados aqui apontados, uma vez que os números de referência indicados no segundo capítulo estão ligados à publicação “Fomento ao Teatro: 12 anos”, enquanto que o Programa contabilizou em janeiro de 2017 quinze anos desde sua implementação. Não foi possível obter dados recentes, porém é de se especular que o crescimento deve ter se mantido alto, visto os gráficos de acompanhamento do Programa – informação possível de ser obtida através desta mesma publicação.

Introdução

Este trabalho propõe traçar breve e pontual trajetória histórica à respeito da construção de políticas públicas para a cultura, até chegar ao mote principal, a fim de compreender não apenas um pouco sobre a origem da Lei nº 13.279 - “Programa Municipal de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo” - mas especialmente as sutis reflexões que transversalizam sua existência: questões acerca dos modos de produção e da valorização do processo artístico junto à própria obra; e da subsistência de artistas e demais profissionais correlatos, doravante indicados como classe teatral. Esta, demasiadamente diversa em suas origens e fazeres, é aqui observada sob o recorte dos artistas cênicos paulistanos (onde há aplicação desta Lei), especialmente oriundos de grupos com trabalhos consolidados em anos de pesquisas em linguagem e produções artísticas.

Esta é uma arte que geralmente demanda esforços coletivos desde a concepção à montagem, estendendo-se a relações continuadas durante temporadas (quando há por exemplo alguma necessidade técnica, como iluminação, sonorização, produção, etc – ou mesmo acompanhamento do setor criativo, quando é de interesse). Para a melhor execução possível de todo o projeto, torna-se imprescindível a orquestração de todos os esforços em conjunto, cada qual com sua importância. Não é por acaso que em diversos momentos históricos grupos surgiram como ambientes alternativos à pesquisa e montagens de forma auto-suficiente (em aspectos criativos), quando o espaço no mercado de peças comerciais não foi suficiente aos anseios criativos pessoais.

Conquanto a recorrente instabilidade político-econômico social que permeou o Brasil quase todo o século passado também atingisse o consumo artístico (contando com duas ditaduras, inflações, flutuações na melhoria de vida dos cidadãos e relações trabalhistas, aumento exponencial de impostos, etc) - foi neste longo período que se deu o início de paulatina ampliação sobre o que era/é considerado valoroso artisticamente, e sobre como a sociedade formal encara os processos artísticos, e seu tempo próprio. Será utilizado do progresso histórico da construção de políticas públicas para cultura para pensar brevemente em como se deu o início da abertura de pensamento crítico durante

este século, percebido não apenas pela ampliação da própria cobertura midiática (entre outros aspectos), mas especialmente dentro das posturas diante das políticas públicas para o setor (foco da pesquisa). Vide o possível auge destas mudanças em 2003, com o ex-Ministro da Cultura Gilberto Gil à frente encabeçando-as. Como diz o Ministro em suas palavras de posse, não apenas renunciando o início de ações revolucionárias, mas também atestando um momento ímpar de mudança no pensamento político eleito:

O Ministério não pode, portanto, ser apenas uma caixa de repasse de verbas para uma clientela preferencial. Tenho, então, de fazer a ressalva: não cabe ao Estado fazer cultura, a não ser num sentido muito específico e inevitável. No sentido de que formular políticas públicas para a cultura é, também, produzir cultura. No sentido de que toda política cultural faz parte da cultura política de uma sociedade e de um povo, num determinado momento de sua existência. No sentido de que toda política cultural não pode deixar nunca de expressar aspectos essenciais da cultura desse mesmo povo. Mas, também, no sentido de que é preciso intervir. Não segundo a cartilha do velho modelo estatizante, mas para clarear caminhos, abrir clareiras, estimular, abrigar. Para fazer uma espécie de “do-in” antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país. Enfim, para avivar o velho e atizar o novo. Porque a cultura brasileira não pode ser pensada fora desse jogo, dessa dialética permanente entre a tradição e a invenção, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta.

(Discurso do Ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo, 02/01/2003)

A Lei de Fomento de São Paulo – voltada especificamente à grupos teatrais com pesquisa continuada – incentiva que estes também se percebam inseridos em seus meios, refletindo como atuam e trocando com o território ao redor. A possibilidade de produção os faz esbarrar em outros problemas recorrentes ao circuito teatral no Brasil, como a formação de platéia, questões sobre a manutenção e melhorias de espaços cênicos (principalmente públicos), necessidade de reciclagens e cursos para artistas e técnicos, etc. – fora demais assuntos transversais, mas contundentes, como a dificuldade de acesso à cidade, a complicada questão da segurança pública, entre outros.

Tornam-se então fundamentais e urgentes ações que contemplem aspectos sociais diretamente concernentes às artes cênicas, por uma questão de sobrevivência do compartilhamento desse fazer artístico, bem como pelo acesso de plateias diferenciadas às obras – como mostra a importância da formação de

público. Ações que são tidas não como um fardo, mas são questionadas a partir do momento em que se tornam moeda de troca com o Estado – como as famosas “contrapartidas sociais”.

Crê-se aqui que a essencial diferença do teatro para outras artes – ser uma arte ao vivo artesanal – é também o que faz dele um vetor de diálogo o qual ultrapassa linguagens verbais formais. Esta arte pressupõe partilha, entrega, e encantamento, sendo que estes são, na verdade, locais com longos percursos a serem percorridos – por um espetáculo ou grupo. E o percurso já é o *local* que se procura, entretanto. O processo importa.

Capítulo I: Antecedentes

01. Breve histórico sobre políticas culturais no Brasil

A ideia deste capítulo reside em fazer um apanhado geral dos pensamentos acerca da cultura a partir da perspectiva de evolução de pontuais leis e programas de políticas públicas pensados para o setor. Este será um breve panorama cujo enfoque se manterá especificamente na área cultural, e quando possível no campo das artes cênicas, a fim de servir de alicerce para momento à posteriori, aonde será falado efetivamente do Programa Municipal de Fomento ao Teatro. O recorte espacial pretendido em sua maioria (cidade de São Paulo) interessa também pelo teor de avanço dos pensamentos propostos logo no início do século passado, pelo intelectual Mário de Andrade – e quando não sobre São Paulo, serão citadas instâncias e/ou ações nacionais. Aqui não será possível dar conta da ampla reflexão atrelada à construção das políticas públicas para o setor, por isso assume caráter interpretativo da evolução do pensamento por trás, e não das políticas em si.

Para dar início, vale o seguinte pensamento da intelectual Iná Camargo Costa: “Por todo o país, grupos de teatro lutam por se viabilizar e dar continuidade a seus trabalhos em guerra permanente contra as determinações de um mercado onipresente que define desde as políticas mais gerais do Estado até os menores detalhes do que se entende hoje por arte.” (COSTA, 2007, p. 17). Quando há dez anos Iná argumentava sobre um *mercado onipresente*, somos capazes de ainda hoje reconhecê-lo no cotidiano, desde aspectos de construções dentro das mínimas interações sociais e representações de gostos, até às dificuldades enfrentadas para manutenção de direitos adquiridos após longos anos.

As primeiras experiências de ações⁷ em políticas públicas remontam à década de 1930, quando da criação do Departamento de Cultura e Recreação da Cidade de São Paulo, em 1935, tendo à frente Mário de Andrade.

⁷ Com “ações”, aqui busca-se referência nas ressalvas necessárias de Antonio Albino Canelas Rubim à respeito deste momento embrionário, quando este diz: “A oligárquica república brasileira dos finais do século XIX até os anos 30 também não teve condições de forjar um cenário propício para o surgimento das políticas culturais nacionais. Apenas foram realizadas ações culturais pontuais, em especial, na área de patrimônio, preocupação presente em alguns estados. Nada

De acordo com Lia Calabre:

A proposta [de Mário de Andrade] era inovadora e dialogava com muitas das ideias presentes nas discussões dos grupos modernistas. Segundo Antônio Cândido (1977:14) o projeto paulista era não apenas de “rotinização da cultura, mas a tentativa consciente de arrancá-la dos grupos privilegiados para transformá-la em fator de humanização. (CALABRE, 2009, p. 18)

Dito isto, refere-se em particular às iniciativas de pesquisa e imersão propostas por ele como ferramentas para conhecimento da diversidade cultural presente na extensão do território brasileiro. A partir de suas justificativas teóricas da veemente necessidade de estímulo às práticas artísticas e culturais através do incentivo estatal, traduzia em suas ações o discurso de “pensar a cultura como algo ‘tão vital como o pão’” (RUBIM, 2007, p. 15).

Vale ressaltar, como é citado por Rubim nesta mesma publicação, que o projeto não esteve isento de falhas: estruturas de poder replicadas nas instâncias culturais, cujo incentivo econômico se fazia mais forte a algumas expressões em detrimento de outras.

Ainda assim, o aprofundamento acerca da relevância da cultura como pauta, a busca de incentivo a seu estudo e compreensão, a percepção da necessidade de espaços especificamente projetados e aporte financeiro para realização e desenvolvimento das pesquisas acerca das distintas culturas e artes, foi um legado incomensurável. A criação do Departamento de Cultura e Recreação da Cidade de São Paulo veio quase concomitante ao surgimento do Ministério da Educação e Saúde, com Gustavo Capanema à frente. Esta, que foi o início das experiências até chegar no que hoje é conhecido como Ministério da Cultura, e o Departamento com Mário de Andrade à frente, inauguraram a ideia de programas em políticas culturais no Brasil. Com contundência, a trajetória política paulistana é reconhecida sob amplo espectro por seu teor vanguardista. Ainda assim, podemos enxergar na própria nomenclatura de ambas instituições

que possa ser tomado como uma efetiva política cultural. Conforma-se assim, uma primeira triste tradição no país, em decorrência de seu perfil autoritário e elitista: o dificultoso desenvolvimento da cultura (COUTINHO, 2000) e o caráter tardio das políticas culturais no Brasil”. (Rubim, 2007, p. 14) Diante disto, serão tomados os anos 1930 como um marco de muitas mudanças significativas de pensamento socio-cultural acerca dos fazeres culturais e artísticos, e seus “fazedores”.

remanescência de um pensamento que designa cultura junto à ideia de algo *recreativo*, ou que é entendida sob a égide dos sinônimos para *saúde* e *educação*. Estes são aspectos que acompanharão e estigmatizarão os fazeres culturais e artísticos até os dias de hoje – e aos quais não estão opostos, mas por suposto não se *resumem* a. É necessário perceber as amplas críticas por trás dos projetos; bem como também reconhecer ser este um avanço simbólico imenso para a cultura, que passa a ser agora reconhecida como um elemento mediador de relações e ações humanas, o qual demanda atenção própria do Estado.

Contraditoriamente ao início dessa tomada de relevância e reconhecimento, no Brasil há o arraigamento de valores tradicionalistas, os quais viriam atrelados a preconceitos diversos, e postura como um todo de apoio a uma cultura elitista e excludente, discriminando o que não seguia a ordem vigente⁸.

Enquanto contexto socio-econômico, o que se vê no Brasil e no mundo na década de 1930 é o fortalecimento dos sistemas de poder através da expansão da industrialização, culminando em produção em série, urbanização acelerada e adensamento demográfico, condições de trabalho precárias, etc – além da manutenção de ideias conservadoras.

Os anos 30 do século XX trazem alterações políticas, econômicas e culturais significativas. A velha república encontra-se em ruína. As classes médias e o proletariado aparecem na cena política. A emergente burguesia disputa espaço político com as oligarquias. A “Revolução” de 30 conforma mais uma transição pelo alto, com rupturas e continuidades controladas. O novo regime representa um pacto de compromisso entre estes novos atores e as velhas elites agrárias, no qual inovação e conservação lutam sem embates radicais. Industrialização; urbanização; modernismo cultural e construção do estado nacional centralizado, política e administrativamente, são algumas das faces do renovado país.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Páginas 14-15. Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios - . In: Políticas culturais no Brasil/ orgs. Antonio Albino Canelas Rubim e Alexandre Barbalho. – Salvador: EDUFBA, 2007. Coleção CULT.

⁸ Por se tratar de um fazer (sob amplos aspectos) marginalizado, vale lembrar que apesar do progressivo incentivo e aumento ao consumo cultural e artístico, ainda este era/é um país de extremos preconceitos contra mulheres, negras/os, relações homoafetivas, contra pessoas com deficiências intelectuais ou motoras - e diversos outros prismas da existência, individualidade e identidade de um/a sujeito, os quais em nada deveriam interferir desvalorizando ou desqualificando a pessoa ou seu trabalho

É importante apontar um vislumbre do que era o pensamento predominante à época, acerca de seu teor dicotômico entre avanços e retrocessos. Se por um lado a então recente industrialização brasileira foi um forte impulso à outro tipo de qualidade de vida, esta mesma sociedade se manteve ligada sob muitos aspectos à hábitos e valores provincianos, inclusive apontando ainda posturas morais duvidosas. Ponderado isto, e aplicando ao regime vigente, é importante enxergar que, para além da óbvia faceta progressista que o Governo Vargas imprimiu em muitos projetos, sobretudo com a primeira regulamentação trabalhista – este foi um regime político de tomadas indiretas do cargo (com sua primeira ascensão através de decreto por junta militar, na Revolução de 30; e posteriormente em golpe autoritário e dissolução do congresso nacional), violento, em que muitas liberdades individuais foram castradas.

Aos profissionais das artes cênicas este governante aproximou-se ainda enquanto deputado, ganhando a simpatia do setor por “apresentar projeto que reconhecia a existência da profissão de artista teatral” (CALABRE, 2009, p. 33), e em 1928 promulgou o Decreto nº 5.492 o qual organizava a “locação de serviços teatrais”, reconhecia artistas e técnicos da área, com detalhes sobre formas de contratação e direitos dos trabalhadores (idem CALABRE, 2009, p. 33). Vargas sempre cultivou e transpôs um grande sentimento nacionalista à seu modo de governar, onde sob sua ótica a arte e cultura seriam elementos agregadores da sociedade, em oposição à toda pluralidade e desigualdade que já definiam imensos abismos entre os diversos nichos sociais, aspectos abafados durante esta década e posteriores.

Nesta mesma década de 1930 com Vargas no Governo, foram implementados diversos órgãos voltados à setores artísticos específicos, seguidamente ao Departamento de Cultura de São Paulo e ao Ministério da Educação e Saúde, como um momento de fervilhamento dentro das políticas públicas. A fim de mantermos o recorte, percebe-se fortuito comentar sobre algumas ações relacionadas às artes cênicas. Uma delas seria a experiência pontual do Teatro-Escola, cuja ideia era ser “uma academia destinada à formação de artistas e apuramento do gosto das plateias brasileiras” (Badaró, 2000, p. 279 – apud CALABRE, 2009, p. 34); e a qual não teve longevidade. A

fim de diagnosticar com maior precisão as necessidades da área e encaminhar ações, foi constituída através de portaria ministerial, a Comissão de Teatro Nacional. Esta Comissão em 1937 é então a responsável por recomendar ações de valorização à grupos e companhias teatrais, inclusive à grupos amadores, bolsas de estudos à profissionais da área, e advertência da necessidade de atenção especial ao teatro dedicado à crianças e adolescentes. Dele, culminou o Sistema Nacional de Teatro; encarregado desde organizar ou amparar companhias e grupos teatrais, e incentivar o surgimento de grupos em ambientes como escolas, fábricas, associações, etc - a incentivar a formação de artistas e a produção nacional, a tradução e publicação de obras, entre outras ações afirmativas à respeito. Para brevemente explicar um dos motivos de declínio deste, Lia Calabre (2009, p. 36) comenta: “(...) Victor Hugo Adler Pereira (2001) destaca a série de polêmicas que acompanhou a trajetória do órgão ao longo da gestão do ministro Capanema. A proximidade da classe artística com o presidente Vargas muitas vezes fazia com que o planejamento do SNT e as decisões do responsável pelo órgão, Abadie Faria Rosa, fossem ignoradas”. Para exemplificar, Calabre utiliza um caso de 1943 em que todos os recursos planejados para apoio de uma série de companhias e grupos, foram destinados à companhia de alguém proeminente à época (Dulcina de Moraes), por favorecimento arbitrário de Vargas e Capanema, instâncias maiores de decisão (indício claro da centralização de poder no momento).

Como braços do SNT, entre meados da década de 1940 ao início dos anos 1960, o país passaria por outras ações através de decretos, como o Teatro Nacional de Comédia, e a Companhia Nacional de Teatro. Ainda assim, “As previsões de ações planejadas e continuadas, com base em planos anuais, estiveram presentes mais no campo das regulamentações do que das efetivações. Uma pesquisa (...) revelou a prática da concessão pontual de recursos, muitas vezes de caráter emergencial (...). Ou seja, a ausência de projetos, ações ou políticas, minimamente continuadas para a área da cultura, provocaria a necessidade de medidas pontuais e emergenciais” (CALABRE, 2009, p. 50). Este foi o auge do órgão, mantendo ações com pouca notoriedade em década posterior até seu final.

A aproximação entre o meio político e artístico apontava interesses do primeiro em cima do segundo, acerca da penetrabilidade de elementos artístico-culturais como mediadores de relações cotidianas. Visto como setor estratégico, ações culturais poderiam exercer influência suficiente a ponto moldar gerações. As décadas de 1940 a 1950 foram marcadas por pontuais ações políticas para a cultura, em contraposição à ansiedade frente aos promissores avanços: “O início da década de 1960 carregava promessas de mudanças profundas, tanto na política como nos campos das linguagens artísticas e das práticas culturais” (CALABRE, 2009, p. 57). A fragilidade na relação entre as duas instâncias – Público e artístico – se mostra aonde a cultura é vista enquanto acessório, prestadora de serviço ao Estado quando convinha a este, especialmente servindo de propaganda.

“A gestão inauguradora de Vargas/ Capanema cria uma outra e difícil tradição no país: a forte relação entre governos autoritários e políticas culturais. Ela irá marcar de modo substantivo e problemático a história brasileira das políticas culturais nacionais. O momento posterior, o interregno democrático de 1945 a 1964, reafirma pela negativa esta triste tradição. O esplendoroso desenvolvimento da cultura brasileira que acontece no período, em praticamente todas as suas áreas – arquitetura, artes plásticas, ciência, cinema, cultura popular, dança, fotografia, humanidades, literatura, música, rádio, teatro, etc – não tem qualquer correspondência com o que ocorre nas políticas culturais do Estado brasileiro. Elas, com exceção das intervenções do SPHAN, praticamente inexistem.”

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Páginas 18. Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios - . In: Políticas culturais no Brasil/ orgs. Antonio Albino Canelas Rubim e Alexandre Barbalho. – Salvador: EDUFBA, 2007. Coleção CULT.

Como reflexo, também fora início de incendiosos movimentos de politização das artes e renovação estética (seguindo como momento marcadamente transgressor até final dos anos 1970). Se dá então o sentimento de *mudanças profundas*, descrito por Calabre; o que não estava previsto é que se concretizaria em decorrência da criatividade em ter que burlar a tomada do Estado nacional. Dentro do jogo de forças que compõe o ínterim antecedente ao golpe militar e civil de 1964, já era demonstrada uma das formas de como se daria o recrudescimento do Estado.

É claro que a partir do final dos anos 50 a politização da cena, em acordo com o que acontece na conjuntura do país, vai avançar sobre outras plateias até ali incomuns, furando o até então vício do Sistema quanto ao acesso que

ele permite. Ainda assim, o teatro que interessa a grupos como o Arena e os que militaram em amadorismo na periferia da cidade são obrigados a sustentar a mesma dinâmica de processos formativos relativamente ilhados em relação ao Estado – o que se agrava ao paroxismo com a ditadura e os efeitos da censura e dos filtros na produção e circulação de ideias.

Página 19, Fomento ao Teatro: 12 anos / org. GOMES, Carlos Antonio Moreira, e Marisabel Lessi de Mello – São Paulo, SP: SMC, 2014. 208 p.; 26 cm.

Como é de conhecimento geral, a força do estado ditatorial não se mostrou apenas através da censura e direcionamento de apoio à produtos artístico condizentes ou não posicionados abertamente quanto ao regime; mas também se fez presente por grande número de pessoas presas, torturadas, mortas e desaparecidas, por não concordarem com as práticas do Estado, nem com a tomada de poder arbitrária.

A morte da obra artística através da censura ou inibição de recursos para produção, possui grande peso cultural visto que a impele a diversos artifícios, como tentar burlar o sistema de regras e emplacar com um texto em crítica ao próprio. As artes de protesto se tornaram, sem dúvidas, uma das maiores características do período, não só por terem suscitado uma onda de criações que dialogavam entre si, buscando formas de falar o que não podia ser dito e fazendo frente às imposições do Governo; mas também por alcançarem tamanha dimensão a ponto de incomodar durante a vigência do regime, tornando-se referência para estudos até os dias de hoje.

“O governo que se instaurou com o golpe de 1964 demonstrou desde os primeiros tempos uma preocupação com o campo da cultura. Verificou-se um processo de recrudescimento tanto dos mecanismos de censura quanto da preocupação com o abandono do patrimônio e das instituições nacionais” (CALABRE, 2009:68). O governo sentiu de forma progressiva os impactos desses mecanismos de censura, na geração de discursos de protesto. Deste período podemos ressaltar também proeminente incentivo à projetos relacionados ao patrimônio cultural edificado, especialmente os que representavam ou faziam parte do imaginário e história da cultura de uma elite. Como política implementada na época, destaca-se aqui a criação do Conselho Federal de Cultura, instituído em 1967 através do Decreto nº 60.237. Este Conselho, composto por 24 notórios intelectuais de variadas áreas, estaria

responsável por atribuir pareceres com caráter de pesquisa e registro, os quais serviriam de recomendações a serem executadas pelo ministério, mas ainda “limitava-se a ações pontuais, de pouca abrangência” (CALABRE, 2009:68).

No ano de 1975, ações empreendidas pelo ministro Ney Braga (à frente da gestão do MEC – Ministério da Educação e Cultura neste momento), pavimentam um caminho a fim de chegar numa Política Nacional de Cultura. Essa coordenação do ministério é representativa pelo surgimento da FUNARTE, de reformulação na Embrafilme, entre outros objetivos concretizados. “Segundo Isaura Botelho (2001:66), a Política Nacional de Cultura foi o primeiro grande divisor de águas entre o período anterior, de completa ausência de políticas.” (apud CALABRE, 2009:80). Em 1985 surge o Ministério da Cultura: com alcance nacional, disporia de diretrizes próprias e políticas consistentes. Entre entradas e saídas de ministros nos primeiros tempos, com o economista Celso Furtado à frente em 1986 variados órgãos surgiram, porém as mudanças não foram maiores porque “um dos problemas crônicos da pasta era a falta de recursos orçamentários” (CALABRE, 2009:101).

Se os anos 1970 foram marcados por um crescimento econômico atrelado à modernização controlada das estruturas do Estado, sob forte pressão da censura e da repressão política; os anos 1980 já diferenciaram no que tangia a adesão do Brasil às práticas neoliberais de mercado - uma *vaga liberal* de alcance global -, em conjunto com a abertura política do país que se daria no início dessa mesma década.

“A década de 1980 é o momento forte de uma nova vaga liberal, o neoliberalismo, que consistia, em linhas gerais, na desregulamentação (dos mercados financeiros à legislação trabalhista), na diminuição do tamanho e da interferência dos Estados nacionais na vida social, e, sobretudo, no reforço da ideologia da competição, da livre iniciativa, do lucro e do sucesso. Relacionados a estes aspectos gerais estão o ataque ao sindicalismo de esquerda e aos movimentos sociais, as privatizações, os cortes de despesas públicas (em áreas como saúde, educação, transporte, habitação e cultura), uma política agressiva de gerenciamento da mídia, a redução de impostos para os setores mais ricos e, principalmente no caso dos países capitalistas centrais, uma política de alianças e de intervenção para impor este novo consenso. O resultado, não é difícil imaginar, foi desastroso para as camadas populares.”

KINAS, Fernando. Página 01. O programa de fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Uma experiência de política pública bem-sucedida. In: Políticas Culturais: teorias e práxis.

A economia brasileira começa timidamente a se abrir para esta nova regulamentação de mercado, escancarando-se aos interesses externos nos anos 1990. Esta década, como legado dos anos 1980, vem carregada de inflação econômica, grandes desigualdades sociais e um setor artístico com dificuldades para arrecadação financeira para produções. Os anos 1990 trazem também as leis de incentivo através de renúncia fiscal – doravante aqui também apenas *leis de incentivo* -, as quais repassam a gestão de recursos públicos (por dedução de impostos de grandes empresas), para direcionamento por setores de marketing à produtos artísticos alinhados aos interesses da marca à frente do patrocínio.

Desde a década de 1970, ainda como deputado federal, o presidente José Sarney buscava aprovar uma nova modalidade de incentivo à cultura por meio de um mecanismo de renúncia fiscal. Na gestão do ministro Celso Furtado foi aprovada a Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, concedendo benefícios fiscais na área do imposto de renda para operações de caráter cultural ou artístico – esses benefícios ficaram conhecidos como Lei Sarney.

CALABRE, Lia. p. 101. - Políticas Culturais no Brasil - dos anos 1930 ao século XXI/Lia Calabre – Rio de Janeiro – Editora FGV, 2009, 144p. (Coleção FGV de bolso. Série Sociedade & Cultura).

Em seu discurso, o então presidente explica o que pretende com a nova lei: “(...) O que nós queremos agora é que os financiadores desse novo surgimento [de um momento cultural, com a aplicação da Lei Sarney] sejam a própria sociedade, do indivíduo comum à grande empresa. Não mais o governo, paternalmente sozinho.” (Sarney, s. d.:7 apud Calabre p. 101). Não fica claro neste momento em como o financiamento à cultura ficaria exposto aos setores de marketing de empresas, utilizando de obras enquanto plataformas para anúncios; porém é possível entender pelo teor do discurso que os prejuízos pretendiam ser repartidos. Também ao eximir o Estado, onerando a população que este representa, mostra-se um governo que não apenas não assume a descontinuidade sistemática de suas ações desde os primeiros projetos, mas que também ao assumir uma figura de “paternalidade” deslegitima a autoridade do setor artístico-cultural frente à necessidade de institucionalização e regulamentação própria, voltada à proteção e manutenção dos fazeres.

A benesse vendida à respeito desta nova forma de financiamento - não apenas às empresas, mas especialmente à população - era sobre o bom negócio

a ser empreendido numa situação de apoio a eventos e espetáculos ao vivo (utilizando este recorte afim de manter a aproximação às artes cênicas). O que de fato acontece é que as reverberações em publicidade podem se tornar inócuas quando o projeto não investe fortemente em comunicação externa – sendo então *desvantajoso* ao patrocinador quando isto ocorre. Poucos são os exemplos em que um espetáculo ao vivo conseguiu fixar a uma marca imagem e atributos relacionados à si; e a fim de ilustrar esta relação, evoco o conhecido caso do patrocínio da instituição financeira Bradesco à trupe canadense Cirque du Soleil (através da Lei Rouanet, já nos anos 2000) - caso polêmico⁹ de apoio vultoso à um espetáculo não apenas estrangeiro, mas também que se mostrava viável de se manter no mercado, apto a despertar interesse em patrocínio privado.

“Para dizer que não haja dúvida sobre o que entendo por sequestro do Estado, é bom dizer que uma vez que considero as leis de incentivo fiscal como a expressão cultural de um processo político em que, por meio da renúncia fiscal, o Estado declara oficialmente que, a partir de agora, o Capital passa a definir diretamente que tipo de arte interessa ao país. Não é preciso entrar aqui numa cansativa enumeração dos resultados aberrantes a que chegamos depois de mais de quinze anos de renúncia fiscal, pois isso já foi até matéria de periódicos (...)”

COSTA, Iná Camargo. Teatro de Grupo contra o deserto do mercado. Páginas 21. In: ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 17 – 29, jul – dez. 2007

São “cases de sucesso” como esse do Cirque du Soleil, interessantes ao empresariado, que são vendidos enquanto propostas de bom funcionamento das leis fiscais, e que são tão aberrantes na realidade. O que torna ainda mais surreal a presente situação é o fato de dinheiro público ser utilizado para bancar espetáculos cujos valores de ingressos são muito acima da média do valor aquisitivo de grande parte da população – se tornando um nicho específico de acesso, e possibilidade de delimitação de público alvo para ações de divulgação. Tais relações ficam explícitas e indicam como o protagonismo está posto para as escolhas que fizerem os então apoiadores.

“Nos anos 90 descambamos, então, para a ópera bufa: por meio do incentivo fiscal, o Estado liberava recursos não mais para os prováveis empreendedores/produtores teatrais/culturais, mas para os bancos, indústrias e grandes empresas investirem no seu *marketing* cultural, acreditando que eles tomariam gosto pela coisa, descobririam como isso é um bom negócio e passariam, eles próprios, a investir na cultura. Ninguém notou que “marketing” é

⁹ <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u59903.shtml>

o substantivo e “cultural” o adjetivo. Ninguém se perguntou, também, por que um banco que pode usar um imposto devido – dinheiro público, portanto – no seu negócio privado vai parar de fazer isso para pôr dinheirinho do próprio bolso no mesmo negócio.”

Luiz Carlos Moreira, página 18, in: Teatro e Vida Pública, capítulo I. There is no alternative,

Desde então, no que tange às leis de incentivo em sua essência, pouco mudou de mentalidade em relação ao início dos anos 1990. A partir da ascensão do Partido dos Trabalhadores à presidência, representado sob a figura de Luiz Inácio Lula da Silva, e com Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura em seu primeiro mandato, a relação do aparato político com os artistas e o meio cultural se renova, porém com muitas questões ainda por resolver. Uma reforma na Lei Rouanet é empreendida, buscando tornar obrigatório algum mecanismo de acessibilização e consumo pela população (sem entradas a valores exorbitantes, por exemplo), aos projetos sob captação – sem, no entanto, realmente mexer no que torna a lei desigual em sua raiz, que é o conceito da intermediação do repasse do dinheiro público por empresas. “A abdicação dos poderes e deveres do Estado em favor do setor privado é o passo mais curto para a perpetuação de desigualdades.” KINAS, Fernando. Página 03. O programa de fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Uma experiência de política pública bem-sucedida. In: Políticas Culturais: teorias e práxis.

02. Teatro de Grupo

Notadamente, a lei promulgada se configura num regime voltado à núcleos artísticos, sem demarcar ao longo de seu texto o termo alcunhado aqui de “teatro de grupo”, e porventura alternado por grupo de teatro e grupo teatral. Como inicialmente postulado, a escolha do termo foi em busca da conveniência para o recorte e diálogo tanto com a construção histórica da área, quanto com a trajetória política ter culminado no movimento Arte Contra Barbárie. Também foi atentando ao recorte que a autora não especifica sobre possíveis diferenças existentes entre os termos “teatro de grupo” e “grupo de teatro”.

Um apontamento inicial à respeito desta conformação coletiva se dá acerca das divergências entre os inúmeros formatos de agrupamentos, cuja alteridade é consequência direta das condições diversas (e adversas) que os circunda e nutre.

“Ou seja, se quisermos compreender de maneira ampliada o Teatro de grupo no Brasil – e se, ao perguntarmos sobre isso, pensarmos que este país não é apenas um determinado recorte no mapa –, será preciso considerar antes de tudo que os contextos de sustentabilidade têm, por vezes, descompassos dramáticos, ainda que estes não sejam novidade, porque somente reiteram a lógica das oportunidades sociais, arquitetada, como sabemos, sobre as infinitas formas de perpetuação da desigualdade.”

Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. Teatro de Grupo: a busca de identidades. ANDRADE, Kil. Páginas 22 - 23. Edição V

Grupos de estados mais ao norte do país têm suas peculiaridades evidenciadas quando colocadas de frente à rotina do eixo sul e sudeste, num exemplo nitidamente discrepante. Em toda parte, é perceptível que os fatores influenciadores de processos como os que operam essa diferenciação são incontáveis, e estão presentes desde os fluxos de capitais econômicos em cada região, à quantidade de espaços voltados e/ou dedicados à atividade (sem estrutura cênica adequada), à hibridismos com expressões artístico-culturais locais, etc. O diretor Andre Carreira ainda completa: “As diferenças de acesso às informações e as chances de intercâmbio com outros modelos espetaculares, bem como outros modos de produção, constituem finalmente contextos extremadamente distintos(...)” (CARREIRA, p. 16. 2008, in Subtexto.). É importante apontar a extrema alteridade atrelada a fim de melhor diagnosticar e

propor ações condizentes com os diferentes tempos, processos, formatos e encaminhamentos de produção de cada tipo de núcleo artístico. “Pensamos um ‘teatro brasileiro’, mas ele é apenas a somatória de uma enorme quantidade de modos de produção“ (CARREIRA, p. 16. 2008, in Subtexto).

Por trás de interesses comuns que perpassam estes profissionais, ainda pode-se refletir conjunturalmente à respeito desta tendência de trabalho no Brasil desde o fim dos anos 1970, de acordo com o diretor teatral Luiz Carlos Moreira, numa observação acerca do eixo sul-sudeste:

Eterna e endemicamente desempregados, eles [os profissionais teatrais] se juntam para produzir, para dar voz a seus desejos e tentar sobreviver de seu trabalho descartado pelo capital que, repita-se, salvo exceções, não consegue auferir lucro com essa mão de obra aplicada no teatro. (...) Ressalte-se: trabalhadores descartados, os artistas se organizavam em coletivos. Não é pouca coisa: coletivos de trabalhadores excluídos controlando a produção. Desse lugar, ainda que intuitivamente, muitos acabam falando como tal: sua estética denuncia, exatamente, as contradições do capitalismo e o desmanche ou forma acentuada de apropriação do Estado para fins privados a que se deu o nome de “neoliberalismo”.

Luiz Carlos Moreira, página 21, There is no alternativa. In: Teatro e Vida Pública.

Como comentado das inúmeras possibilidades produtivas, as relações de confiança, admiração e compartilhamento de dadas responsabilidades, que se dão dentro destes meios, configura um ambiente de trabalho que se pretende não automatizado, mas autônomo. Flexível em resoluções e planejamento (dentro de estruturas organizadas), e com claros objetivos, a confluência das diferentes funções teatrais e sua culminância em momento específico de peça, é o instante de preciosidade que se busca por tanto tempo, num conjunto de tantos sonhos – de tantas *relações*. Descaracterizar a ideia de trabalho tal como a conhecemos - esta ideia nos moldes formais que estimulam o crescimento pessoal através do crescimento econômico, incentivando a competitividade e a meritocracia -, torna-se uma atitude a ser buscada nestes locais de criação, a fim de conceber relações que busquem maior horizontalidade e pertencimento.

A mercantilização não está no produto, está na forma de organizar o trabalho. E que o Teatro, ao contrário do que a gente aprende nas escolas, não é “a obra teatral”, não é a “dramaturgia”, não é o “espetáculo”. Teatro é uma relação, em permanente mudança, que envolve o processo e a forma de criação, [e] o objeto que sai daí – que normalmente a gente se atém ao objeto, mas esquece que ele não caiu do céu – isso na relação com o público, o público não é passivo. Artista, obra e público se formam ao mesmo tempo, teatro é esse

conjunto de relações que acontecem num espaço e num tempo. Então, entender a obra teatral implicaria entender isso tudo. Quando a gente escolhe essa forma de produção, a gente entendia que com isso, mexendo nesse elemento, a gente ia mexer em todos os outros.”

MOREIRA, Luiz Carlos. Diretor/Grupo Engenho Teatral (SP) . Palestra “Políticas Públicas para o Teatro: Arte contra a barbárie e suas conquistas”, in youtube.

Para uma parcela de artistas e outros profissionais, inseridos ou não no universo do emprego formal - sendo em áreas correlatas (como em formação ou gestão, ou mesmo em televisão e audiovisual como um todo) ou não; a escolha de se agrupar por desejos e afinidades configura-se como resposta à dificuldade histórica em viabilizar projetos comprometidos com a entrega de um material artístico fruto de pesquisa e reflexão, em detrimento do tempo sugerido/determinado por um empreendedor cultural por trás.

Ao contrário da produção empresarial, o espetáculo não junta profissionais adequados para realizar determinada montagem no mais curto espaço de tempo. Ele surge da relação e idiossincrasias dos artistas envolvidos no grupo. Esse processo de discussão, muitas vezes de estudos, conciliação de desejos e visões, quase sempre elaborando texto, cena e produção ao mesmo tempo, leva tempo. Não raro, um, dois anos e a obra surge a partir de seus criadores. Não se trata, portanto, de profissionais reunidos a partir da obra predeterminada pelo produtor.”

Luiz Carlos Moreira, página 22, There is no alternative, in: Teatro e Vida Pública.

Muitas vezes, porque o tempo está em jogo dentro do projeto, o tema então torna-se também de posse do proponente sendo por ele determinado. Não obstante, tanto poder inculcado à um representante – lembrando especialmente de empresas culturais formalmente estabelecidas - pode levar a formatos e propostas alinhadas à tendências de consumo cultural do momento. Assim, para facilitar o enquadramento de projetos em editais e outros espaços similares, os formatos e assuntos tomados como objetos muitas vezes possuem caráter de extremo apelo popular. E este caráter não constitui um problema, conquanto expressões artísticas devam ser respeitadas em sua singularidade e público; a adversidade está no uso da necessidade de fomentos culturais, por empreendedores, para geração de visibilidade de determinadas marcas em divulgações de obras selecionadas por eles, não a partir de méritos artísticos, mas sim por seu alcance publicitário.

A relação de grupos artísticos se firmava em São Paulo no fim dos anos 1990 como possibilidade de prática de outros modelos de gestão e cooperação entre artistas, técnicos e produtores:

“Ao mesmo tempo, vinha-se constatando a importância crescente dos coletivos estáveis de trabalho teatral, em que a formação e a reflexão crítica pudessem ser postas em prática em caráter permanente. Notava-se uma grande carência de apoio para processos continuados, sem os quais era difícil, senão impossível, chegar-se a um amadurecimento artístico e reflexivo. O mercado teatral do país nunca assegurara condições nesse sentido: as formas de teatro praticadas no circuito comercial dificultavam a pesquisa reflexiva, e eram inacessíveis para uma camada majoritária da população.”

p. 118. 7. A Luta do Fomento: raízes e desafios. BETTI, Maria Sílvia.

Existir enquanto grupo teatral, por certo prisma, pode ser considerado um ato de resistência, especialmente quando a estética da linguagem desenvolvida deixa-se influenciar pela dinâmica social interna do grupo, e suas interações com o público. Interessante considerar que esta formação de público é um trabalho constante e uma relação de troca: ambos, público e equipe artística, se transformam durante o espetáculo, entrando de uma forma e saindo da sessão de outra. O teatro em especial propõe isto; uma eterna reinvenção.

Impossibilitados historicamente de cumprir o drama exemplar e as estruturas teatrais modelares, talvez venha dos coletivos alguma originalidade possível, constituída a partir das vozes múltiplas que forjam essas formas impuras, à procura de definições. Esses desvios que se instalam na representação não estariam distantes dos impasses de identidade do próprio país. Nesse sentido a cultura de grupo também se oferece como um excelente problema crítico, porque, ao invés de vermos nessas experiências prováveis erros de construção, talvez seja preciso considerá-las como evidências conseqüentes de um teatro que encontra na incompletude o modo mais original de dizer o seu lugar e a sua época, ou seja, de dizer sobre a sua historicidade².

²Abreu, Kil. Próximo Ato – Encontro Internacional de teatro contemporâneo. Itaú Cultural, São Paulo, 23/ 05/2007 – trecho citado pelo próprio na obra “Grupos de Teatro no Brasil: convergências e divergências”.

03. Movimento Arte Contra Barbárie (1999)

O movimento Arte Contra Barbárie surge inicialmente como reuniões de grupos e artistas paulistanos independentes no fim dos anos 1990, cujo mote era o compartilhamento de vivências, questões problemáticas percebidas nas produções, e angústias relacionadas ao futuro do fazer teatral, tendo em vista as mudanças de cunho econômico que vinham atingindo o país, e o mundo. A onda de ações neoliberais, espalha-se pelo globo e chega ao Brasil transmutada em privatizações e precarizações em todos os setores da economia do país. Cortes em despesas públicas implicam em profundos impactos sociais e educacionais, percebidos especialmente a longo prazo. A experiência artística, na sociedade brasileira, é então encarada por muitas pessoas como divertimento ou luxo.

Aqui, o ponto que interessa desse movimento é aonde ele impele à criação do Programa Municipal de Fomento ao Teatro de São Paulo, por conta da insatisfação de agentes artísticos-culturais da cidade. Como diz a teórica Maria Sílvia Betti: “[...] o movimento sentiu a necessidade de lutar por formas de trabalho que deixassem de priorizar a lógica cultural de consumo, cujo caráter é marcadamente excludente.” (BETTI, 2013, p. 119). Este, que apenas posteriormente assumiu perfil de “movimento”, é resumido e contextualizado abaixo por Iná Camargo da seguinte forma:

Trata-se de um movimento que congrega basicamente grupos de teatro formados a partir dos anos 90 do século XX. A experiência desses grupos mostrava que o teatro que faziam não agradava aos profissionais de marketing que passaram a decidir sobre a destinação das verbas da renúncia fiscal, pois estas, obviamente, passaram a fazer parte dos orçamentos de publicidade das empresas, que além do mais dispõem de veículos muito mais eficientes do que o teatro para este fim. Ainda mais grave que isto, os espetáculos que esses grupos produziam não obtinham um retorno mínimo de bilheteria que pudesse assegurar a sua continuidade como mercadoria de tipo artesanal de modo autônomo (independente dos patrocínios do grande capital).

Mesmo nos casos dos grupos (e companhias funcionando como pequenas empresas) que se dispunham a se lançar no mercado, isto é, a contar apenas com o retorno de bilheteria, generalizou-se a constatação de que não há demanda de mercado ou, para dizer a mesma coisa, não há mercado para o tipo de trabalho que fazem. A experiência dos últimos anos mostrou que o teatro que fazemos e queremos fazer não interessa aos agentes do Capital (que por isso não o financiam) e não consegue atrair público em quantidade suficiente para sustentá-lo através da bilheteria. E nem ao menos estou falando dos nossos destacamentos mais avançados que fazem teatro de rua e, por definição, não têm condições de cobrar adequadamente por seu trabalho, por maior que seja o público interessado. Também não é preciso falar dos experimentos de pesquisa de linguagem que, por definição, não podem ser apresentados a públicos numerosos, como são os espetáculos dos paulistas Vertigem, XIX, Companhia

São Jorge, ou os do gaúcho Ói Nós Aqui Traveis, para ficar em poucos exemplos.

COSTA, Iná Camargo. Teatro de Grupo contra o deserto do mercado. Páginas 21-22. In: ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 17 – 29, jul – dez. 2007

Os encontros passaram a manter constância, e por organicidade do próprio meio este foi um assunto bastante discutido na época por quem era atuante ou frequentador dos circuitos teatrais. Há época, já havia implantada a Lei Rouanet e a Lei Mendonça – lei de incentivo por renúncia fiscal como a Rouanet, porém à nível municipal. Sendo um assunto de conjuntura global no que concerne o consumo da cultura enquanto serviço, torna-se veemente enxergar como a desestruturação da economia brasileira no sentido da implantação de uma prática de Estado Mínimo, e a ampla implicação de tal ausência nas áreas relacionadas à seguridade social, fazem do país exposto a interesses internos e externos em prol da neoliberalização de suas práticas. Assim, imersos sob prerrogativas de livre mercado, as leis de incentivo são formuladas estabelecendo condições e permutas para o patrocinador – o qual, veja bem, estará utilizando de dinheiro público oriundo de renúncia fiscal para promover a própria marca. A intermediação e triagem dos projetos selecionados se dá geralmente por setores de marketing das empresas, incubidos em avaliar quais são de interesse pela marca tendo em vista reverberações de atributos almejados a serem associados à mesma. Ou seja, não apenas pelo objetivo da escolha muitas vezes ser apenas autopromoção, mas também diversas vezes por falta de profissionais qualificados para avaliar de forma mais detalhada as propostas artísticas que chegam, a escolha do objeto artístico-cultural a ser incentivado passa a ser realizada enquanto ação de marketing para empreendimentos, tornando-se plataforma de anúncios ou valores de uma empresa.

A questão básica é entender que as teses liberais do Estado *mínimo*, da eficiência administrativa etc., encobrem um movimento de dupla direção: o Estado abandona seus compromissos com previdência, saúde, educação, cultura, que correspondem a direitos consagrados na Constituição e atendem às necessidades e demandas dos trabalhadores e da população mais pobre e redireciona as verbas destes setores aos que servem mais diretamente aos interessados do Capital, representados em ministérios como os da Fazenda, do Planejamento, e da Agricultura. A própria política *intocável* e superávit fiscal nada mais é que a declaração de que os interesses do capital financeiro estão acima de todos os demais. Leis de renúncia fiscal fazem parte deste processo. Elas consistem em transferir ao próprio Capital a prerrogativa de definir políticas para a arte e a cultura. (Não vem ao caso analisar a coreografia da mediação do

Estado que confere a projetos uma espécie de selo de qualidade sem o qual os proponentes nem podem dar início à peregrinação em busca de patrocínio). Dadas estas constatações, num primeiro momento, em que ainda nos encontramos, o *Arte contra a barbárie* assumiu o desafio de lutar contra essa política no próprio terreno definido como o único legítimo pelo discurso liberal: o poder legislativo (com a clara disposição de correr todos os riscos implícitos).

COSTA, Iná Camargo. Teatro de Grupo contra o deserto do mercado. Páginas 22-23. In: ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 17 – 29, jul – dez. 2007

Tendo em vista o acirramento das disputas de mercado na contemporaneidade - especialmente decorrente do largo fluxo de informações e acelerado consumo e descarte de bens ou mesmo obras artísticas e experiências culturais - este movimento busca intervir no âmbito “legal”, de forma a assegurar a continuidade de segmentos dos fazeres cênicos através de ferramentas do próprio Estado. De certa maneira, vem a ser simbolicamente benéfica a firmeza e resistência do movimento em apontar a responsabilidade para o Estado, num momento em que a postura político-econômica indicava o contrário.

Às artes cênicas, como fazer artesanal de alcance limitado (se comparado à experiências como do audiovisual ou mesmo artes plásticas, pensando na amplitude de difusão e reprodutibilidade por outros suportes), é pleiteado reconhecimento legislativo quanto à necessidade de instrumentos legais para garantia de exercício e desenvolvimento deste. Deu-se longamente o processo de discussões de caráter público à respeito de como seria fundamentado um programa político abrangente em segmentos, acessível, o qual tivesse profissionais qualificados intermediando as propostas, que tivesse possibilidades de se nutrir de suas próprias experiências passadas para constantes aprimoramentos, e sem ater-se a priorizar determinados grupos. Estes entre outros pontos ponderados em prol de uma outra forma de gestão de recursos públicos - já que pleiteavam também recursos próprios e perenes para o que viesse a surgir de lei -, foram compreendidos e aceitos como fundamentais para direcionamento da administração do programa que surgiria. Ainda restava apontar como determinar quem seria beneficiado com esta experiência.

O presidente da Cooperativa Paulista de Teatro, Ney Piacentini, relata o processo coletivo de construção do programa:
[...] Depois disso [Movimento Arte Contra a Barbárie e suas repercussões], foram anos de reuniões e discussões, até que veio a frase ‘O que nos une é o modo

de produção coletiva'. A partir dessa máxima, a lei começou a tomar um caminho e foi para o lado do teatro de grupo, do teatro de pesquisa. Mesmo pessoas que não se incluíam no modo de produção coletiva reconheciam que é no projeto de grupo que está a renovação do teatro, tanto no seu aspecto estético quanto nos aspectos político, social e de construção da cidadania.

Pg. 107, Cap A relação com o poder público. O avesso da Cena: notas sobre produção e gestão cultural / Romulo Avelar. – 3.ed. – Belo Horizonte: Ed. Do Autor, 2013. 490 p.

Talvez o aspecto mais interessante desta situação seja a escolha da configuração de grupo enquanto ponto de intersecção que buscavam, fazendo frente ao movimento contrário de pensamento individualizado tão forte neste período de recrudescimento econômico. É de se notar através do testemunho do próprio Ney Piacentini (aqui pertinente revelar também ser um dos atores da Cia do Latão) que mesmo artistas que não se organizavam desta forma, enxergavam na proposta algo inovador, uma possibilidade de fazer diferente.

Os colegas das artes plásticas ou do cinema, por exemplo, admiram essa vocação-cardume para fazer muito barulho por tudo. O poder dessa condição impulsionou momentos como o lançamento do Manifesto Arte contra a Barbárie, em 1999, fruto da vontade de alguns representantes de coletivos e entusiastas do teatro na cidade de São Paulo. Nos dez anos seguintes, comendo-se já o 2009 vizinho, o que se vislumbrou foi uma explosão sem precedentes da atividade dos grupos. A produção transcendeu ao centralismo político-econômico do Sudeste e alcançou outras regiões do Brasil, guardadas as proporções. Há muito a comemorar nessa década, portanto. A começar pela capacidade de ação no debate sobre a premissa de políticas públicas para a cultura, no geral, e para as artes cênicas, em particular. Leis e programas surgiram como marcos simbólicos, às vezes paliativos. Restam ainda – e sempre? – importantes avanços, revisões, ancoragens. E idem, idem, idem aos grupos e o papel que lhes cabe.

SANTOS, Valmir. O cisma e o sismógrafo. Página 37. In Grupos de Teatro no Brasil: convergências e divergências.

Capítulo II: A Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo

O Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo - Lei nº 13.279/02, do projeto de Lei nº 416/00 apresentado pelo vereador Vicente Câmara (PT) em 2001, sancionado pela prefeita Marta Suplicy em 8 de janeiro de 2002 - objetivava “apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo”.

Esta é uma proposição política que busca assegurar espaço para existência de produções em artes cênicas que fujam à formatos comerciais – seja em tempo de pesquisa e montagem, seja em linguagem, etc. De acordo com publicação do setor de Fomento, os marcos referenciais desta Lei são: “fortalecimento do teatro de grupo, a formação de novos núcleos artísticos, a pesquisa e os processos colaborativos, as experimentações estéticas ousadas, as relações construídas com o público, o debate das escolhas artísticas e políticas, a quantidade de grupos aliada à qualidade de seus trabalhos e o diálogo estabelecido com a cidade.” (p. 193, Fomento ao Teatro: 12 anos). O discurso oriundo da instância responsável pelo Fomento, nesta histórica publicação, tem imensa relevância por registrar a importância de apoio específico à questões minuciosas desta área, sinalizando que deve-se garantir a existência de todo tipo de expressão artística, mesmo quando não enquadradas em formatos óbvios, ou não inseridas em demandas de mercado. Como qualquer ofício a ser ministrado com maestria, os profissionais devem ter a possibilidade não apenas de exercer sua atividade com liberdade, mas também de serem remunerados de forma adequada, pareada monetariamente aos valores exercidos na sobrevivência diária, tendo em vista suas rotinas e jornadas de trabalho geralmente diferenciadas (diversas vezes com muitas horas concentradas em curto espaço de tempo, e intervalos irregulares até novo ciclo de atividades).

O ganho material é óbvio: desde que a lei entrou em vigor, mais de 60 grupos já foram contemplados e é certo que muitos de seus integrantes já teriam desistido da luta pelo teatro que querem fazer se não tivessem recebido essas verbas. E teriam desistido, premidos pela simples necessidade de pagar as contas no fim de cada mês. É preciso insistir neste ponto: por enquanto, estamos lutando apenas por nossa sobrevivência enquanto produtores de um tipo de arte que não se submete às determinações de mercado. Só estamos lutando por nosso direito de existir como artistas que buscam expandir e ampliar o repertório de temas e formas de expressão teatral.

COSTA, Iná Camargo. Teatro de Grupo contra o deserto do mercado. Página 23. In: ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 17 – 29, jul – dez. 2007

Aqui não é visto como viável, e não é insinuado, que a manutenção deste ofício e de seus profissionais devam estar à mercê ou paternalismo do Estado – como a analogia do diretor Luiz Carlos Moreira a uma “tábua de salvação”; e também não há aqui proposta de solução. A ideia é visibilizar a pluralidade das proposições sendo arrojadas por determinações de mercado dentro dos circuitos teatrais, e nos apoios concedidos pelos setores de marketing de empresas - por exemplo. Tal observação caracteriza-se não apenas por artigos aqui mencionados, mas também na constatação de padrões tanto em divulgação, quanto em temáticas, arte, etc. Não apenas como referência à outras obras (natural e importante para reflexão e oxigenação destas), mas também como pasteurização para consumo, através do que vem a ser agradável a maior quantidade de pessoas. “Agora, porquê que explodiu tanto? Explodiu tanto porquê ele [O Manifesto I, Arte Contra Barbárie] veio exatamente no momento que ninguém aguentava mais o sufoco e ele veio apontar, digamos, um culpado – o que seria a mercantilização de tudo, e veio colocar uma tábua de salvação, que é o Estado”. Diz Luiz Carlos Moreira, diretor do grupo Engenho Teatral, na palestra documentada “Políticas Públicas para o Teatro: Arte contra a Barbárie e suas conquistas“, no youtube. Saímos, então, de uma enérgica e (aparentemente) direta censura (dirigida por órgãos governamentais), para um local de tratamento indireto e frio ditado pelo mercado, aonde o culpado é uma difusa ordem reguladora, a qual opera fundamentalmente a partir de desigualdades e dependências.

O Programa de Fomento estabelece critérios claros quanto às posições colocadas pelo movimento Arte Contra Barbárie, acerca da insegurança generalizada do período, sobre manutenção e produções cênicas que fossem de caráter experimental, ou fugissem a padrões de mercado. Em seu Artigo 14¹⁰, a lei assegura que dentre os fatores de seleção dos projetos de todo período, deve ser levado em conta, então, “a dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado”. Dentro do mesmo artigo ainda há descrito como critério: “planos de ação continuada que não se restrinjam a um evento ou a uma obra”; o uso do linguajar aberto possibilita que outros tipos de formações, que

¹⁰ Ver Lei em anexo.

fomentem o mesmo viés de trabalho aprofundado (como possíveis laboratórios de pesquisa, e outros), tenham acesso à lei. Para a história das políticas culturais, o pensamento por trás deste fundamento é muito enriquecedor, visto que este foi mais um local aonde se deu valor ao processo de construção, entendendo que este não se faz por meio de ações pontuais, sem adensamento crítico ou diálogo perene com o território e com seus possíveis interlocutores.

Hoje em dia a incorporação da lógica da administração se fez algo natural, e Teatro da Vertigem por isso já não estranhamos o fato de que grupos teatrais modulem suas práticas a partir de princípios do marketing. 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.

Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. Teatro de Grupo: a busca de identidades. CARREIRA André. Página 13. Edição V

Quando o diretor Andre Carreira aponta sobre hoje serem buscadas estratégias diferenciadas de apresentação, tanto com investidores maiores (patrocinadores), quanto menores (público - com ingressos, ou tempo) – é de se visualizar esse novo tipo de relação. Se antes havia uma construção de imaginário que permeava e conduzia o acesso aos bens artísticos, os quais seriam responsáveis pela fruição de tempo do indivíduo; hoje é possível perceber como a ampla oferta traz um alto grau de competitividade ao setor. E na gama de ofertas são percebidos os inúmeros artifícios a fim de chamar atenção e suggestionar o consumo: com grandes investimentos, os espetáculos de teatro musical são os mais proeminentes nesse sentido, cativando o desejo, e trazendo à experiência do espectador um híbrido entre essa fruição com o prazer decorrente do fetiche do consumo da obra.

Outro aspecto de enorme relevância é o elo incentivado entre os fazeres artísticos e seu *diálogo permanente com a cidade*. O espetáculo pode vir a se tornar um dos elementos integrantes de uma ação maior, com outros desdobramentos igualmente importantes. Questão relacionada ao diálogo entre o projeto e a cidade, algo que não pode ser deixado de ser citado, é o ponto em

que o Artigo 14 prevê “contrapartida social ou benefício à população” dentro da atividade proposta. O que muitos artistas alegam é que a este tipo de ação já é inerente o caráter transformador àquele que assiste – ou busca-se ser: o ato artístico, por si só, pode ser um momento de catarse coletiva. Ações complementares, abarcando outras disciplinas ou temas – sejam artísticos ou sociais – não devem ser impostos aos projetos de forma a remanejar o curso “natural” de suas ações; e talvez esta venha a ser uma das deficiências mais apontadas, não só nesta lei, mas em inúmeros editais nacionais de financiamento às artes:

Desde o campo do teatro de grupo observa-se um discurso crítico que reconhece a carência de políticas públicas de fomento permanente da atividade teatral. O uso dos mecanismos tais como leis de incentivo à cultura e editais constitui hoje alternativas quase únicas no nosso panorama. Mas os grupos, obrigados a fazerem uso destes instrumentos, se vêem comprometidos com uma trama complexa. O dilema fundamental é que as empresas e os agentes financiadores (FUNARTE, Prefeituras, etc.) através de suas comissões de seleção terminam por estabelecer os parâmetros que permitem acesso aos recursos e assim condicionam a elaboração de projetos. Neste sentido, é pertinente perguntar se a abundância de projetos que apresentam nos seus argumentos discursos sobre o papel social da proposta, listagens de contrapartidas oferecidas para populações em condição de risco, ou mesmo o planejamento de práticas pedagógicas abertas à comunidade, o fazem porque isso constitui um elemento-chave da vida do grupo e de seus processos de criação, ou porque isso pretende atender as expectativas do agente financiador com vistas à aprovação do respectivo projeto para se ter acesso aos recursos disponíveis?

Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. Teatro de Grupo: a busca de identidades. CARREIRA André. Página 14. Edição V

Vale ressaltar que o diretor respalda-se nas leis de incentivos fiscais e editais para fazer esta observação sobre as contrapartidas, saindo do âmbito do Fomento – porém, como dito, esta questão está presente em ambos projetos políticos. O que pede-se para não ser tido como obrigatoriedade, pode surgir de forma orgânica e baselar: para outros tantos grupos a interação direta com a cidade - seja com práticas de formação ou fazendo do seu entorno objeto de pesquisa, diálogo e mergulho em outras realidades - é peça chave na existência, trajetória e linguagem do grupo. “O Teatro tem que dialogar, tem que fazer parte da vida das pessoas” diz Adriano Mauriz, integrante do grupo Pombas Urbanas, de São Paulo, em encontro sobre “Teatro e Território” (Diálogos Culturais: o

Fomento Compartilha (2013 – 2015), p.65). O grupo, que virou referência em teatro comunitário no país, foi criado em 1989 em meio a oficinas teatrais ministradas à jovens e adolescentes, pelo diretor Lino Rojas, na Zona Leste paulistana, com o intuito de formar artistas e técnicos na região. Em 2004 o grupo ocupa um galpão abandonado transformando-o em sua sede.

São 25 anos do Pombas e 10 anos dessa ocupação em Cidade de Tiradentes, tudo isso na Era pré-edital, pré-Lei de Fomento, era muita cara, coragem e ir para a rua, era se despir de tudo e entrar de cabeça para dialogar com o público. O primeiro edital que ganhamos do Fomento ao Teatro, se chamava: “Do Teatro à comunidade e da comunidade ao Teatro”. Nosso objetivo era fazer um processo de formação, que é uma característica muito forte do Pombas, assim como, pesquisar essa poética, essa dramaturgia. A ideia era que as histórias do bairro se tornassem dramaturgia e pudessem ser devolvidas para o bairro e para fora do bairro. Como o [Sebastião] Milaré falou, que tivesse uma amplitude para o mundo. Começamos o projeto e nos demos conta que um lugar de 1.600 metros, não poderia ser só um teatro. Embora a nossa intenção fosse muito boa de fazer teatro, as pessoas esperavam mais de nós. Elas vinham e perguntavam: “vai ter música? ”, “vai ter biblioteca? ”, “vai ter dança?”. E nós, como bons atores, respondíamos: “vai! ”, “vai! ”, “vai! ”, “traz seu livro, que eu trago o meu”. E assim, um trazia um livro, outro trazia outro e começamos a fazer uma biblioteca. Hoje temos a biblioteca Milton José Assumpção, com 9 mil títulos. Todos organizados e catalogados por uma moradora do bairro, que hoje trabalha no galpão. Percebemos a amplitude do espaço onde estávamos e o galpão se tornou um Centro Cultural; o Pombas se tornou um Instituto, uma OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público), acolhemos os projetos que vinham da comunidade e colocamos os nossos conhecimentos. Comecei a dar aulas de circo e um dos meninos subiu em um monociclo e saiu andando. Eu pensei “que conhecimento esse cara tem!”. Alguns dias depois, fui conversar com ele e o cara não era alfabetizado, com 10 anos, não sabia ler. Daí nasceu um projeto de letramento através da arte. Outro projeto foi o Semear Asas; a Prefeitura não entendia o que estávamos fazendo e queria nos tirar desse galpão. Então, resolvemos adotar muitas praças do bairro e fazer Teatro. Pensamos: Teatro tem que fazer parte da vida das pessoas, tem que fazer sentido. Ocupamos todas as praças do bairro, apresentávamo-nos em uma praça, a cada final de semana. Isso resultou na participação da população em defesa pelo Pombas, não era o Pombas brigando para estar lá, mas a própria população. Vivemos na prática tudo que o Lino [Rojas] falava para a gente.

MAURIZ, Adriano . p.64 – 65. Teatro e Território. In: Diálogos Teatrais: o fomento compartilha (2013 – 2015).

Desta maneira, a fim de driblar a peremptoriedade das contrapartidas dentro do projeto, alguns grupos tendem a se adaptar aplicando a necessidade a seu favor: as ações tornam-se vetores de disseminação de seu trabalho enquanto grupo; voltam-se posteriormente como formação de plateia, além de contribuir para o incentivo ao surgimento de outros grupos. Ações como estas do Pombas Urbanas demonstram que a classe teatral se mantém ativa mesmo

sob toda adversidade, gerando uma cadeia de estímulos – como no caso do grupo Humbalada, em que seu surgimento está diretamente relacionado ao momento de construção de políticas públicas de São Paulo no início dos anos 2000.

O Humbalada surgiu dentro do Programa Vocacional da Prefeitura de São Paulo, em 2003. Sempre que vamos nos apresentar, ficamos com essa frase na cabeça: O Humbalada é filho de política pública. A nossa história é toda construída a partir de políticas públicas da cidade de São Paulo. Surgimos de um programa público - o Vocacional - num período histórico da cidade de São Paulo muito peculiar. Os CEUs (Centro Educacional Unificado) estavam surgindo, em uma gestão da Marta Suplicy. O Programa Vocacional estava começando, assim como o Programa Vai. Tínhamos um programa da Prefeitura muito importante, que era o Projeto Formação de Público, do qual éramos espectadores. Havia na cidade uma pulsação muito forte sobre qual é a relação do teatro com o que é público. Surgimos em meio dessa discussão e nos consideramos, inclusive, filhos do movimento “Arte contra a barbárie”. Não fazíamos parte efetivamente do movimento, éramos muito jovens, mas as discussões que rolavam lá respingavam nas periferias da cidade, por todos esses projetos e pelos próprios artistas que estavam querendo discutir coisas com a cidade toda. O movimento “Arte contra a barbárie” foi muito importante para nos fazer entender o porquê de estarmos fazendo teatro nessa Cidade. E um teatro que não era mercadológico, um teatro que tem um objetivo fora do mercado.

LOPES, Bruno César, integrante do grupo Cia Humbalada, p. 67. “Teatro e Território”. In: Diálogos teatrais: o Fomento Compartilha (2013 – 2015).

Por mais que seja sempre impossível fugir completamente ao objetivo final da “venda de um produto”, como marcadamente é apontado e almejado nas observações desse trabalho e nos depoimentos selecionados; é interessante perceber a recusa a um teatro mercantilizado, que ceda às pressões de patrocinadores para sujeição de seu local de discurso artístico a fins empresariais. Insistindo na contramão, as sedes que se tornam reais aos grupos propiciam uma rotina aos artistas naquele local, e as dinâmicas sociais em perene construção são capazes de instigar desejos de transformação ligados ao entorno e às suas realidades imediatas, próximas.

A nossa sede acaba sendo um Ponto de Cultura, um ponto de irradiação das nossas ações naquele lugar. Quando você tem um espaço próprio, surge um questionamento de como esse espaço pode ser um lugar de promoção da ação cultural no bairro. São várias outras questões que entendemos, que até fogem um pouco da linguagem do teatro. Você estar lá começa a te provocar, “por que eu estou fazendo teatro aqui?”, “o que isso significa?”

LOPES, Bruno César, integrante do grupo Cia Humbalada, p. 67. “Teatro e Território”. In: Diálogos teatrais: o Fomento Compartilha (2013 – 2015).

Por pressuposto, do teatro – como da arte – não deve ser cobrado um aspecto utilitarista e/ou ideologizante. No entanto, quando a necessidade de discutir isso em sua própria expressão torna-se parte de seu DNA artístico, é capaz de transbordar alcançando novos públicos, inclusive aqueles que pouco ou nunca tiveram contato antes com as artes cênicas. A arte, enquanto suporte de discurso, virá inerentemente atrelada a uma posição política – ainda que seja ligada à abstenção desta posição (que não deixa de ser *uma posição*). Outro benefício compartilhável da sede está ligado à autonomia produtiva em inúmeros sentidos – incluindo a possibilidade de abertura da “casa” (como carinhosamente são chamados muitos locais dedicados ao fazer teatral – como sedes e teatros) para sessões de peças.

Se graças aos projetos fomentados a manifestação teatral deixa em alguma medida de ser prerrogativa exclusiva de determinadas camadas sociais, isso ocorre como decorrência do estabelecimento de novas relações com o público. Elas podem assim escapar ao mero consumo, na medida em que se ampliam e se diversificam os circuitos de produção e recepção teatral. E o vigor desses novos circuitos decorre em grande parte das modalidades de contrapartida formuladas pelos coletivos.

9. Quando a cena se desdobra: as contrapartidas sociais. In. PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. p. 172

Aos grupos, os principais benefícios tangíveis no formato expresso da lei, estão um orçamento mínimo pré-estabelecido, independente de flutuações econômicas e o qual pode ser reajustado de acordo com orçamento da União no período (nunca inferior a um teto mínimo); épocas fixas para recolhimento de propostas e resultados; volume permanente de recebimento de projetos (30 por ano); itens de pré-requisitos pedidos de forma “aberta”, sem modelo prévio de ficha de inscrição, acessibilizando à diversos grupos, com diferenciados conhecimentos e técnicas em escrita de projetos; comissões mistas de avaliação, compostas pareadamente por profissionais da área indicados pela classe artística, e membros indicados pela Secretaria Municipal de Cultura. Ainda:

(...) a Lei de Fomento investe contra dois pontos de vulnerabilidade presentes no atual sistema (...): a descontinuidade das ações incentivadas e a priorização do financiamento de eventos. Outro aspecto diferenciado é que não existe prestação de contas financeira. O beneficiado assina um contrato com a Secretaria Municipal de Cultura e

comprova a realização das atividades previstas em seu plano de trabalho por meio de relatórios.

(Avelar, Romulo. Pgs. 106-107, Cap A relação com o poder público. O avesso da Cena: notas sobre produção e gestão cultural / Romulo Avelar. – 3.ed. – Belo Horizonte: Ed. Do Autor, 2013. 490 p.).

Ou seja, é notável um movimento contrário aos métodos tecnocráticos comumente aplicados, propiciando que - por exemplo - dentro deste modelo haja maior compreensão à respeito da possibilidade (natural) de mudanças técnicas e artísticas ao longo do processo de criação – as quais se traduzem em alterações em materiais indicados ao uso no projeto inicial, ou nos colaboradores envolvidos, ou n'outras mudanças interferentes no resultado final de um orçamento. Para este mecanismo de fomento o que concerne então é o entendimento da pluralidade na hora da criação e aplicação de técnicas, e direcionamento das ações do Programa a fim de abarcar isso. Como referenciados nos relatos aqui apresentados, é possível vislumbrar que há uma desterritorialização do apoio ao fazer cênico a partir da “chegada” do Estado a diversos espaços antes não alcançados, cujo incentivo era nulo ou ínfimo. Hoje é possível vislumbrar não apenas o florescimento de novos pontos de fazeres, mas também incentivo a profissionalização e empoderamento dos núcleos artísticos.

O apoio do Fomento contribuiu para o crescimento do teatro de pesquisa na medida em que o valorizou e possibilitou sua qualificação. Por isso esse movimento hoje é referência em universidades, centros de formação e para as novas gerações de atores, diretores, dramaturgos que têm a perspectiva concreta de que é possível fazer teatro de qualidade e viver do ofício fora do mercado.

Página 192, Considerações Finais, Fomento ao Teatro: 12 anos.

Considerações Finais

Para finalizar, aponta-se numa primeira instância que este assunto é compreendido pela autora enquanto inesgotável em possibilidades de links com temas transversais e conjuntura socio-político-cultural que o cerca, e por conseguinte seria impossível abarcar em sua dimensão total. Ainda assim, compreende-se que o principal objetivo alcançado está na construção de mais um registro acerca de gestão e subsistência das artes cênicas no país – área de conhecimento com registros recentes e portanto deficitária em publicações à respeito -, sob o viés das políticas culturais, e enfoque no Programa de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo. Pretendeu-se ir de breve histórico dos caminhos trilhados, às tristes tradições de descontinuidade dos programas políticos brasileiros; às necessidades detectadas ao longo das experiências, e o Fomento como possibilidade recente de busca por novas relações de criação, produção e partilha. Como o presente trabalho, o Fomento constitui-se de imensa importância uma vez que também se configura como expressivo veículo de resgate, registro, transmissão de saberes, e compartilhamento de obras artísticas.

Na gestão do programa foi construída uma relação entre a equipe e os grupos selecionados, que se deu a partir do acompanhamento dos espetáculos teatrais e de outras tantas atividades realizadas pelos projetos artísticos, em busca de estabelecer parcerias para que os objetivos traçados pelos núcleos ganhassem a concretude mais próxima do idealizado. Ao final de cada etapa dos projetos os grupos produzem e entregam ao Núcleo de Fomento ao Teatro um relatório artístico que além das ações realizadas de acordo com cada plano de trabalho, trazem impressões, reflexões, imagens, DVDs, CDs, publicações e outras formas de registro.

Página 101, “Construção de uma Cartografia: as ações na Cidade de São Paulo”. Fomento ao Teatro, 12 anos.

É válido reforçar que apesar de todo e qualquer caráter de reverberações em contrapartidas diferenciadas à população, não se defende aqui um aspecto utilitarista da arte. Esta, por si só, deve ser considerada junto às expressões culturais como expressão de comunicação de um povo e seu tempo, deve ser preservada e incentivada. Ainda assim, mostrou-se impressionante como ações

que complementavam os espetáculo eram recebidas como benefícios diretos à população.

Resultados positivos e objetivos da implementação da Lei de Fomento são inquestionáveis: o aumento da atividade teatral (montagens e textos teatrais, produção teórica, publicações, registros audiovisuais, debates, seminários etc.); a criação de novos espaços teatrais; a ocupação artística das ruas e demais locais públicos; o funcionamento de núcleos artísticos em melhores condições de trabalho; o surgimento de novos núcleos artísticos com trabalho continuado; a descentralização das atividades e a formação de público com sentido crítico e participativo.

KINAS, Fernando. Página 07. O programa de fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Uma experiência de política pública bem-sucedida. In: Políticas Culturais: teorias e práxis.

Durante seu funcionamento, o Programa de Fomento (atualmente congelado pelo atual Secretário de Cultura da Cidade de São Paulo, seguindo a agenda econômica neoliberal brasileira) recebeu inúmeras e pertinentes críticas, as quais não foram citadas aqui por conterem outra dimensão de discussão, à qual se tornaria necessários novos ponderamentos, recortes e regressões. Faz parte de qualquer processo (político, artístico – qualquer) a ideia de tentativa e erro; o que talvez configure a mudança é como se pretende lidar com os prováveis percalço.

Se parecemos atualmente nos ver diante de alguns becos sem saída, após tantos anos de luta pelo Fomento, um olhar retrospectivo e analítico sobre todo esse percurso pode nos dar pistas importantes e ao mesmo tempo nos lembrar saudavelmente de que os processos de luta são feitos de avanços e de tropeços, de perguntas e de dúvidas, de certezas e de impasses.

BETTI, Maria Sílvia, p. 126. A luta do Fomento: raízes e desafios.

No momento atual faz-se absolutamente urgente e necessário que o pleiteio ao acesso à produção artística (qualquer que seja a linguagem) seja tomado enquanto postura firme, exprimindo como tal acesso aos bens simbólicos faz parte da construção de cidadania e dignidade de um povo. “O Fomento ao Teatro tem conseguido, não sem dificuldades, mostrar um caminho alternativo ao modelo hegemônico de política cultural. Ele demonstrou a viabilidade da opção política de investimento público em arte e cultura como direito e necessidade da população.” (KINAS, Fernando. Página 09. O programa

de fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Uma experiência de política pública bem-sucedida. In: Políticas Culturais: teorias e praxis).

ANEXOS.

ANEXO 01.

LEI Nº 13.279, 8 DE JANEIRO DE 2002

(Projeto de Lei nº 416/00, do Vereador Vicente Cândido - PT)

Institui o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" e dá outras providências.

MARTA SUPPLICY, Prefeita do Município de São Paulo, no uso das atribuições que lhes são conferidas por lei, faz saber que a Câmara Municipal, em sessão de 23 de dezembro de 2001, decretou e eu promulgo a seguinte lei:

Art. 1º - Fica instituído o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo", vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, com o objetivo de apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo.
Parágrafo único - A pesquisa mencionada no "caput" deste artigo refere-se às práticas dramatúrgicas ou cênicas mas 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.

Art. 2º - O "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" terá anualmente item próprio no orçamento da Secretaria Municipal de Cultura com valor nunca inferior a R\$ 6.000.000,00 (seis milhões de reais).

§ 1º - Desse valor, a Secretaria Municipal de Cultura poderá utilizar até R\$ 100.000,00 (cem mil reais) para pagamento dos membros da Comissão Julgadora, assessorias técnicas, serviços e despesas decorrentes da execução do Programa.

§ 2º - Os valores de que trata este artigo serão corrigidos anualmente pelo IPCA-IBGE, ou pelo índice que vier a substituí-lo.

Art. 3º - Sem prejuízo do disposto no artigo 2º, o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" poderá vincular-se e receber recursos provenientes de Fundos Municipais existentes ou a serem criados.

Art. 4º - Para a realização do Programa serão selecionados no máximo 30 (trinta) projetos por ano de pessoas jurídicas, aqui denominadas proponentes, com sede no Município de São Paulo, respeitado o valor total de recursos estabelecido no orçamento.

§ 1º - Os interessados devem se inscrever na Secretaria Municipal de Cultura, ou em local por ela indicado, nos meses de janeiro e junho de cada exercício.

§ 2º - A Secretaria Municipal de Cultura publicará no Diário Oficial do Município e divulgará por outros meios, até os dias 10 de dezembro e maio, os horários e locais das inscrições, que deverão estar abertas durante todos os dias úteis de janeiro e junho.

§ 3º - Não poderá se inscrever nem concorrer ao Programa nenhum órgão ou projeto da Administração Pública direta ou indireta seja ela municipal, estadual ou federal.

§ 4º - Um mesmo proponente não poderá inscrever mais de 1 (um) projeto no mesmo período de inscrição, com exceção do disposto no parágrafo 5º deste artigo.

§ 5º - Cooperativas e associações com sede no Município de São Paulo, que congreguem e representem juridicamente núcleos artísticos sem personalidade jurídica própria, podem inscrever 1 (um) projeto em nome de cada um destes núcleos.

Art. 5º - Para efeitos desta lei, entende-se como Núcleo Artístico apenas os artistas e/ou técnicos que se responsabilizem pela fundamentação e execução do projeto, constituindo uma base organizativa com caráter de continuidade.

Art. 6º - As inscrições e julgamento dos projetos serão realizados independentemente da liberação dos recursos financeiros para a Secretaria Municipal de Cultura.

Art. 7º - No ato da inscrição, o proponente deverá apresentar o projeto em 8 (oito) vias contendo as seguintes informações:

I - Dados Cadastrais:

a) data e local;

b) nome, tempo de duração e custo total do projeto;

c) nome da organização, número do CNPJ e do CCM, endereço e telefone;

d) nome do responsável pela pessoa jurídica, número de seu RG e CPF, seu endereço e telefone;

e) nome, endereço e telefone de um contato ou representante do projeto, quando couber.

II - Objetivos a serem alcançados.

III - Justificativa dos objetivos a serem alcançados.

IV - Plano de Trabalho explicitando seu desenvolvimento e duração, que não poderá ser superior a 2 (dois) anos.

V - Orçamento e cronograma financeiro, que não poderão ultrapassar um total de R\$ 400.000,00 (quatrocentos mil reais), corrigidos nos termos do parágrafo 2º do artigo 2º desta lei, podendo conter os seguintes itens:

a) recursos humanos e materiais;

b) material de consumo;

c) equipamentos;

d) locação;

e) manutenção e administração de espaço;

- f) obras;
- g) reformas;
- h) produção de espetáculos;
- i) material gráfico e publicações;
- j) divulgação;
- k) fotos, gravações e outros suportes de divulgação, pesquisa e documentação;
- l) despesas diversas.

VI - Currículo completo do proponente.

VII - Núcleo artístico responsável pelo trabalho com o currículo de seus componentes.

VIII - Ficha Técnica do projeto relacionando as funções a serem exercidas e o nome de artistas e técnicos já confirmados até a data da inscrição.

IX - As seguintes informações quando o projeto envolver produção de espetáculo:

- a) argumento, roteiro ou texto teatral com autorização do autor ou da SBAT;
- b) proposta de encenação;
- c) concepções de cenários, figurinos, iluminação e música quando prontas na data da inscrição;
- d) um compromisso de temporada a preços populares discriminando o período das apresentações e o preço dos ingressos.

X - Informações complementares que o proponente julgar necessárias para a avaliação do projeto.

§ 1º - O desenvolvimento e duração do plano de trabalho de que trata o item IV deverá ser dividido em 3 (três) períodos que devem coincidir com as 3 (três) parcelas do cronograma financeiro.

§ 2º - O cronograma financeiro de que trata o item V distribuirá as despesas em 3 (três) parcelas a saber:

I - A primeira e a segunda parcelas agruparão 80% (oitenta por cento) do total do orçamento, sendo que, cada parcela corresponderá a 40% (quarenta por cento) do orçamento.

II - A terceira parcela corresponderá a 20% (vinte por cento) do restante do orçamento total do projeto.

§ 3º - Uma das vias da documentação entregue à Secretaria Municipal de Cultura deverá ser acompanhada dos seguintes documentos:

I - Cópia do CNPJ, CCM, certidão negativa de ISS, Contrato Social ou Estatuto Social atualizados, CPF e RG do responsável.

II - Declaração do proponente de que conhece e aceita incondicionalmente as regras do "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo", que se

responsabiliza por todas as informações contidas no projeto e pelo cumprimento do respectivo plano de trabalho.

III - Declaração de igual teor do núcleo artístico responsável pelo plano de trabalho.

IV - Declaração firmada por todos os demais envolvidos na ficha técnica concordando em participar do projeto e afirmando que conhecem e aceitam os termos do "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" expressos nesta lei.

Art. 8º - A Secretaria Municipal de Cultura não poderá impor formulários, modelos, tabelas ou semelhantes para a apresentação dos projetos, exceto as declarações dos itens II, III e IV do parágrafo 3º, artigo 7º, cujos termos serão definidos através de Portaria do Secretário Municipal de Cultura até 30 (trinta) dias após a promulgação desta lei.

Art. 9º - O julgamento dos projetos, a seleção daqueles que irão compor o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" e os valores que cada um receberá serão decididos por uma Comissão Julgadora no prazo máximo de 30 (trinta) dias após sua primeira reunião, determinada pelo artigo 12.

Art. 10 - A Comissão Julgadora será composta por 7 (sete) membros, todos com notório saber em teatro, conforme segue:

I - 4 (quatro) membros nomeados pelo Secretário Municipal de Cultura, que indicará, dentre eles, o presidente da Comissão Julgadora.

II - 3 (três) membros escolhidos conforme artigo 11 desta lei.

§ 1º - Para cada período de inscrição, isto é, janeiro e junho de cada ano, será formada uma Comissão Julgadora.

§ 2º - Os integrantes da Comissão Julgadora poderão ser reconduzidos à Comissão Julgadora.

§ 3º - Somente poderão participar da Comissão Julgadora pessoas de notório saber em teatro, com experiência em criação, produção, crítica, pesquisa ou ensino, vedada a indicação ou nomeação de pessoas com atuação restrita à promoção, divulgação ou captação de recursos.

§ 4º - Nenhum membro da Comissão Julgadora poderá participar de projeto concorrente no respectivo período.

§ 5º - Em caso de vacância, o Secretário Municipal de Cultura completará o quadro da Comissão Julgadora, nomeando pessoa de notório saber em teatro.

§ 6º - O Secretário Municipal de Cultura terá até 3 (três) dias úteis, após o prazo fixado no parágrafo 6º do artigo 11 desta lei, para publicar no Diário Oficial do Município a constituição da Comissão Julgadora.

Art. 11 - Os 3 (três) membros de que trata o item II do artigo 10 serão escolhidos através de votação.

§ 1º - As entidades de caráter representativo em teatro, de autores, artistas, técnicos, críticos, produtores, grupos ou empresários teatrais, sediadas no Município de São Paulo há mais de 3 (três) anos, poderão apresentar à Secretaria de Cultura, até o dia 15 de janeiro ou 15 de junho de cada exercício, lista indicativa com até seis nomes para composição da Comissão Julgadora.

§ 2º - Cada proponente votará em até 3 (três) nomes das listas mencionadas no parágrafo 1º deste artigo.

§ 3º - Os 3 (três) nomes mais votados nos termos do parágrafo 2º formarão a Comissão Julgadora juntamente com o presidente e outros 3 (três) representantes do Secretário Municipal de Cultura.

§ 4º - Em caso de empate na votação prevista nos parágrafos 2º e 3º, caberá ao Secretário Municipal de Cultura a escolha dentre aqueles cujos nomes apresentarem empate na votação.

§ 5º - O Secretário Municipal de Cultura publicará no Diário Oficial do Município, e divulgará por outros meios, sua lista de indicações e as listas das entidades, quando houver, até o dia 20 de janeiro ou 20 de junho de cada ano para formação da Comissão nos respectivos períodos.

§ 6º - Encerrado o prazo de inscrição dos projetos, cada proponente terá 2 (dois) dias úteis para entregar seu voto, por escrito, à Secretaria Municipal de Cultura.

§ 7º - A Secretaria Municipal de Cultura deixará à disposição de qualquer interessado, até o final de cada ano, cópia de todos os documentos referentes à formação da Comissão Julgadora.

§ 8º - As indicações mencionadas no parágrafo 1º dependem de concordância dos indicados em participar da Comissão Julgadora, o que será feito através de declaração expressa de cada um conforme modelo a ser fixado pelo Secretário Municipal de Cultura em publicação no Diário Oficial do Município até 30 (trinta) dias após a promulgação desta lei.

Art. 12 - A Comissão Julgadora fará sua primeira reunião em até 5 (cinco) dias úteis após a publicação de sua nomeação.

§ 1º - O Secretário Municipal de Cultura definirá o local, data e horário da mesma.

§ 2º - Nesta reunião, cada membro receberá da Secretaria Municipal de Cultura uma via dos projetos inscritos e uma cópia desta lei.

Art. 13 - A Secretaria Municipal de Cultura providenciará espaço e apoio para os trabalhos da Comissão, inclusive à assessoria técnica mencionada no parágrafo 7º do artigo 14.

Art. 14 - A Comissão Julgadora terá como critérios para a seleção dos projetos:

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.
- § 1º - É vedada a participação de uma mesma pessoa em mais de um núcleo artístico ao mesmo tempo, mas um artista ou técnico pode ser incluído em fichas técnicas de diferentes projetos.
- § 2º - Não poderão ser aprovados pela comissão mais de 20 (vinte) projetos referentes às inscrições de janeiro.
- § 3º - Não poderá ser aplicado para os projetos inscritos em janeiro mais de 2/3 (dois terços) dos recursos públicos previstos no orçamento anual do Programa.
- § 4º - A Comissão decidirá sobre o valor do apoio financeiro para cada um dos projetos que selecionar, mas esta importância não poderá ser inferior a 50% (cinquenta por cento) do orçamento apresentado pelo proponente.
- § 5º - A Comissão poderá não utilizar todo o orçamento do Programa se julgar que os projetos apresentados não têm méritos ou não atendem aos objetivos desta lei.
- § 6º - A seleção de um mesmo proponente poderá ser renovada a cada nova inscrição sempre que a Comissão julgar o projeto meritório e uma vez ouvida a Secretaria Municipal de Cultura quanto ao andamento do projeto anterior.
- § 7º - A seu critério, a Comissão poderá solicitar esclarecimentos a assessores técnicos para análise dos projetos e seus respectivos orçamentos.
- Art. 15 - A Comissão Julgadora tomará suas decisões por maioria simples de votos.
- Parágrafo único - O Presidente só tem direito ao voto de desempate.
- Art. 16 - Para a seleção de projetos, a Comissão Julgadora decidirá sobre casos não previstos nesta lei.
- Art. 17 - A Comissão Julgadora é soberana e não caberá recursos contra suas decisões.
- Art. 18 - Até 5 (cinco) dias após o julgamento a Secretaria Municipal de Cultura deverá notificar os vencedores, que terão o prazo de 5 (cinco) dias, contados após o recebimento da notificação, para se manifestar, por escrito, se aceitam ou desistem da participação no Programa.
- § 1º - A concordância do proponente obriga-o a cumprir todo o plano de trabalho apresentado, independentemente do orçamento aprovado pela Comissão Julgadora.

§ 2º - A ausência de manifestação por parte do interessado notificado será tomada como desistência do Programa.

§ 3º - Em caso de desistência, a Comissão Julgadora terá o prazo de 5 (cinco) dias para escolher novos vencedores, repetindo-se o estabelecido no "caput" deste artigo, sem prejuízo para os prazos determinados para a contratação dos demais selecionados e ressalvado o disposto no parágrafo 4º.

§ 4º - A seu critério, a Comissão poderá não selecionar novos projetos em substituição aos desistentes, ainda que isso signifique a não utilização do total dos recursos disponíveis para o Programa.

Art. 19 - O Secretário Municipal de Cultura divulgará, homologará e publicará no Diário Oficial do Município a seleção de projetos da Comissão Julgadora e as alterações previstas nos parágrafos 3º e 4º do artigo 18.

Parágrafo único - Os atos mencionados no "caput" deste artigo serão realizados em até 2 (dois) dias úteis após as respectivas decisões da Comissão Julgadora.

Art. 20 - Até 20 (vinte) dias após cada publicação prevista no artigo 19, a Secretaria Municipal de Cultura providenciará a contratação de cada projeto selecionado.

§ 1º - Para a contratação, o proponente será obrigado a entregar à Secretaria Municipal de Cultura certidões negativas de débitos junto ao Poder Público.

§ 2º - Cada projeto selecionado terá um processo independente de contratação, de forma que o impedimento de um não poderá prejudicar o andamento da contratação dos demais.

§ 3º - O objeto e o prazo de cada contrato obedecerão ao plano de trabalho correspondente.

§ 4º - O pagamento da Secretaria Municipal de Cultura a cada contratado, expressamente consignado no respectivo contrato, com a ressalva do disposto no parágrafo 5º deste artigo, será realizado em 3 (três) parcelas a saber:

I - A primeira, na assinatura do contrato, corresponde a 40% (quarenta por cento) do orçamento aprovado pela Comissão Julgadora.

II - A segunda, no mesmo valor, será efetuada no início da segunda etapa do cronograma financeiro do projeto e uma vez comprovada a realização das atividades do primeiro período do plano de trabalho.

III - A terceira e última parcela corresponde a 20% (vinte por cento) do orçamento aprovado pela Comissão Julgadora e será efetuada ao término do plano de trabalho.

§ 5º - O pagamento das parcelas de um novo contrato só poderá ser feito após a conclusão do projeto anterior.

Art. 21 - O contratado terá que comprovar a realização das atividades através de relatórios à Secretaria Municipal de Cultura ao final de cada um dos 3 (três) períodos de seu plano de trabalho.

Art. 22 - O não cumprimento do projeto tornará inadimplentes o proponente, seus responsáveis legais e os membros do núcleo artístico.

§ 1º - Os proponentes, seus responsáveis legais e os membros dos núcleos artísticos que forem declarados inadimplentes não poderão efetuar qualquer contrato ou receber qualquer apoio dos órgãos municipais por um período de 5 (cinco) anos, com exceção do disposto no parágrafo 2º.

§ 2º - As penalidades previstas no parágrafo anterior não se aplicam às cooperativas e associações mencionadas no parágrafo 5º do artigo 4º mas apenas aos núcleos artísticos inadimplentes e seus membros.

§ 3º - O proponente inadimplente será obrigado a devolver o total das importâncias recebidas do Programa, acrescidas da respectiva atualização monetária.

Art. 23 - A Secretaria Municipal de Cultura averiguará a realização do plano de trabalho a partir dos relatórios apresentados pelos contratados, sendo sua responsabilidade:

I - Informar à Comissão Julgadora sobre o andamento de projeto em função do disposto no parágrafo 6º do artigo 14.

II - Tomar as medidas necessárias para o cumprimento do artigo 22.

Art. 24 - O contratado deverá fazer constar em todo seu material de divulgação referente ao projeto aprovado os seguintes dizeres: "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo".

Art. 25 - Esta lei dispensa regulamentação prévia para sua aplicação.

Art. 26 - As despesas decorrentes da implantação desta lei correrão por conta das dotações orçamentárias próprias, suplementadas se necessário.

Art. 27 - Esta lei entra em vigor na data de sua publicação, revogando-se as disposições em contrário.

PRFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, aos 8 de janeiro de 2002, 448º da fundação de São Paulo.

MARTA SUPPLY, PREFEITA

ILZA REGINA DEFELIPPI DIAS, Respondendo pelo Cargo de Secretária dos Negócios Jurídicos

JOÃO SAYAD, Secretário de Finanças e Desenvolvimento Econômico

MARCO AURÉLIO DE ALMEIDA GARCIA, Secretário Municipal de Cultura

Publicada na Secretaria do Governo Municipal, em 8 de janeiro de 2002.

MANIFESTO ARTE CONTRA A BARBÁRIE (I)

Os grupos teatrais Companhia do Latão, Folias D'Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa, União e Olho Vivo, Monte Azul e os artistas Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Sousa e Umberto Magnani, vêm a público declarar sua posição em relação à questão Cultural no Brasil:

O Teatro é uma forma de arte cuja especificidade a torna insubstituível como registro, difusão e reflexão do imaginário de um povo.

Sua condição atual reflete uma situação social e política grave.

É inaceitável a mercantilização imposta à Cultura no país, na qual predomina uma política de eventos.

É fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística.

Nosso compromisso ético é com a função social da arte.

A produção, circulação e fruição dos bens culturais é um direito constitucional, que não tem sido respeitado.

Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em produto "cultural". E cria uma série de ilusões que mascaram a realidade da produção cultural no Brasil de hoje.

A atual política oficial, que transfere a responsabilidade do fomento à produção cultural para a iniciativa privada, mascara a omissão que transforma os órgãos públicos em meros intermediários de negócios.

A aparente qualidade de eventos faz supor uma efervescência, mas, na verdade, disfarça a miséria dos investimentos culturais de longo prazo que visem à qualidade da produção artística.

A maior das ilusões é supor a existência de um mercado. Não há mecanismos regulares de circulação de espetáculos no Brasil. A produção teatral é descontínua e no máximo gera subemprego.

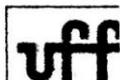
Hoje, a política oficial deixou a Cultura restrita ao mero comércio do entretenimento. O Teatro não pode ser tratado sob a ótica economicista.

A Cultura é o elemento de união de um povo que pode fornecer-lhe dignidade e o próprio sentido de nação. É tão fundamental quanto a Saúde, o Transporte e a Educação. É, portanto, prioridade do Estado.

Torna-se imprescindível uma política cultural estável para a atividade teatral. Para isso, são necessárias, de imediato, ações no sentido de:

- Definição da estrutura, do funcionamento e da distribuição de verbas dos órgãos públicos voltados à Cultura.
- Apoio constante para a manutenção dos diversos grupos de Teatro do país.
- Política regional de viabilização de acesso do público aos espetáculos.
- Fomento à formulação de uma dramaturgia nacional.
- Criação de mecanismos estáveis e permanentes de fomento à pesquisa e experimentação teatral.
- Recursos e políticas permanentes para a construção, manutenção e ocupação dos Teatros públicos.
- Criação de programas planejados de circulação de espetáculos pelo país.

Este texto é expressão do compromisso e responsabilidade histórica de seus signatários com a ideia de uma prática artística e política que se contraponha às diversas faces da barbárie – oficial e não oficial – que forjaram e forjam um país que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo Brasileiro.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

Niterói, 11/08/2017

Eu, **GEOVANA GABRIELE ARAÚJO MARQUES**, CPF 020.254.065-09 formando(a) do curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, autorizo a divulgação do conteúdo da monografia (texto integral e/ou fragmentos, respeitada a autoria) intitulada "**O PROCESSO IMPORTA OU SOBRE O PROGRAMA DE FOMENTO AO TEATRO PARA A CIDADE DE SÃO PAULO**" defendida nesta data, em bibliotecas e sítios de divulgação de resultados científicos e acadêmicos. Para tal, comprometo-me a entregar a presente monografia em versão digital, em PDF.

Geovana Araújo Marques

GEOVANA GABRIELE ARAÚJO MARQUES

Referências Bibliográficas

AVELAR, Romulo. - O avesso da Cena: notas sobre produção e gestão cultural / Romulo Avelar. – 3.ed. – Belo Horizonte: Ed. Do Autor, 2013. 490 p.

CALABRE, Lia. - Políticas Culturais no Brasil - dos anos 1930 ao século XXI/Lia Calabre – Rio de Janeiro – Editora FGV, 2009, 144p. (Coleção FGV de bolso. Série Sociedade & Cultura).

COSTA, Iná Camargo. Teatro de Grupo contra o deserto do mercado. Página 19. In: ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 17 – 29, jul – dez. 2007

(FLÁVIO DEGRANGES E MAYSA LEPIQUE (orgs.). – Teatro e Vida Pública. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012. 286 p. (Coleção teatro; n. 80)

KINAS, Fernando. Página 01. O programa de fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Uma experiência de política pública bem-sucedida. In: Políticas Culturais: teorias e práxis.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil/ organização Antonio Albino Canelas Rubim. – Salvador: EDUFBA, 2007. Coleção CULT.

Subtexto - Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. Edições IV e V (Novembro de 2007, e Dezembro de 2008, respectivamente). Editora Argvmentvm.

Manifesto Arte Contra Barbárie (I)

Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo

Referências videográficas

Palestra “Políticas Públicas para o Teatro: Arte contra a barbárie e suas conquistas”, in youtube, partes de I a IV, última vez visualizada em 07/08/2017.