

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

Pâmela Peregrino da Cruz

Dissertação de Mestrado:

**A relação/tensão entre arte e Capital no Brasil: a atuação de
grupos teatrais contra-hegemônicos (1990-2010)**

NITERÓI

2012

PÂMELA PEREGRINO DA CRUZ

A relação/tensão entre arte e Capital no Brasil: a atuação de grupos teatrais contra-hegemônicos (1990-2010)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: História Social.

Orientadora: Prof^a Dr^a ADRIANA FACINA GURGEL DO AMARAL

NITERÓI

2012

PÂMELA PEREGRINO DA CRUZ

A relação/tensão entre arte e Capital no Brasil: a atuação de grupos teatrais contra-hegemônicos (1990-2010)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: História Social.

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Adriana Facina Gurgel do Amaral – Orientadora
Universidade Federal Fluminense – UFF

Professora Doutor Ronaldo Rosas Reis
Universidade Federal Fluminense – UFF

Professor Doutor Victor Hugo Adler Pereira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

NITERÓI

2012

*À todos companheiros e companheiras que
lutaram e lutam através da arte pela superação do capitalismo.*

Agradecimentos

À minha orientadora, a professora Adriana Facina, por ter me acompanhado desde a graduação, contribuindo para meu amadurecimento intelectual, político e estético, dentro e fora da universidade, através de sua militância constante, seja na docência, na pesquisa, ou junto aos movimentos sociais.

Aos professores Ronaldo Rosas e Victor Hugo que aceitaram de pronto participar da comissão examinadora. Muito obrigado pelas importantes reflexões que muito contribuíram para a conclusão deste trabalho.

A todos os companheiros do Teatro Popular União e Olho Vivo e da Companhia do Latão pela necessária e bela arte-militante que produzem! Obrigada por terem me recebido tão bem na ocasião da realização das entrevistas. Aproveito e faço um agradecimento especial ao César Vieira, João Pissara, Sérgio Carvalho, Helena Albergaria, Ney Piacentini, Adriana Mendonça, Rogério Bandeira, Carlos Escher e Renan Rovida que compartilharam comigo seus conhecimentos e vivências e me ajudaram em tudo que foi preciso.

Aos funcionários do Arquivo Multi-Meios do Centro Cultural São Paulo que foram extremamente solícitos e gentis!

Aos meus grandes amigos Érika Sayuri e Rafa que me hospedaram em todas idas à São Paulo para realização dessa pesquisa e também por toda a alegria que me proporcionam sempre que os vejo.

Ao meu companheiro Antonio Terra que faz parte da minha vida, da minha militância e dessa dissertação. Muito obrigado pelas leituras atentas, críticas e por todo apoio essencial a este trabalho.

Resumo

É possível produzir uma arte contra-hegemônica, comprometida com uma mudança profunda da sociedade brasileira em um contexto de adaptação (à) e valorização da lógica de mercado como o que vivemos? Buscando refletir sobre esta questão, analiso a relação/tensão entre arte e capital manifesta no desenvolvimento histórico de grupos teatrais que buscam transformações profundas, quando não revolucionárias, da realidade. Para tanto, analiso as formas que dois grupos de teatro paulistas procuraram, encontraram e/ou desenvolveram para suprir as necessidades financeiras de sua reprodução, problematizando a mercantilização da arte. Os grupos selecionados para o estudo foram o *Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV)* – fundado em 1966 – e a *Companhia do Latão* – formada em 1997. A referência para esta pesquisa é o *materialismo cultural*, desenvolvido por Raymond Williams, bem como conceitos como hegemonia (Gramsci), mercadoria (Marx) e as reflexões de Brecht e Benjamin sobre a produção artística dentro do capitalismo que busca superá-lo.

Palavras-Chave:

Teatro Contra-Hegemônico; Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV); Companhia do Latão; manutenção material.

Abstract

Is It possible to produce a counter-hegemonic art, committed to a profound change in Brazilian society in the context of adaptation (to) and high valuation of the market logic as the one we live in? Seeking to answer this question I examine the connection/tension between art and capital manifested in the historical development of theater groups who seek profound, if not revolutionary, reality changes. It analyzes the ways that two theater groups from São Paulo tried, found and/or developed in order to supply the financial needs of its reproduction, questioning the commodification of art. The groups selected for study were the Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV) - founded in 1966 - and the Companhia do Latão - formed in 1997. The reference for this research is the cultural materialism, developed by Raymond Williams, as well as concepts such as hegemony (Gramsci), commodity (Marx) and the thoughts of Brecht and Benjamin on the artistic production within capitalism that seeks to overcome it.

Keywords:

Counter-hegemonic theater; Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV); Companhia do Latão; material maintenance.

Sumário

Apresentação	8
Introdução – O legado marxista sobre a produção artística contra-hegemônica	13
Capítulo 1 - A produção teatral contra-hegemônica e o atual contexto de adaptação à lógica de mercado	31
1.1 – O pós-modernismo como lógica cultural do capitalismo tardio	31
1.2 – Características teóricas do pós-modernismo	38
1.3 – A produção teatral crítica no contexto do pós-modernismo	40
Capítulo 2 - Grupos teatrais contra-hegemônicos na atualidade	43
2.1 – Teatro Popular União e Olho Vivo	50
2.2 – Companhia do Latão	59
Capítulo 3 – As relações entre arte e capital	68
3.1 – Fontes de custeio à produção artística no Brasil (1990 -2010)	68
3.2 – O TUOV e Latão e suas formas de manutenção material	83
3.2.1 – Apoio público direto e indireto	83
3.2.2 – Receita direta: Bilheteria e venda de espetáculos	94
3.2.3 – Apoio privado	101
Considerações Finais	107
Bibliografia	111

Apresentação

Antes de começar o assunto dessa dissertação, creio ser necessário fazer um histórico de como ele surgiu em minha trajetória. Dessa forma, esse tópico – ou pré-tópico – também será uma justificativa de meu interesse em realizar esta pesquisa.

O teatro apareceu na minha vida enquanto eu cursava o ensino médio na Escola Estadual Dona Luíza Macuco, em Santos, SP. Foi em passeios organizados pela escola que assisti as primeiras peças que me impressionaram: “Os Lusíadas” e “Itinerário para Pasárgada”. Essas duas peças marcaram meu amor pela literatura e remexeram meu antigo interesse pelas artes, que sei lá quando surgiu. Minha escola não tinha nenhum professor ou grupo de teatro, o jeito foi aprender a tocar violino no Projeto Guri, promovido pelo Governo do Estado de São Paulo. Aos dezesseis anos concluí o ensino médio e parti para Assis, para começar a graduação em História na UNESP. Lá sim, pude participar de oficinas teatrais, na Escola de Artes da Prefeitura.

Pouco tempo depois, em meados de 2004, retornei à cidade da minha infância: Itaboraí, RJ e pedi transferência para a UFF. Ao começar as aulas na UFF, eu me deparei com um cartaz simpático, com um chapéu e uma flor, que chamava para um grupo de teatro de estudantes. Fui à reunião do grupo e em pouco tempo estaríamos fazendo intervenções em manifestações do movimento estudantil. Estudando realizações teatrais críticas nos aproximamos do Teatro do Oprimido e começamos a montar nossas primeiras experiências de Teatro-Fórum e Teatro-Imagem, peças e oficinas. Assim, logo no meu primeiro período na UFF integrei a Companhia Teatro de Grupo, formada por estudantes que buscavam construir um espaço de produção artística no movimento estudantil. Mantínhamos nossas atividades artísticas com base no auto-financiamento (com recursos providos pelos próprios participantes) e com pequeníssimas doações de C.A's (geralmente papel e xérox) ou pessoas. Realizamos também uma festa que, além de muita dor de cabeça, nos rendeu recursos suficientes para comprarmos um tocador de CD.

Nesta Companhia surgiu meu interesse por estudos e práticas relacionados à arte e à política. Mas, ainda com poucos anos de vida a Companhia Teatro de Grupo, por contradições internas e impossibilitada de manter sua produção artística, encerrou suas atividades. Juntamente com um pequeno grupo de pessoas continuei meu

desenvolvimento teatral. Particpei de um curso de formação de multiplicadores de Teatro do Oprimido, oferecido pelo CTO, importantíssimo para minha formação. Buscamos aplicar oficinas na universidade e montar grupos teatrais com jovens de favelas e ocupações nas cidades do Rio de Janeiro e Niterói. Gastamos muito pouco para a realização dessas atividades. Os recursos provenientes ainda da Cia Teatro de Grupo foram esticados ao máximo. Em todos os projetos conseguimos produzir um bom debate político e estimular o desenvolvimento artístico e o pensamento crítico dos participantes. Mas em algum momento esses grupos também encerraram suas atividades, por motivos diversos desde a falta de espaço para os encontros e ensaios, desmobilização dos participantes, falta de tempo – tomado pelos empregos –, falta de recurso para os encontros, etc.

Em 2007, buscando aprofundar a prática militante de forma articulada à formação teórica e crítica, à convite da professora Adriana Facina, que orientava meu trabalho de conclusão de curso, aproximei-me do curso de extensão “Realidade Brasileira” voltado para a formação política de militantes dos movimentos sociais e desenvolvido através de uma parceria entre professores da UFF e o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), no qual integrei a Equipe de Monitoria, que mais tarde organizou-se enquanto um “Coletivo de Educadores do Campo e da Cidade”. Neste curso, através das aulas dos professores Virgínia Fontes, Adriana Facina, Marcelo Badaró, Gaudêncio Frigotto, Ana Motta, entre outros, da convivência com a organização do curso e da articulação de propostas pedagógicas voltadas aos educandos, pude desenvolver meu embasamento teórico sobre o materialismo histórico dialético e analisar a importância da universidade e do conhecimento ali produzido.

Em 2009, iniciei a organização de um curso de formação político-teatral com o MST e o Fórum do Meio-Ambiente do Trabalhador (movimento social, articulado na Zona Oeste do município do Rio de Janeiro). A proposta desse curso era utilizar explicitamente o Teatro do Oprimido para a formação política de militantes do meio urbano e rural do Estado do Rio de Janeiro (MST, Fórum do Meio-Ambiente, Marcha das Mulheres, Movimento Negro Unificado, Liberdade Socialista, Nós não vamos pagar nada). Em julho de 2010, realizamos a última atividade planejada desse curso, a apresentação de obras artísticas e uma peça de Teatro-Fórum, na casa do CTO, na Lapa - RJ. Durante este curso conseguimos colocar a arte na pauta de diversos movimentos sociais, que se sensibilizaram e se mobilizaram para incluir a arte em suas atividades. Mas também encontramos muitos limites. O primeiro foi a dureza de muitos setores

políticos de esquerda para a inserção de qualquer linguagem que não esteja explícita numa certa “tradição revolucionária”. Até mesmo a inclusão de uma intervenção teatral num ato pode ser polêmica se as falas ao microfone terão que ser reduzidas... Essa dureza também interferiu nos recursos para reprodução do curso e das atividades artísticas. A proposta era nos mantermos através do apoio financeiro das entidades de classe. Num primeiro momento, através da articulação do MST, conseguimos certo recurso da Coordenadoria Ecumênica de Serviço (Cese) e depois seguimos com apoio de sindicatos do Rio de Janeiro, principalmente do Sindicato dos Profissionais da Educação (SEPE), e mandatos de partidos de esquerda. Os recursos foram bem escassos para a proposta. Em alguns momentos não tivemos o suficiente para arcarmos com o transporte dos militantes até o local do curso, que era mensal. A falta da prática de trabalho de base em alguns movimentos sociais também limitou a realização da proposta do curso, uma vez que o teatro poderia entrar mais facilmente nessas ações.

Assim, este trabalho surgiu da grande dificuldade que encontrei em diversas ocasiões para produzir um teatro inserido na luta anticapitalista, que aponta para o socialismo. A vontade, o interesse, a afetividade e a disposição estavam presentes! Mas ainda assim as atividades não se concretizaram, ou não tiveram a continuidade necessária. Percebo que são diversos fatores que possibilitam a realização de tais atividades. Após refletir e debater muito com companheiros militantes, decidi investigar um dos aspectos que parecem centrais para a continuidade ou não das atividades artísticas de esquerda: os recursos materiais para manutenção da atividade artística. Evidentemente este não é o único aspecto importante na produção artística contra-hegemônica. Mas é um aspecto essencial (juntamente com outros) para a realização de uma prática contra-hegemônica.

Analiso, portanto, as propostas de grupos atuais que conseguiram desenvolver suas atividades artísticas inseridos na luta contra-hegemônica. Busco analisar as formas por eles procuradas, encontradas e desenvolvidas para suprir as necessidades financeiras de sua manutenção e de sua produção artística, bem como as tensões/contradições entre ambas.

Os grupos que me proponho a estudar têm produzido teoria, prática teatral e linguagem estética própria em um contexto que de todas as formas e meios os empurra em sentido contrário. Observa-se com isto que a produção teatral contra-hegemônica no Brasil não se extinguiu. Diversas condições materiais restringiram o ambiente cultural efervescente de arte contra-hegemônica, no entanto, os grupos antes apresentados têm

desenvolvido uma riquíssima experiência teatral, extrapolando inclusive a perspectiva político-teatral presente nos coletivos político-culturais do pré-64, como os Centros Populares de Cultura (CPC's) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e o Teatro de Arena, embora com menor repercussão. Ao longo de suas trajetórias, os grupos desenvolveram pesquisas próprias sobre arte e política de uma forma consistente. Todo esse processo necessita ser estudado densamente pela História, pois revela aspectos da sociedade brasileira atual, importantes para a sua constituição e que vêm sendo ignorados por boa parte da historiografia brasileira que considera praticamente extinta pela ditadura civil-militar a produção de arte crítica no Brasil. Acredito que desvalorizar a existência e a produção desses grupos teatrais seja excluir um importante segmento da produção contra-hegemônica do Brasil atual.

Introdução:

O legado marxista sobre a produção artística contra-hegemônica

É possível produzir uma arte contra-hegemônica, comprometida com uma mudança profunda da sociedade brasileira em um contexto de adaptação (à) e valorização da lógica de mercado como o que vivemos? Buscando refletir sobre esta questão, pretendo analisar a relação/tensão entre arte e capital manifesta no desenvolvimento histórico de grupos teatrais que buscam transformações profundas, quando não revolucionárias, da realidade. Para tanto, analisarei as formas que dois grupos de teatro paulistas procuraram, encontraram e/ou desenvolveram para suprir as necessidades financeiras de sua reprodução, problematizando a mercantilização da arte. Os grupos selecionados para o estudo são o *Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV)* – fundado em 1966 - e *Companhia do Latão* – formada em 1997. A escolha desses grupos se deu devido a sua atuação claramente contra-hegemônica e por serem representantes de alternativas distintas de atuação e manutenção. Além da relação que tiveram como o movimento “Arte contra a Barbárie”, uma vez que este é um movimento que discute justamente a relação entre arte e capital. O período analisado neste trabalho será o das décadas de 1990 e 2000.

Da questão de pesquisa surgiram alguns problemas teóricos. Por exemplo: o que seria uma arte contra-hegemônica? Qual a relação possível entre arte e mercadoria? O que significa buscar transformações profundas/revolucionárias da realidade? Para desenvolver essa pesquisa foi necessário estabelecer alguns parâmetros teóricos, que serviram como a base da qual se projetou meu olhar. Tomar as questões aqui anunciadas como problema de pesquisa já pressupôs operar com um referencial marxista¹. Dentro deste, algumas delimitações precisaram ser feitas, além do cuidado necessário com alguns conceitos chave. Alguns aspectos teóricos só ficaram claros, inclusive, após alguma imersão no objeto empírico aqui investigado que com eles dialogam. Creio, então, que seja necessário apresentar nesta introdução qual foi o caminho teórico seguido e os conceitos com os quais opere.

¹ Essa escolha foi possibilitada e desenvolvida pela inserção no Setor Temático “História Contemporânea III: Teoria Crítica e Conhecimento Histórico” do Programa de Pós-Graduação em História da Uff. Inserir-me neste setor possibilitou o desenvolvimento de uma pesquisa “tendo em conta uma perspectiva totalizante da História, a partir de um olhar crítico”. (http://www.historia.uff.br/stricto/st_contemporane03.php Acessado em 04 de janeiro de 2012)

Um primeiro aspecto com o qual me defrontei foi o estudo de objetos do âmbito artístico e cultural dentro do campo de pesquisa da História. Cardoso (2005) sublinha que as perspectivas holísticas da História Social e da História Econômico-Social, muito influentes durante as décadas de 1950 a 1970, e as ideias da História Cultural, defendidas principalmente a partir de 1980, disputaram o campo historiográfico. As definições vindas das Ciências Sociais, principalmente da antropologia, influenciaram muitos historiadores que buscavam investigar objetos considerados do campo da cultura. No entanto, no campo da História Cultural, muitas vezes a cultura deslizou “de algo a ser descrito, interpretado, até mesmo talvez explicado, para ser tratada, em vez disso, como uma fonte de explicação em si mesma” (Kuper apud Cardoso, 2005: 259). Até mesmo no campo marxista, o conceito de cultura foi utilizado de forma vaga, sem que as análises explicitassem a noção de cultura. “Tem-se a impressão tratar-se de um termo evidente por si mesmo, quando na verdade é altamente polissêmico e controverso” (Cardoso, 2005: 254).

Para trabalhar com um tema dentro do campo da cultura, irei me basear na perspectiva do *materialismo* cultural desenvolvida por Raymond Williams. Este autor considera a dimensão material da cultura interpretando-a não como esfera autônoma da vida humana nem como reflexo das estruturas econômicas e políticas, mas sim nas suas interações dialéticas com o político, o econômico e social. Dessa forma, pensar uma obra de arte como uma criação individual absolutamente livre de condicionamentos ou como mera expressão de uma realidade econômica resultam em um reducionismo profundo. Operando com esta perspectiva na análise da literatura, Facina afirma que

(...) pode-se dizer que a literatura não é espelho do mundo social, mas parte constitutiva desse mundo. Ela expressa visões de mundo que são coletivas de determinados grupos sociais. Essas visões de mundo são informadas pela experiência histórica concreta desses grupos sociais que as formulam, mas são também elas construtoras dessa experiência. Elas compõem a prática social material desses indivíduos e dos grupos sociais aos quais eles pertencem ou com os quais se relacionam (Facina, 2004: 25).

Segundo Williams, não perceber a materialidade do processo de produção artístico é “não ser bastante materialista” (Williams, 1979. p. 100). Williams analisava os processos culturais como se estes se desenvolvessem e se alterassem no interior do processo histórico que os envolve, os especifica e lhes confere sentido. Nesta perspectiva, as obras de arte devem ser analisadas como produtos que formalizam as experiências vividas em um determinado tempo histórico. Portanto, é possível

identificar, dentro de uma obra artística, as experiências vividas, as representações, as emoções, as dimensões subjetivas das práticas individuais e sociais de uma determinada sociedade. A perspectiva de Raymond Williams é fundamental para o trabalho que proponho, pois a compreensão materialista da obra de arte e do processo de criação artístico nos possibilita questionar as relações/tensões entre arte e capital.

É justamente a partir de uma compreensão materialista do processo de produção artística que Sérgio Carvalho² afirma que “ser um grupo anticapitalista e, ao mesmo tempo, ter que atuar dentro do sistema mercantil das artes” coloca os produtores de arte numa contradição (Carvalho, 2009: 147). Isto porque, “como todos que precisam trabalhar para viver numa sociedade organizada pelo capital, os integrantes do nosso grupo perceberam que a decisão de exercer o teatro como profissão configura uma entrada direta num mundo, o da mercadoria, que organiza a vida de qualquer trabalhador” (Idem). Opor-se aos modos hegemônicos da atividade artística apresenta-se como um desafio para todos os grupos que buscam produzir arte “na contramão da forma-mercadoria”, afinal, as obras de arte participam, a partir da modernidade, do processo de circulação e pertencem ao conjunto de coisas que têm valor de troca. A citação de Sérgio Carvalho também remete a outro aspecto: o artista como trabalhador e a arte como trabalho. Esse é um aspecto importante para a compreensão da arte dentro de uma perspectiva materialista, pois permite reconhecer a sua base material.

É através da dimensão da arte como trabalho e o artista como trabalhador que podemos compreender a produção artística na obra marxiana. Para Marx a arte possui um potencial de auto-conscientização humana ao explicitar as contradições da estrutura social, levando a uma identificação do homem com o que ele produz. No entanto, se a arte está incluída no circuito da mercadoria - o que é a tendência geral - ela também (como o trabalho) perde seu potencial de ativar o auto-conhecimento do ser humano. Este potencial só se realizaria plenamente numa sociedade que houvesse superado a divisão social em classes. E é a esta superação da divisão social em classes que me refiro quando trato de “Revolução”. Quando me refiro, neste trabalho, a grupos teatrais ou práticas revolucionárias, estou me referindo a esse processo de luta pela superação, que pressupõe o fim da propriedade privada, a coletivização de todos os meios de produção e da política e a construção de uma sociedade sem opressões. “Buscar

² Sérgio Carvalho é pesquisador e professor de Dramaturgia e Crítica na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), além de diretor da Companhia do Latão, um dos grupos analisados nesse trabalho.

transformações profundas da sociedade” aponta nesse sentido, em oposição ao caminho reformista que busca transformações mais superficiais, sem romper com a estrutura social vigente.

A atual divisão social do trabalho tende a fazer do trabalho artístico um trabalho alienado, exatamente o oposto da auto-conscientização humana. A grande maioria dos artistas é forçada a, para sobreviver, vender a sua força de trabalho para outrem. Mesmo os que não o fazem e mantêm o controle do processo produtivo, tendem a submeter a finalidade de sua atividade aos ditames do mercado³, à busca do sucesso comercial, deixando de se identificar com a sua produção. Como podemos ver na tão citada análise de Marx sobre o trabalho produtivo e improdutivo. “(...) o proletário intelectual de Leipzig, que sob a direção da editora produz livros (por exemplo, compêndios de economia), é um trabalhador produtivo; pois, desde o começo, seu produto se subsume ao capital e só para acrescer o valor deste vem à luz” (Marx, 1987, p. 396). Como é sabido, Marx e Engels não trataram explicitamente ou profundamente da arte. No entanto, a análise dialética-materialista da história desenvolvida por eles sobre a estrutura capitalista muito contribui para a reflexão sobre a arte, afinal, a totalidade da existência humana envolve a produção artística.

A partir das reflexões de Marx e Engels outros pensadores contribuíram, de formas diferentes, para o aprofundamento da análise de questões do campo artístico. Entre eles destacam-se, para este trabalho, Gramsci, Brecht e Walter Benjamin. Além deles, o pensamento de Adorno, principalmente por sua dialética para compreensão dos fenômenos culturais da contemporaneidade, também trás reflexões importantes para uma análise marxista⁴. No entanto, não posso utilizá-lo como autor central para este trabalho para não correr o risco de cair na imobilidade frente à estrutura capitalista, baseando-me nele seria difícil compreender qualquer papel de uma arte “contra-hegemônica”. Isto porque, entre os autores selecionados, Adorno é o único que não considera possível a produção de uma arte crítica no capitalismo. Segundo ele

A autonomia das obras de arte, que, é verdade, quase nunca existiu de forma pura e que sempre foi marcada por conexões causais, vê-se no limite abolida pela indústria cultural. Com ou sem a vontade consciente de seus promotores. (...) As antigas possibilidades tornam-se cada vez mais precárias devido a esse mesmo processo de concentração, que por seu turno só torna possível a indústria cultural enquanto

³ Mais abaixo irei me deter na relação do mercado com a arte e na questão da arte como mercadoria.

⁴ Cf. JAMENSON, F. O Marxismo Tardio: Adorno ou a persistência da dialética. São Paulo: UNESP: 1996.

instituição poderosa. (Adorno, 1986, p. 93)

A indústria cultural, de forma geral absorveria tudo, transformando em mercadoria. Em função disso, ninguém poderia competir com o aparato burguês da indústria cultural sendo necessária a inserção dentro deste aparato. E “a partir do momento em que essas mercadorias asseguram a vida de seus produtores no mercado, elas já estão contaminadas por essa motivação.” (Idem). O que a indústria cultural busca é vender seus produtos e manipular necessidades, transformando e criando desejos. Considero que a análise sobre a indústria cultural em muito contribui para a reflexão sobre as novas formas de dominação criadas no capitalismo. De fato, a possibilidade de existência e resistência da produção artística fora do imenso aparato burguês e que faça diferença social significativa é mínima. No entanto, considero que a reflexão de Gramsci sobre a disputa de hegemonia possibilita um olhar diferente sobre essa questão.

Os conceitos gramscianos de Estado Ampliado e Aparelhos Privados de Hegemonia permitem não imobilizar setores burgueses, Estado e setores contrários à ordem. “Não há isolamento da sociedade civil com relação ao mundo da produção. (...) A sociedade civil é o momento organizativo a mediar as relações de produção e organização do Estado, produzindo organização e convencimento” (Fontes, 2006, p. 212-213). Assim, as relações e posicionamentos dos produtores artísticos (compreendidos como aparelhos privados de hegemonia) críticos ou hegemônicos não são estáticos em relação ao Estado e à “sociedade civil”. As relação e tensões entre eles produzem o Estado ampliado, o qual se manifesta a partir das disputas e avanços do consenso sobre determinado projeto societário. Assim, segundo Fontes e Mendonça:

as formas dominantes de produção (classes e frações de classe) se constituem e se consolidam através de organizações da sociedade civil, ao mesmo tempo em que todo o aparelho ou órgão público, estão presentes, sempre, projetos ou atores sociais vinculados a alguma(s) agência(s) da sociedade civil. Uma delas certamente possui papel hegemônico junto ao dado organismo, porém outras também lá se fazem presentes. (Fontes e Mendonça, s/d, p. 5)

A perspectiva gramsciana possibilita compreendermos a existência de possibilidades de disputa de hegemonia pela classe trabalhadora, organizada em aparelhos privados de hegemonia que podem utilizar a produção artística crítica entre suas estratégias. É justamente com o pensamento de Gramsci que estou dialogando quando utilizo o termo “grupos teatrais contra-hegemônicos” para definir meu objeto de pesquisa. Para tratar deste mesmo objeto haveria uma grande variedade de termos dos

quais eu poderia lançar mão: teatro político, teatro popular, teatro crítico, teatro engajado são só alguns deles... No entanto, considero esses termos problemáticos. Muitos podem afirmar que “a expressão teatro político se aplica, no Brasil, ao que fazem ou pretendem fazer elencos de esquerda. A intenção final do espetáculo seria afirmar a ideologia marxista, combatendo o capitalismo e lutando pelo proletariado” (Magaldi, 1985: 102). O conceito de “Teatro Político” possuiu por muito tempo uma vinculação direta com a proposta de Erwin Piscator. No entanto, usar esse termo neste sentido oculta seriamente o forte papel político e ideológico do teatro produzido dentro dos interesses das classes dominantes. Concordo com Augusto Boal, (importante teatrólogo brasileiro, sistematizador do Teatro do Oprimido) que “todo teatro é político, ainda que não trate de temas especificamente políticos. Dizer “teatro político” é um pleonasma, como seria dizer ‘homem humano’. Todo teatro é político, como todos os homens são humanos, ainda que alguns se esqueçam disso” (Boal, 1977: 15). Neste sentido, porque poderíamos usar o termo político para diferenciar o que é produzido pela esquerda do que é produzido por Hollywood ou pela Rede Globo. Ou não há nada de político no cinema de Hollywood ou nas novelas da Globo?

Já o termo “teatro engajado” faz um recorte mais específico, pois só trata do teatro explicitamente político, deixando de fora aquele, que possui papel político, mas não o apresenta conscientemente. De qualquer forma o termo não especifica se o engajamento é pela esquerda ou pela direita, “reacionário” ou “revolucionário”.

“Teatro Popular” faz um recorte sócio-econômico, mas não revela a ideologia nele presente, nem faz um corte de classe, implicando no problemático conceito de “povo”.

Por fim, considero como mais adequado, para a realização deste trabalho, operar com o termo “teatro contra-hegemônico”. Embora pouco utilizado na literatura sobre teatro, nele está contido o objetivo da ação teatral: a luta contra a classe e ideologia hegemônica. Além disso, expressa que o próprio fazer teatral desse grupo vai contra o fazer teatral hegemônico, que apresenta forma e conteúdos em consonância com a estrutura capitalista. O termo “teatro contra-hegemônico” também expressa a contribuição específica desses grupos na luta de classes: a disputa de hegemonia. Mas, claro que esse termo só expressa meu objetivo ao analisar propostas realizadas dentro de sociedades onde a classe hegemônica é a burguesa. Além disso, esse conceito também não é totalmente isento de problemas para definir meu objeto de estudo, principalmente porque ele parece como uma referência imediata, uma vez que os grupos que estou

estudando não utilizam esse conceito para se definirem. No entanto, isto em nada reduz a validade do conceito, que entre os aqui apresentados me pareceu o mais preciso.

A produção artística contra-hegemônica supõe, primeiramente, a produção de um conteúdo crítico, o que depende de uma análise crítica da realidade. No entanto, este conteúdo crítico exige uma forma crítica apropriada, pois como dizia Maiakovski “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Brecht também considerava ser impossível produzir uma arte crítica usando as formas conservadoras, pois os meios de revelar a realidade não são os mesmos que se usa para ocultá-la. Exemplificando: o Teatro Épico-Dialético⁵ produzido por ele não poderia usar a identificação emocional e a catarse, oriundas das tragédias gregas, mas necessitou criar suas próprias formas, através do distanciamento e da quebra da *quarta parede*. Contudo, se a produção de uma arte crítica pressupõe questões de ordem estética, estas estão longe de serem capazes de resolver o problema por si só, o que nos traz novamente à materialidade do processo de produção artístico.

Neste ponto gostaria de relembrar o que coloquei acima sobre a dificuldade específica do sustento material da produção artística crítica em um contexto de adaptação a lógica do mercado. Todos os aparelhos privados de hegemonia da classe trabalhadora encontram, atualmente, dificuldades de suprirem suas necessidades materiais. No entanto, a produção artística possui especificidades, e aqui a contribuição de Adorno é necessária, pois existe um grande aparato de produção artística burguês que assimila, transforma, absorve e até aprecia a produção crítica, desde que esta não o ameace. Sem acreditar que a produção artística contra-hegemônica é impossível, mas reconhecendo essa especificidade Benjamin produz uma importante reflexão. Para ele, é necessário que a arte crítica não abasteça, simplesmente, o aparelho produtivo e sim que o modifique em direção ao socialismo. Sendo que

abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária. Sabemos, e isso foi abundantemente demonstrado nos últimos dez anos na Alemanha, que o aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam. Isso continuará sendo verdade enquanto esse aparelho for abastecido por escritores rotineiros, ainda que socialistas. (...). Afirmo ainda que uma parcela substancial da chamada literatura de

⁵ Faço um breve histórico do Teatro Épico no capítulo 2 “Grupos teatrais contra-hegemônicos na atualidade”.

esquerda não exerceu outra função social que a de extrair da situação política novos efeitos, para entreter o público. (Benjamin, 1994, p. 128)

Por outro lado, modificar o aparelho produtivo significaria

derrubar uma daquelas barreiras, superar uma daquelas contradições que acorrentam o trabalho produtivo da inteligência. (...) somente a superação daquelas esferas compartimentalizadas de competência no processo da produção intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais, transforma essa produção em algo de politicamente válido; além disso, as barreiras de competência entre as duas forças produtivas – a material e a intelectual –, erigidas para separá-las, precisam ser derrubadas conjuntamente. (Idem, p. 129)

Assim, o trabalho do autor consciente das condições da produção intelectual contemporânea “não visa nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a do meios de produção. Em outras palavras: seus produtos, lado a lado com seu caráter de obras, devem ter antes de mais nada uma função organizadora” (Idem, p. 131). O artista transformaria-se então de fornecedor do aparelho de produção em “engenheiro que vê como sua tarefa a adaptação desse aparelho aos fins da revolução proletária” (Idem, p. 136). Sua função, ao reconhecer sua posição no processo produtivo, torna-se também colocar a disposição de outros produtores um aparelho “mais perfeito” e “esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores” (Idem, 132).

Uma importante referência de Benjamin é a obra de Brecht e sua relação com o aparelho produtivo. Brecht é imprescindível para esta reflexão por ser um artista comprometido com a produção de uma arte que estivesse a serviço da revolução. Assim, além de produzir reflexões teóricas, ele mesmo lidava com a tensão de produzir uma arte anti-capitalista dentro do capitalismo. Para Brecht, a questão da transformação do aparato artístico burguês pela produção artística crítica era essencial para a possibilidade de existência dessa produção. Para ele, era inevitável a dependência dos criadores de arte em relação à engrenagem. A dependência frente à engrenagem não é um problema para Brecht, pois retomar uma situação de autonomia frente à engrenagem seria voltar atrás, seria ir na contramão do desenvolvimento das forças produtivas. “O erro reside, tão-somente, nas engrenagens não serem ainda, hoje em dia, da comunidade, nos meios de produção não pertencerem aos produtores e em se atribuir ao trabalho um caráter mercantil, sujeitando-o às leis gerais da mercadoria. A arte é, pois, uma mercadoria; sem meio de produção (engrenagem) não seria possível produzi-la!” (Brecht, 2005: 28).

A ideia expressa por Brecht de a arte ser uma mercadoria precisa ser bem analisada para não naturalizarmos esse tipo de relação. Para isso é necessário nos determos no conceito de “mercadoria” que é uma das categorias centrais dessa dissertação. Quando se fala de mercadoria, operando com um referencial marxista, trata-se de uma coisa útil que satisfaça necessidades humanas de qualquer espécie, dentro de um contexto histórico, ou seja, trata-se de algo com valor de uso. Mas não basta isso para ser mercadoria! O produto do trabalho é objeto de uso, mas se transforma em mercadoria somente em determinados contextos históricos – como o capitalista. Para tanto é necessário que essa coisa seja portadora do valor de troca, que é o que expressa o valor da mercadoria. Para conter valor essa coisa precisa, necessariamente, estar inserida em uma sociedade com mercado desenvolvido, na qual seja colocada disponível para ser transferida a outro através da troca. Ou seja, uma condição para a produção de mercadorias, segundo Marx, é a divisão do trabalho, sem o qual não há troca. O valor da mercadoria é determinado pela quantidade de trabalho abstrato nela contido, ou melhor, pela força média de trabalho social necessário para sua produção. Embora “um valor de uso ou bem possui valor, apenas, porque nele está objetivado ou materializado trabalho humano abstrato” (Marx, [1867] 1996: 168), nas sociedades capitalistas toda a riqueza, produzida pelo trabalho, aparece apenas como uma coleção de mercadorias.

Um outro problema se desdobra do caráter mercadológico que a obra de arte pode apresentar. Marx afirma que

O trabalho, entretanto, o qual constitui a substância dos valores, é trabalho humano igual, dispêndio da mesma força de trabalho do homem. A força conjunta de trabalho da sociedade, que se apresenta nos valores do mundo das mercadorias, vale aqui como uma única e a mesma força de trabalho do homem, não obstante ela ser composta de inúmeras forças de trabalho individuais. [...] Tempo de trabalho socialmente necessário é aquele requerido para produzir um valor de uso qualquer, nas condições dadas de produção socialmente normais, e com o grau social médio de habilidade e intensidade de trabalho (Marx, 1996: 168).

Assim, o valor que uma mercadoria possui não é simplesmente a cristalização do tempo de trabalho que o trabalhador individual levou para fazê-la. Se assim fosse, “quanto mais preguiçoso ou inábil seja um homem, tanto maior o valor de sua mercadoria” seria (Idem). O valor de uma mercadoria provém do tempo de trabalho socialmente necessário para produzi-la, considerando as condições médias da sociedade na qual ocorre a produção e a troca. Com o surgimento das manufaturas e

posteriormente das indústrias, os trabalhadores artesanais, necessariamente se viram prejudicados, pois estas diminuíram o “tempo de trabalho socialmente necessário” para produção de determinados bens.

Na Inglaterra, por exemplo, depois da introdução do tear a vapor, bastava talvez somente metade do tempo de antes para transformar certa quantidade de fio em tecido. O tecelão manual inglês precisava para essa transformação, de fato, do mesmo tempo de trabalho que antes, porém agora o produto de sua hora de trabalho individual somente representava meia hora de trabalho social e caiu, portanto à metade do valor anterior (Marx, 1996: 169).

Da mesma forma que um produtor artesanal se vê prejudicado, o artista, produtor de mercadoria, que está fora da indústria cultural pode vivenciar a redução do valor produzido pelo seu trabalho. Uma peça de teatro comercial é montada em poucos meses, dois ou três. A partir daí entra em cartaz, como mercadoria a ser vendida. No entanto, uma peça de teatro produzida por um grupo que trabalha coletivamente, escolhe um texto, reescreve-o na sala de ensaio, pesquisa, desenvolve uma linguagem para dar conta do que quer apresentar, não terá uma peça pronta, um produto, no mesmo tempo, levará um ano ou dois de trabalho interno. Mas, ao mercado isso não irá interessar. O valor agregado pelo trabalho deste grupo terá sido reduzido pelo tempo necessário para produção pela indústria. O valor de uso de uma ou outra peça pode ser diferenciado apenas do ponto de vista do grupo artesanal de “consumidores” alinhados com sua proposta. Do ponto de vista da indústria, ambas estão inseridas no mercado do entretenimento. Isso explica, porque boa parte das políticas públicas para a cultura (principalmente leis de incentivo) não correspondem às necessidades de grupos artesanais. Elas, operando dentro da lógica do mercado, financiam apenas o espetáculo, considerando seu valor de troca e não o processo de pesquisa e produção cênica.

Com a extrema divisão do trabalho atual e a troca como forma majoritária de obtenção de bens, o artista que precisa viver da produção de sua obra de arte deverá trocá-la, inserindo-a assim no mundo da mercadoria. Precisar, portanto, produzir dentro do tempo socialmente necessário e atingir o valor de uso almejado por seus consumidores. O artista também tem a possibilidade, nos dias atuais, de se candidatar para trabalhar na indústria cultural. Desenvolverá seu trabalho dentro da produtividade determinada por uma empresa e fará jus a um salário, devidamente extraída a mais-valia. Então, a questão que se coloca para o artista, como foi a que se colocou para os artesãos do início da Revolução Industrial, é resistir na produção particular de suas

mercadorias – que terão seu valor definido socialmente, ou seja, levará em conta a produtividade da indústria – ou inserir-se na indústria tornando-se um trabalhador que realiza sua arte em escala industrial e de forma que dificilmente reconhecerá o produto como sua obra. Embora a arte tenha uma aura que parece diferenciá-la do restante do trabalho humano, ela é trabalho. Com a superação do capitalismo, seria possível a construção de uma sociedade onde a arte não fosse uma especialidade de determinado grupo de pessoas, mas sim um meio de expressão, comunicação e fruição que todos teriam acesso. No entanto, no capitalismo não podemos vê-la com moralismo, escolhendo-a como um fazer específico diferenciado dos demais trabalhos.

Entre a militância é comum, ao tratar de um trabalhador de uma fábrica, considerá-lo um digno representante da classe trabalhadora, o sujeito revolucionário, aquele que foi expropriado de seus meios de produção, que não pode concorrer com a indústria e teve que se submeter ao trabalho alienado e desumano dentro da fábrica. No entanto, ao se referir a um artista, trabalhador da indústria cultural, trata-o como um vendido, um formador de consenso, quase um burguês. Sua inserção nos meios de produção, oferecendo sua força de trabalho, fica velada. Parece até que um trabalhador da Ford [ainda que bem remunerado] pode [e deve] ser um sindicalista, um militante revolucionário, mas um ator da Globo jamais pudesse ser o mesmo sem ao menos renunciar ao seu emprego, ainda que sua função não lhe dê nenhum poder de decisão sobre seu trabalho.

Até aqui podemos afirmar que os produtos artísticos podem, perfeitamente, figurar como mercadoria. No entanto, embora a arte produzida numa sociedade capitalista possa ser mercadoria, ela não o é obrigatória ou naturalmente.

Uma coisa pode ser útil e produto do trabalho humano, sem ser mercadoria. Quem com seu produto satisfaz sua própria necessidade cria valor de uso mas não mercadoria. Para produzir mercadoria, ele não precisa produzir apenas valor de uso, mas valor de uso para outros, valor de uso social. E não só por para outros simplesmente [...] Para tornar-se mercadoria, é preciso que o produto seja transferido a quem vai servir como valor de uso por meio da troca (Marx, 1996: 170).

Isso quer dizer, que a arte se torna mercadoria apenas ao ser inserida no circuito de troca. Além disso, a produção artística, no capitalismo, como todos outros ramos da produção humana, foi forçada a se tornar uma especialidade. Não é somente o produto artístico que é transformado pelo mundo da mercadoria, mas também seu produtor. É, portanto, uma produção de um tipo de trabalhador específico: o artista. E, entre os artistas, há uma variedade infindável de especializações... Quando a arte é produzida

dentro de uma sociedade cujo acesso aos produtos do trabalho de outros se dá por meio da troca, a arte pode tornar-se um dos produtos disponíveis para a troca. Na agregação de valor para a produção de uma obra de arte podemos considerar o trabalho do artista para produzir aquela obra, o trabalho para formar o artista e também o trabalho depreendido para construir o “nome”, a fama desse artista. Quanto mais trabalho depreendido nesse sentido maior seria o valor agregado à “mercadoria” artística. E, como dito no parágrafo anterior, para que uma obra de arte seja uma mercadoria também é necessário que ela esteja disponível para ser transferida a outro através da troca. Nem todas as obras de arte são objetos físicos (como uma pintura em tela, ou uma escultura em mármore, por exemplo), o tocar de uma música, uma peça de teatro, uma projeção... Mas, ainda assim, podem ser trocadas por outros bens uma vez que possuem valor de uso para os seres humanos. Uma coisa só se torna mercadoria depois de produzida o suficiente para ter valor de uso, que é sua utilidade determinada historicamente. A arte em nossa sociedade, por exemplo, possui variados valores de uso como o entretenimento, a reflexão, a fruição estética como um todo.

Além disso, o fetichismo da mercadoria é uma questão especialmente importante de ser considerada quando se fala de arte. Os produtos, enquanto valor de uso, tem sua existência material, sem mistério já que “satisfaz necessidades humanas pelas suas propriedades” e “somente recebe essas propriedades como produto do trabalho humano”. “Mas logo ela aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa metafísica” (Marx, 1996: 197) que apresenta-se como propriedade natural e não como produto do trabalho. A relação de troca entre produtores aparece como uma relação entre produtos, assumindo “a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (Marx, 1996: 198). Isto acontece porque no capitalismo “os produtores [os trabalhadores] somente entram em contato social mediante a troca de seus produtos de trabalho, as características especificamente sociais de seus trabalhos provados só aparecem dentro dessa troca” e “não como relações diretamente sociais entre pessoas em seus próprios trabalhos, senão como relações reificadas entre as pessoas e relações entre as coisas” (Marx, 1996: 199). A troca das coisas mediante o uso do dinheiro oculta o caráter social do trabalho. Com a arte, enquanto mercadoria, acontece a mesma coisa. O trabalho não é mais visto na obra acabada. Por isso, o esforço de Brecht e alguns grupos teatrais contra-hegemônicos atuais de apresentar suas peças como produto inacabado, como “ensaio aberto”, buscando romper com o fetichismo e apresentar pessoas trabalhando. Para que o produtor veja a relação entre pessoas, entre o seu trabalho e o trabalho de

outros é necessário ter o “controle consciente e planejado” seu trabalho (Marx, 1996: 205).

Apesar de todas que as questões da inserção da arte no mercado, não é realmente possível fugir do mundo da mercadoria. Se uma pessoa, no capitalismo, vive de seu trabalho de produção artística ela terá que inserir sua obra no mundo da mercadoria. Caso ela negue esta possibilidade e produza sua arte sem mercantilizá-la, terá que ir ao mercado trocar alguma outra mercadoria que lhe possibilite obter meios de vida ou para vender sua força de trabalho. Parece não restar alternativa para produzir uma arte contra-hegemônica dentro do capitalismo.

Entretanto, para Brecht, a utilização dos meios de produção capitalistas é necessária para a produção artística. E, da mesma forma, os meios de produção comportam a produção contra-hegemônica desde que esta possibilite a manutenção dos mesmos. Se a produção artística realmente os ameaça não encontra espaço para sua realização. Assim,

Quando se diz que esta ou aquela obra é boa, subentende-se, mas nunca se diz, que é boa para a engrenagem. Esta, por sua vez, é condicionada pela sociedade existente, da qual aceita apenas aquilo que a mantém. Todas as inovações que não ameaçam a função social da engrenagem, ou seja, a função de diversão noturna, poderiam ser postas por ela em discussão. Mas as que tornam iminente uma alteração dessa função, que atribuem à engrenagem uma posição diferente na sociedade, que pretendem aproximá-la, em certa medida, dos estabelecimentos de ensino ou dos grandes órgãos de informação, essas ela as põe fora de causa. A sociedade absorve, por intermédio da engrenagem, apenas o de que necessita para se reproduzir. Só poderá ser, portanto, viável uma "inovação" que leve à reforma, e não à transformação da sociedade existente - quer esta forma de sociedade se considere boa, quer se considere má.” (Brecht, 2005, p. 27)

Assim, a produção crítica precisa se inserir na engrenagem e, como vimos anteriormente, no pensamento de Benjamin, modificá-la no sentido do socialismo. No entanto, Brecht alerta para o equívoco que artistas vanguardistas cometem ao acreditar que detêm as engrenagens da produção de sua arte:

Se os vanguardistas se mostram assim parcimoniosos nas suas exigências, é porque estão condicionados por fatores econômicos que lhes são, em parte, desconhecidos. As vastas engrenagens, tais como a ópera, o teatro, a imprensa etc., impõem as suas concepções, a bem dizer, incognitamente. (...) O fato de os músicos, os escritores e os críticos não estarem esclarecidos no que toca à sua situação acarreta consequências tremendas a que até agora se tem concedido importância mínima. Pois, na convicção de estarem de posse de uma engrenagem que, na realidade, os possui, eles defendem algo sobre que já não têm qualquer controle, que já não é (como crêem, ainda) um meio a serviço dos produtores, mas se tornou, de fato, um meio contra os produtores. Defendem, portanto, uma engrenagem que é um meio contra sua própria produção

(uma vez que esta segue determinadas tendências próprias, inovadoras, que não são adequadas à engrenagem ou que se lhe opõem). (Brecht, 2005, p. 26)

Neste processo os meios de produção hegemônicos absorvem a arte produzida em seu interior, absorvendo-a e transformando-a de forma a se adaptarem ainda melhor as engrenagens. Os vanguardistas, segundo Brecht, ao defenderem as engrenagens, acreditando estarem de posse dela, cometem outro equívoco: não se esforçarem para modificá-la.

Aos vanguardistas nem ocorre a ideia de modificar a engrenagem, pois crêem tê-la na mão, a serviço do seu poder inventivo, que se exerce sem qualquer condicionamento; crêem que ela se modifica por si, de acordo com os seus pensamentos. Mas, embora o creiam, não é livre de qualquer condicionamento que eles inventam. A engrenagem é que desempenha, com ou sem eles, a sua função; os teatros representam todas as noites, os jornais saem umas tantas vezes ao dia, e uns e outros absorvem o de que necessitam, ou seja, uma certa porção de material, pura e simplesmente. [Nota do autor: Os produtores, porém, dependem por completo, econômica e socialmente, da engrenagem que patrocina, monopolizando-a, toda a influência que eles possam exercer por si. Deste modo, a produção dos escritores, dos compositores e dos críticos adquire, progressivamente, um caráter de matéria-prima, cabendo à engrenagem a elaboração do produto para consumo.] (Brecht, 2005, p. 27)

Assim configura-se um importante aspecto da perspectiva de Brecht para a existência (e manutenção) da produção artística contra-hegemônica: o uso da engrenagem no sentido de modificá-la. Esse pensamento fica exposto por Brecht em suas “Notas sobre a ópera ‘Ascensão e queda da cidade de *Mahagonny*’” (Brecht, 2005, p. 25-38). Entre 1928 e 1929, Brecht escreveu a ópera *Mahagonny* escolhendo um estilo (a ópera) que tem explicitamente o caráter de iguaria. “Na ópera *Mahagonny*, estão precisamente nestas circunstâncias as inovações nela introduzidas para conferir ao teatro a possibilidade de apresentar uma descrição de costumes (de pôr a descoberto o caráter mercantil tanto da diversão como de quem dela desfruta), e ainda aquelas que induzem o espectador a tomar uma atitude moral” (Brecht, 2005, p. 38). Essa perspectiva é a mesma de Benjamin, que inclusive apresenta o Brecht como exemplo de sua reflexão:

Brecht criou o conceito de 'refuncionalização' para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista. (Benjamin, 1994, p. 127)

É nesse mesmo sentido que Sérgio Carvalho (diretor da Companhia do Latão) se posiciona. Para ele também não é possível “fugir da forma-mercadoria”, mas “podemos

nos confrontar com ela, tentar esvaziá-la, virá-la ao avesso, desmontá-la” (Carvalho, 2009, p. 151). Ele afirma, no entanto, que o que possibilitou uma certa independência da Companhia do Latão frente ao aparelho de produção burguês foi a semi-profissionalização dos componentes do grupo, isto é, todos mantinham outras profissões além da de artista. Ao liberarem, parcialmente, a sua arte da necessidade de os sustentarem, puderam utilizar a produção artística de forma igualmente mais independente das exigências mercantis. Possibilitando-os entrar, inclusive, em atrito com o aparato burguês de produção. Assim

essa situação intermediária entre profissionalização e amadorismo acabou por ser uma fonte de liberdade. Como nunca nos interessamos em gerar mais e mais resultados mercantis, a ocupação dos espaços da cultura burguesa sempre foi encarada por nós como uma necessidade de irradiação simbólica, um desejo de ocupar os centros de difusão do pensamento, não uma questão de sobrevivência. Essa perspectiva nos garantiu alguma independência: não queremos abastecer esses lugares com mais produtos culturais, mas utilizá-los para outros fins, sabendo do caráter relativo dessa tentativa.

Então, tornaram-se importantes duas coisas: produzir processos teatrais que sejam referência para a discussão do que significa produzir um teatro crítico (oferecendo novos modelos para aqueles que estão formulando o imaginário coletivo), a ponto de entrar em atrito com a expectativa do aparelho. E, ao mesmo tempo dialogar com novos públicos que estão à margem do mercado. (Carvalho, 2009, p. 149.)

Os resultados obtidos ao longo dessa pesquisa foram organizados nessa dissertação da seguinte forma:

No **“Capítulo 1 – O atual contexto de adaptação à lógica de mercado e a produção teatral contra-hegemônica”** me baseei principalmente nas discussões apresentadas por Fredric Jameson sobre o pós-modernismo como a lógica cultural do capitalismo tardio. Essa discussão é necessária para apresentar as dificuldades de se produzir um teatro contra-hegemônico em um contexto onde há uma forte lógica cultural de expressão da própria estrutura social. Buscarei dialogar as reflexões de Fredric Jameson com a Perry Anderson, Helen Wood e Eric Hobsbawm sobre o pós-modernismo e com algumas produções artísticas que expressam a entrada do pós-modernismo no Brasil. Ainda nesse capítulo, busquei analisar as possibilidades de atuação de grupos teatrais contra-hegemônicos a partir da reflexão gramsciana de disputa de hegemonia.

No **“Capítulo 2 – Grupos teatrais contra-hegemônicos na atualidade”** primeiramente, a partir das reflexões de Iná Camargo Costa e Hobsbawm, fiz uma breve

apresentação do desenvolvimento histórico do teatro contra-hegemônico a partir do início do século XX, de forma a resgatar o legado inegável que movimentos teatrais contra-hegemônicos da Europa tiveram para o Brasil. Nos pontos **2.1** e **2.2** me deterei nos dois grupos que serão analisados nessa pesquisa: TUOV e Cia do Latão. O objetivo central desse capítulo é apresentar a formação, trajetória, objetivos e principais obras desses grupos. As obras bibliográficas de autoria dos integrantes desses grupos foram tomadas como fontes de análise para a composição deste capítulo.

O livro “Em busca de um teatro popular” de César Vieira, diretor do grupo, foi o objeto de análise do tópico **2.1**. Este livro reúne diversos textos sobre diversos momentos do TUOV. Já o tópico **2.2** sobre a Cia do Latão, grupo muito mais recente que o TUOV, foi composto pela análise de artigos disponíveis em seu website e nos livros “Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão”, “Atuação Crítica” e “Companhia do Latão”. Esses artigos foram escritos em sua maioria por Sérgio Carvalho, diretor do grupo, e por outros integrantes da companhia. Esses textos apresentam o desenvolvimento histórico desse grupo e explicitam os referenciais e pontos de vista que o grupo desenvolveu ao longo dos anos. Por isso, foram analisados, como fontes primárias, sendo criticados como documentos históricos da trajetória desse grupo.

Busquei desenvolver esta reflexão, coerentemente ao referencial teórico escolhido, de acordo com o pensamento de Raymond Williams. Ou seja, a produção artística foi compreendida dentro de suas relações com o contexto histórico que lhe confere sentido. Busquei considerar a dimensão material da produção artística desses grupos interpretando-a não como reflexo das estruturas econômicas e políticas, nem como esfera autônoma da vida humana, mas sim nas suas interações dialéticas com o político, o econômico e social.

No “**Capítulo 3 – As relações entre arte e capital**” analisei as formas de manutenção encontradas pelos dois grupos em questão para manter-se produzindo uma arte contra hegemônica. Esse capítulo está subdividido em dois tópicos. No primeiro deles, **3.1 – Fontes de custeio à produção artística no Brasil (1990 -2010)**, busquei apresentar uma leitura crítica dos textos das leis de apoio à produção teatral em vigor no período de estudo (1990 – 2010) e os dados provenientes da aplicação destas leis. Para subsidiar a análise me baseei nas pesquisas de Cristiane Olivieri (*Cultura Neoliberal*, 2004) que trata do financiamento à cultura no Brasil no período de 1990 a 2003 e em Victor Neves de Souza (“*Novo desenvolvimentismo*” brasileiro e democratização da

cultura, 2010, dissertação de mestrado) que trabalha o mesmo tema tomando por referência o período de 2004 a 2010, com ênfase no programa Cultura Viva.

As especificidades dos grupos estudados para acessar aos recursos e manter sua produção artística foram abordadas no tópico “**3.2 – O TUOV e Latão e suas formas de manutenção material**”. Para tanto, subdividi o tópico em três partes, buscando contemplar todas as formas de obtenção de recursos utilizadas por esses grupos. Todos possuem em comum a utilização de fontes jornalísticas e entrevistas para compor as informações necessárias para a análise. Quanto as entrevistas optei por organizar os dados utilizando o software Atlas.ti. Neste software, desenvolvido para pesquisas qualitativas baseadas em textos, áudios e vídeos, pude inserir os arquivos digitais dos áudios das gravações, marcar trechos e relacioná-los a determinados assuntos, comparar os trechos marcados com o mesmo assunto e posteriormente transcrever as falas selecionadas. Assim, com o apoio do Atlas.ti, não fora necessário transcrever todas as falas, uma vez que fora possível fazer marcações escritas diretamente no áudio, possibilitando sua análise qualitativa direta. No caso do TUOV, realizei uma entrevista em janeiro de 2012 com o diretor César Vieira, além de uma visita a sede do grupo. Já a Companhia do Latão foi visitada duas vezes, uma em 2010 (quando realizei conversas informais com o diretor Sérgio Carvalho e o ator e presidente da Cooperativa Paulista de Teatro, Ney Piacentini e uma entrevista com a atriz Helena Albergaria) e uma outra em fevereiro de 2012, quando pude realizar uma entrevista com diversos membros do grupo: Ney Piacentini, Helena Albergaria, Adriana Mendonça, Rogério Bandeira, Renan Rovida e Carlos Escher.

Em “**3.2.1 – Apoio público direto e indireto**” analisei, primeiramente, as diferenças entre o apoio público direto ou através de renúncia fiscal, apresentando o ponto de vista dos grupos sobre esse tema. Analisei também como o apoio público direto aparece como uma alternativa para a manutenção desses grupos artísticos. Apresento ainda a análise que realizei sobre o movimento “Arte contra a barbárie”, que é a principal expressão da luta por esse tipo de financiamento no período estudado.

Em “**3.2.2 – Receita direta: Bilheteria e venda de espetáculo**” analisei o quanto os grupos utilizam a renda direta do espetáculo como forma real de sustentação do grupo. Desse tópico eu destaco o grupo TUOV, que mais se sustentou a partir da venda de espetáculo, desenvolvendo inclusive o que chamam de “tática Hobin Hood”. Apresentei também, como a bilheteria participa da entrada de recursos da Cia do Latão,

uma vez que este grupo apresenta-se, principalmente em casas com cobrança de bilheteria.

No tópico “**3.2.3 – Apoio privado**” apresentei os momentos nos quais o financiamento, patrocínio ou doação privada figuraram como alternativa para os grupos e como eles vêem esse tipo de parceria, quais as implicações para o produto artístico e para a relação de trabalho dentro do grupo.

Por fim, na **Conclusão** busquei voltar às minhas questões de pesquisa iniciais buscando respondê-las ou, ao menos, avaliar o quanto consegui investigá-las. Destaco que as questões são:

- Como os grupos buscaram obter o sustento material e o desenvolvimento da crítica política e artística?
- Como e em que medida as formas de sustentação encontradas pelos grupos pesquisados influenciam suas propostas políticas e práticas artísticas?
- O quanto a proposta política do grupo determina o tipo de sustentação buscado por seus integrantes?
- De que maneira e em que medida a produção de uma arte que seja vendável e, assim, capaz de garantir o sustento do grupo, a condiciona e/ou interfere na dimensão crítica que o mesmo gostaria de desenvolver/apresentar em sua arte?
- Quanto e como as relações com o Governo e/ou setores privados influenciam a proposta e a prática artística/política do grupo?

Capítulo 1:

A produção teatral contra-hegemônica e o atual contexto de adaptação à lógica de mercado

1.1 – O pós-modernismo como lógica cultural do capitalismo tardio

É possível produzir um teatro contra-hegemônico no atual contexto de adaptação à lógica de mercado? Esta questão não remete à simples opção de um grupo ou artista, mas às possibilidades reais que se apresentam diante deles. Atuar de forma contra-hegemônica ou fazer sucesso comercial não depende somente da vontade, é necessário analisar as escolhas dentro do contexto no qual elas foram feitas. A produção artística contra-hegemônica encontrou seu ápice durante a primeira metade do século XX até a década de 1960, aproximadamente. Mas o contexto encontrado por aqueles artistas não era exatamente o mesmo que os desafia atualmente. Brecht, por exemplo,

escreveu suas peças num momento e lugar mais definidos do ponto de vista do conflito de classes, quando o capitalismo tinha menos camadas para encobrir os processos desumanizadores. Os véus da reificação eram menos compostos, o processo de dominação mais exposto, a coisificação da vida menos internalizada na subjetividade pela precarização do mundo do trabalho. Um momento em que o capitalismo tinha menos capacidade de desorganizar sua contestação” (Carvalho, 2009: 63).

Em função disso, um trabalho que se proponha a analisar aspectos da produção artística contra-hegemônica atual, precisa compreender a lógica cultural do atual contexto. E o contexto cultural em questão (Brasil, décadas de 1990 e 2000) está inserido no que Fredric Jameson (Jameson, 1997) afirma ser o pós-modernismo, lógica cultural do capitalismo tardio (da mesma forma que o realismo esteve articulado com o capitalismo comercial e o modernismo com o imperialismo).

Na concepção apresentada por Jameson, o pós-modernismo não é entendido como um estilo, nem como o fim de tudo o que seria moderno (fim da história, fim da arte, fim das narrativas, fim do trabalho, fim da luta de classes, fim das ideologias, morte dos projetos iluministas, etc), mas como a lógica cultural⁶ oriunda de um

⁶ Ser a lógica cultural não significa que toda a produção cultural atual seja pós-modernista, mas sim que esta é a dominante cultural. “Nenhum modo de produção e portanto nenhuma ordem social dominante e

momento histórico do desenvolvimento capitalista (o capitalismo tardio) no qual a radicalização da modernidade (com a eliminação das formas sociais pré-capitalistas, dos territórios naturais intactos e das regiões atrasadas frente à cidade grande) produziu um rompimento com nossas referências do passado e com a própria noção de tempo histórico (rompimento auxiliado pela mídia). É como se vivêssemos em um eterno presente em permanente e rápida transformação, mas, em certo sentido, sempre igual a si mesmo.

Se a mudança absoluta na nossa sociedade é muito bem representada pela rápida transformação das vitrines – sugerindo a questão filosófica sobre o que realmente muda quando lojas de vídeos são substituídas por lojas de camisetas –, então, a formulação estrutural de Barthes passa a ser extremamente recomendável, ou seja, é crucial distinguir entre os ritmos de mudança inerentes ao sistema e por ele programados e uma mudança que substitui, de uma só vez, um sistema inteiro por outro (Jameson, 2006: 102)

São dois tipos antagônicos e incompatíveis de mudança, uma eminentemente conservadora, enquanto a outra radicalmente revolucionária. Cada uma das quais exige o fim da outra. A primeira exige a adaptação da segunda, enquanto esta eliminaria o próprio sistema que produz aquela.

O paradoxo do qual devemos partir é a equivalência entre uma taxa de mudança sem paralelo em todos os níveis da vida social e uma padronização, também sem paralelo, de tudo – dos sentimentos assim como dos bens de consumo, da linguagem assim como do espaço construído –, o que parecesse incompatível com essa mutabilidade (Jameson, 2006: 102).

E o rompimento do sentido da mudança é mais um dos rompimentos dos referenciais que afetam os artistas. Antes do período pós-modernista mudança era, no Brasil, um termo essencialmente progressista e nunca conservador. O novo tendia, quase que evidentemente, a ser identificado com o revolucionário, enquanto o velho era associado às arcaicas tradições da ideologia dominante. Mas o desenvolvimento do pós-modernismo embaralha estes termos. Na história da arte brasileira isto se manifesta claramente no início da década de 1970 quando o novo (que durante toda a década de 1960⁷ esteve associado à música engajada, Teatro de Arena de São Paulo,

portanto nenhuma cultura dominante, nunca, na realidade, inclui ou esgota toda a prática humana, toda a energia humana e toda a intenção humana” (Williams, 1979: 128).

⁷ Iná Camargo Costa (Costa, 1998) faz uma periodização do teatro na década de 1960 que começa em 1958 com a apresentação da peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, pelo Teatro de Arena de São Paulo (que pela primeira vez coloca uma família de trabalhadores envolvidos em uma greve em cena, iniciando um período de transformação e experimentação da dramaturgia brasileira) e termina

experimentação com o Teatro Épico, Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, arte nacional-popular frente ao imperialismo, etc) passa a ser identificado com o tropicalismo e demais experiências artísticas que abandonam (ou no mínimo confundem) a luta de classes em prol de uma libertação interior sem um questionamento profundo da ordem estabelecida.

Outros artistas e grupos se perderam ou até abandonaram o campo de luta ou a luta. Houve também tendências negativas que ganharam expressivo espaço: a mística do teatro corporal ou o próprio misticismo, uma aceitação irrestrita e anárquica de princípios irracionistas, o teatro ritualizado como celebração religiosa primitiva grávida de pessimismo e desespero. A criação coletiva, um dos processos criativos mais ricos desenvolvidos pelo teatro latino-americano, serviu de desculpa para a recusa do texto com o que implica de complexidade, historicidade e racionalidade, marcando uma produção superficial e ingênua: grupos jovens buscando a expressão de seus pequenos universos interiores e particulares, mergulhados em si mesmos, descrentes da vida social e da participação política (Peixoto: 1989, 72).⁸

Nesse momento, os artistas de esquerda que não foram exilados, presos ou mortos se veem diante de um embaralhamento das referências para sua arte. Diante da condenação como arcaicos e ultrapassados, enfrentando a censura (que se tornara muito mais severa a partir do Ato Institucional nº5, promulgado em 1968) e sem encontrar espaço no mercado, a maioria acaba por se adaptar (alguns inclusive renegando suas atividades do passado), enquanto outros buscam remodelar seus conceitos para entender o que se passa.

O músico Belchior, por exemplo, é um dos que expressa este momento de perda de referências, principalmente em seu disco *Alucinação*, lançado em 1976. A oposição jovem/novo *versus* velho/antigo é marcante em todo o disco. Com certa perplexidade ele canta que “o que há algum tempo era jovem e novo, hoje é antigo. E precisamos todos rejuvenescer” (Roupa velha colorida). A novidade do momento não é positiva para Belchior, pois “o sinal está fechado para nós que somos jovens” (Como nossos pais), a sua atitude, ao longo de todo o disco, é rejeitá-la como não sendo o verdadeiramente novo.

Eu não estou interessado em nenhuma teoria,
em nenhuma fantasia, nem no algo mais.
Nem tinta pro meu rosto, oba-oba, um belo dia,

em 1968 com a apresentação de Roda viva, de Chico Buarque, dirigida por José Celso Martinez Corrêa (que inicia a mercantilização das técnicas teatrais descobertas ao longo dos anos 1960).

⁸ Cabe destacar que nem todo o teatro da década de 1970 seguiu este caminho, mas que este se tornou uma importante expressão na década de 1970.

para acompanhar bocejos, sonhos matinais.
Eu não estou interessado em nenhuma teoria,
nem nessas coisas do oriente, romances astrais.
A minha alucinação é suportar o dia-a-dia
e o meu delírio é a experiência com coisas reais.
(Alucinação)

Dessa forma Belchior rejeita a chegada da novidade pós-modernista e a sua solução, como em *Roupa velha colorida*, é rejuvenescer, voltar ao novo de antes, o novo que seria revolucionário, desejando aos seus ouvintes que “Fiquem sempre jovens” (Antes do fim).

No mesmo período, mas na cena teatral, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, escreveu, em 1974, a peça *Rasga Coração* também buscando se localizar neste ambiente de novas referências. No prefácio ele afirma que quer estudar “as diferenças que existem entre o ´novo` e o ´revolucionário`. O ´revolucionário` nem sempre é o novo absolutamente e o novo nem sempre é revolucionário.” (Vianna Filho, 1980: 13) Na peça, um antigo militante comunista é acusado de conservadorismo por seu filho hippie que representa um novo que desconstrói e rejeita todo o passado sem, no entanto, construir nenhuma alternativa de transformação social. Diferentemente de Belchior, no disco *Alucinação*, Vianninha não rejeita simplesmente o pós-modernismo, mas levanta questões sobre os “problemas novos que os sistemas revolucionários organizados têm dificuldade em absorver, principalmente quando atravessam fases de subestimação da teoria e criação da consciência humana” (Vianna Filho 1980: 13), mas conclui com bastante clareza que apesar destas dificuldades o verdadeiro revolucionário é o velho comunista e não o novo hippie (demonstrando inclusive como o idealismo do filho hippie não representa nenhuma mudança radical e sequer possui base material para se realizar de fato, pois depende justamente daquilo que ele acusa de ser ultrapassado – como o emprego público do pai).

A chegada do pensamento pós-modernista no Brasil é, portanto, uma novidade que não ameaça a ordem, re-apropriando comercialmente todas as novidades da década de 1960. Mas agora somente como formas desprovidas de substância e com um rápido ritmo de mudança criticado por Vianninha como sendo a originalidade como ponto de partida. Ser original se torna uma necessidade em si e não uma consequência do seu trabalho crítico: “a originalidade como sofrido ponto de chegada” (Vianna Filho, 1980: 14).

A produção estética hoje está integrada à produção de mercadorias em geral: a urgência desviada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (...) atribui uma posição e função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo (Jameson, 1997: 30).

Nesse sentido cultura e economia se fundem na era do capitalismo tardio, sendo difícil afirmar se a necessidade da originalidade é cultural ou econômica, pois é ambas ao mesmo tempo. Entretanto, esta originalidade é sempre na aparência, tendendo a nunca ser na própria essência dos produtos culturais, que deve ser mantida para não abrir brechas. Isto vai de encontro ao pensamento de Brecht exposto na Introdução deste trabalho. Cabe lembrar que, para Brecht, dentro da engrenagem capitalista de produção artística uma “inovação” só é viável se tal inovação levar à reforma, mas não à transformação da sociedade (Brecht, 2005, p. 27).

Assim, o pós-modernismo pode ser considerado

A persistência do Mesmo através da absoluta Diferença – a mesma rua com edifícios diferentes, a mesma cultura através de novas trocas de pele momentâneas – leva à mudança e ao descrédito, já que, a partir de então, a única mudança radical concebível consistiria em colocar um fim à própria mudança (Jameson, 2006: 105).

Jameson afirma que, segundo Mandel, as condições tecnológicas para este processo estariam dadas desde o fim da Segunda Guerra Mundial (Jameson, 1997: 23), mas seu desenvolvimento ocorre depois da recuperação dos anos de guerra, ao longo da década de 1950. A geração da década de 1960 seria, portanto, a primeira a crescer neste contexto passando a identificar todo o modernismo como a institucionalidade canonizada que deve ser destruída para que se possa fazer algo novo. No Brasil é a geração da década de 1970 que realiza este movimento, não somente pelo já costumeiro atraso na importação das ideias correntes na Europa e nos Estados Unidos, mas também porque as próprias causas do pós-modernismo (a eliminação, ou pelo menos o enfraquecimento, das tradições pré-modernas e da oposição campo atrasado x cidade moderna) seguiam em um ritmo mais lento no Brasil do que nos EUA ou na Europa.

Além disso, cabe levantar outras questões em relação à difusão do pensamento pós-modernista. Primeiramente, uma levantada por Eric Hobsbawm: o seu relativismo. O pós-modernismo “lança dúvida sobre a distinção entre fato e ficção, realidade objetiva e discurso conceitual” (Hobsbawm, 2001: 286) classificando todos os discursos como igualmente válidos.

Não é por acaso que essas concepções atraíram particularmente aqueles que se veem

como representantes de coletividades ou ambientes marginalizados pela cultura hegemônica de algum grupo (homens heterossexuais brancos de classe média, por exemplo, de formação ocidental) cuja pretensão de superioridade contestam. Mas isto está errado (Hobsbawn, 2001: 286).

A década de 1970, no Brasil, era o contexto da ditadura e prevalecia um discurso oficial contra o qual o pós-modernismo podia parecer ser uma arma. Aparência equivocada, pois como ironiza Hobsbawn,

Quando uma pessoa inocente é julgada por assassinato e deseja provar sua inocência, aquilo de que se necessita não são as técnicas do teórico “pós-moderno”, mas as do antiquado historiador (Hobsbawn, 2001: 287).

Entretanto, é somente no período pesquisado nesta dissertação que o pós-modernismo atinge a maturidade no Brasil. Segundo a análise de Perry Anderson (Anderson, 1999), bastante inspirada na de Jameson, a origem do pós-modernismo está vinculada à determinadas transformações sociais ocorridas na Europa e EUA da Segunda Guerra Mundial até os anos 1970, mas que no Brasil se completaram mais tarde. Para compreender melhor o que Anderson chama de as três coordenadas do modernismo e as do pós-modernismo, organizei o quadro sintético na próxima página:

Coordenadas	Modernismo	Pós-modernismo
1°	Sociedades semi-industriais com convivência entre burguesia e aristocracia como ordens dominantes, o que permitia que os modernistas se inspirassem no passado para se opor ao presente.	Segunda Guerra Mundial aniquilou com o que restava de aristocracia na Europa, enquanto burguesia abandonou sua autoconsciência e seus códigos morais
2°	Deslumbramento com uma tecnologia de grandes invenções ainda recente, o que os levava a sonhar com um futuro melhor que o presente.	Segunda Guerra Mundial, a destruição e a bomba atômica mudaram radicalmente a visão que se tinha até então das inovações tecnológicas. E a maior inovação tecnológica do pós-guerra foi justamente a televisão (comercializada a partir dos anos 50, mas que só se generaliza com a TV a cores no início dos 70) – meio de comunicação de massa que exige a atenção integral (olhos e ouvidos) das pessoas. “Modernismo era tomado por imagens de máquinas: agora, o pós-modernismo é dominado por máquinas de imagens” (Anderson, 1999) e de mensagens.
3°	Horizonte político aberto, no qual a possibilidade de revolução política era muito presente, a transformação social era vista como provável.	Relativa estabilidade política no pós-guerra fechando o horizonte político. Processo intensificado na década de 70 após a derrota de 68, do movimento operário e a incorporação ao mercado dos países recém independentes na África.

Fonte: Elaboração própria

É somente no período analisado (décadas de 1990 e 2000) que as 3 coordenadas do pós-modernismo de Anderson serão encontradas no Brasil. Ainda hoje existem as tradicionais oligarquias de proprietários de terras com o seu poder político de coronéis (como os Sarneys no Maranhão), mas nos últimos anos o campo brasileiro sofreu uma significativa reconfiguração com a transformação do latifúndio em agronegócio. Quanto ao descrédito com uma tecnologia que não mais leva a sonhar com um futuro melhor, no caso do Brasil (que não sofreu com a Segunda Guerra Mundial) talvez a ameaça da guerra nuclear, durante a Guerra Fria, o aquecimento global e as atuais previsões de um futuro catastrófico tenham produzido um efeito mais forte. No tocante à terceira coordenada, embora a ditadura tenha sido uma profunda derrota para o movimento operário, somente durante o governo de Lula (2002-2010) foi fechado o horizonte político com o fim de uma oposição política socialmente significativa. Se por um lado Lula inspirou (e para muitos ainda inspira) confiança em um futuro melhor, esta melhoria é entendida como um aperfeiçoamento do presente (a mesma ordem social, porém com mais dinheiro, mais classe média, mais produção, mais celulares – quero dizer, iphones, ipads... – mais medalhas nas olimpíadas e mais títulos nas copas do mundo) – e não como uma mudança radical, estrutural, da sociedade brasileira.

1.2 - Características teóricas do pós-modernismo

A partir dessa apresentação resumida do pós-modernismo e de sua chegada e ascensão no Brasil é possível buscar identificar as suas características teóricas principais. Em primeiro lugar, há a questão apontada por Hobsbawn acerca de seu relativismo que iguala fato e ficção tornando desnecessário (para os pós-modernistas) a pesquisa rigorosa sobre a realidade. Se tudo é mera opinião não há diferença entre uma simples suposição ou o resultado de uma rigorosa pesquisa, exceto que a segunda requer muito mais dispêndio de energia. Em função disso

a produção cultural foi reconduzida ao interior da mente, dentro do sujeito monádico; ela não pode mais olhar diretamente com os seus próprios olhos para o mundo real em busca de um referente, ao contrário, ela deve, como na caverna de Platão, traçar suas imagens mentais do mundo nas paredes que a confinam (Jameson, 2006: 30).

No caso da produção de uma arte que se pretende contra-hegemônica esta perspectiva leva à um gigantesco rebaixamento de nível, pois, sem investigar a

realidade, os artistas críticos se limitariam à reproduzir o que já sabem, sem realizar novas descobertas e sem possuir nenhum critério em defesa da verdade de suas críticas (posto que seriam meras opiniões como as dos ideólogos da classe dominante, por mais mistificadoras ou preconceituosas que estas possam ser).

Os pós-modernistas negam frequentemente que sejam relativistas epistêmicos: insistem que sabem que há um mundo 'real' lá fora. A ironia, porém, é que sua própria defesa corrobora para provar o argumento contra eles e para demonstrar a fusão (ou confusão) da qual eu os acuso aqui - a de proceder, por exemplo, como se não apenas a ciência da física, mas a realidade da física representada por, digamos as leis da termodinâmica fossem em si um constructo social e historicamente variável (Wood e Foster, 1999: 12).

Embora Wood⁹ afirme que nem todos os pós-modernistas chegam a este relativismo extremo, ela mantém sempre a crítica de que a “ênfase na natureza fragmentada do mundo e do conhecimento humano” (Wood, 1999: 13) está no centro do pensamento pós-modernista. “Mesmo em suas manifestações menos extremas o pós-modernismo insiste na impossibilidade de qualquer política libertadora baseada em algum tipo de conhecimento ou visão 'totalizantes'” (Idem), em função disso não há, para o pós-modernismo, estruturas sociais (como o próprio capitalismo). A própria realidade seria fragmentada e impossível de ser conhecida de forma coerente. No fundo, o ataque pós-modernista não é somente ao universalismo, ao materialismo e ao objetivismo, mas à própria razão humana. Segundo Kenan Malik, este irracionalismo leva o pós-modernismo a recusar qualquer explicação causal. Ele afirma que

toda e qualquer ideia de determinação – mesmo no sentido não-reducionista, tendo a ver com o que E.P. Thompson chama frequentemente de “a lógica do processo”, ou o que Raymond Williams (...) descreve como “um processo complexo e inter-relacionado de limites e pressões” - é considerada como essencialista e, portanto, ilegítima (Wood e Foster, 1999: 126)

Portanto, as características do pensamento pós-modernista (relativismo, idealismo, fragmentação, subjetivismo, irracionalismo, a-historicidade) significam que não é possível um grupo artístico pós-modernista definir uma orientação coletiva para

⁹ Wood, Foster e Malik, autores utilizados nessa análise, possuem uma interpretação do pós-modernismo diferente daquela de Jameson e Anderson. Se estes admitem o pós-modernismo como um contexto real, a lógica cultural do capitalismo tardio, aqueles o consideram somente uma corrente teórica com sua origem relacionada ao contexto da época de ouro do capitalismo que produz falsas interpretações da realidade, devendo ser, portanto, denunciada e combatida. Jameson, por outro lado, defende que rejeitar o pós-modernismo não é o melhor caminho para enfrentá-lo mas, para isso, é necessário reconhecê-lo como parte da realidade e analisá-lo. Embora o pensamento de Jameson seja a base para essa pesquisa, utilizo também esses outros pensadores por apontarem pontos importantes sobre o pós-modernismo, que não são tratados por Jameson. Afinal, além de ser a lógica cultural do capitalismo tardio, o pós-modernismo, também apresenta-se como uma (forte) vertente teórica de interpretação da realidade.

uma atuação em busca de uma superação do capitalismo, inviabilizando, portanto, a própria existência de um grupo simultaneamente pós-modernista e crítico à ordem. Se não há uma realidade objetiva (ou pelo menos não somos capazes de acessá-la) e só possuímos opiniões sobre nossas próprias realidades (que não podem ser verificadas ou comparadas frente a nenhum critério de verdade) como chegar a qualquer acordo coletivo? Se o mundo é fragmentado, como ser contra “o capitalismo”, ou “o sistema”, ou “a ordem”, se nada disso existe? Se a história não é nada mais que um eterno presente, como desejar qualquer transformação (pois tudo deve ter sido sempre assim e que assim seja, amém)? Tudo é visto como natural e, portanto, impossível de ser transformado pelos seres humanos. Se a razão não é confiável em nenhuma medida só nos resta agir por instinto buscando o nosso próprio prazer individual (até porque não seria possível saber o dos demais, já que o mundo real é inacessível). Uma breve análise demonstra que não é possível um coletivo contra-hegemônico se orientar pelas teorias do pós-modernismo. Apesar de todo o seu discurso como mais avançado do que todas as teorias da modernidade, as quais considera ultrapassadas e conservadoras, a teoria pós-modernista acaba sendo a verdadeira conservadora, como Foster ilumina ao afirmar que

a ironia do *pós-modernismo* é que, enquanto alega ter transcendido a *modernidade*, abandona desde o início toda esperança de transcender o capitalismo em si e de ingressar em uma era *pós-capitalista*. A teoria pós-modernista, portanto, é facilmente absorvida na estrutura cultural dominante (Wood e Foster, 1999: 205)

1.3 - A produção teatral contra-hegemônica no contexto do pós-modernismo

Uma vez contextualizado o pós-modernismo como período histórico e brevemente resumidas suas principais características teóricas é possível retornar à questão inicial (se é possível produzir um teatro contra-hegemônico no atual contexto de adaptação à lógica de mercado) e desdobrá-la para ser melhor analisada nos capítulos posteriores. O teatro não tem como ser a principal forma de disputa de hegemonia, mas pode ser uma entre muitas.

A ênfase de Gramsci na criação de uma hegemonia alternativa pela conexão prática de muitas formas diferentes de luta, inclusive as que não são facilmente identificáveis como ‘políticas’ e ‘econômicas’, e na verdade não o são primordialmente, leva assim a um senso muito mais profundo e ativo da atividade revolucionária numa sociedade altamente desenvolvida do que os modelos persistentemente abstratos derivados de

situações históricas muito diferentes (Williams, 1979: 114).

Mas, novamente, não basta ter vontade de disputar hegemonia para fazê-lo de fato. Em primeiro lugar, há a questão já esboçada sobre a mudança intrínseca ao capitalismo e a mudança que rompe com o capitalismo. Desde Brecht (ou talvez até antes) todo o teatro contra-hegemônico assume como central a ideia de mostrar a realidade como dinâmica, que o mundo está sempre em movimento, jamais estático. Mas agora a ideia de mudança foi incorporada ao sistema e se torna necessário que o teatro contra-hegemônico (e também as demais artes) distinga os dois tipos de mudança ao produzir sua arte.

Sobre ele [o modo de produção capitalista] nossa experiência individual nos conta que deve ser eterno, enquanto nossa inteligência sugere ser esse, na verdade, o mais improvável sentimento, sem, contudo, apresentar cenários plausíveis de sua substituição. Parece-nos mais fácil hoje imaginar a completa deterioração da terra e da natureza do que a quebra do capitalismo tardio, mesmo que isso se deva a alguma debilidade de nossas imaginações (Jameson. 2006: 91).

É necessário, então, tornar plausível a substituição do capitalismo. Mas como? Uma pista pode ser encontrada recorrendo à História: mostrar que o passado já foi diferente e que, portanto, o presente não é natural e o futuro pode ser diferente. Mas penso que isso não basta. Diante do contexto pós-modernista de embaralhamento das referências anteriores e incapacidade de se localizar histórica e espacialmente (dificuldade presente até hoje), Jameson propõe como alternativa inicial “uma estética do mapeamento cognitivo – uma cultura política e pedagógica que busque dotar o sujeito individual de um sentido mais aguçado de seu lugar no sistema global” (Jameson. 1997: 79). Esta estética de mapeamento cognitivo

terá de se ater a verdade do pós-modernismo, isto é, a seu objeto fundamental – o espaço mundial do capital multinacional – ao mesmo tempo que terá que realizar a façanha de chegar a uma nova modalidade, que ainda não somos capazes de imaginar, de representá-lo, de tal modo que nós possamos começar novamente a entender nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos e recuperar nossa capacidade de agir e lutar que está hoje neutralizada pela nossa confusão espacial e social (Jameson, 1997: 79).

Em segundo lugar há a pressão de padronização de tudo o que aparente ser incompatível com a ordem/mercado. Esta pressão ocorre pelos mais variados canais, desde a influência da indústria cultural na formação das consciências, passando pela formação artística nos meios mais institucionais, até a crítica demolidora daqueles que fazem o inaceitável para a ordem até a própria exclusão do mercado artístico. Como

resultado, para ser crítico à ordem capitalista não é possível depender das montagens e contratações mais empresariais. Portanto, é preciso ter um grupo estável que desenvolva algum caminho para poder sustentar sua arte e seus produtores fora da indústria cultural.

Mas aqui há um risco: que o grupo acabe isolado, apresentando sempre para os mesmos já iniciados em sua arte, como, de certa forma, foi o modernismo. Segundo Anderson (Anderson, 1999), a cultura modernista era, em certo sentido, elitista. Ainda que zombasse das convenções e desafiasse o mercado, sempre foi produzida por poucos e para poucos. O pós-modernismo, ao mesmo tempo em que terminou com a época das grandes obras-primas, ampliou a base de produção artística e se alinhou com o mercado, acabando por se tornar hegemônico. É uma hegemonia de novo tipo, pois é a primeira hegemonia a atingir o planeta inteiro.

Importante perceber que isso não significa que o pós-modernismo tenha promovido uma democratização da arte, mas sim uma “plebeização”¹⁰ (combinação do aumento da base produtora e do mercado consumidor com o rebaixamento do nível e dos parâmetros artísticos). Mas a solução para os grupos contra-hegemônicos não pode ser querer “rejuvenescer” (para parodiar Belchior), pois se sua arte permanecer restrita a uma elite e destinada à uma ínfima minoria o seu efeito será sempre mínimo. Se adaptar, como fizeram tantos, também não é uma alternativa para os que querem permanecer críticos. É necessário buscar realizar uma síntese entre a crítica e o alcance mais amplo. Como afirmara Sérgio Carvalho e Márcio Marciano, “para se opor aos modos hegemônicos da atividade artística numa sociedade orientada pela lógica do capitalismo tardio (cujo corolário é a transformação perene da cultura em mercadoria e da mercadoria em cultura) essa reflexão deve provir de uma ação cultural como prática política” (Carvalho, 2009: 165).

Considerando esse desafio, busco, no próximo capítulo, compreender e refletir sobre como alguns grupos teatrais contra-hegemônicos estão realizando na prática suas atividades no contexto que acabei de analisar.

¹⁰ Conceito que Anderson (1999) toma da análise de Brecht sobre o nazismo e adapta para o pós-modernismo.

Capítulo 2

Grupos teatrais contra-hegemônicos na atualidade

Os grupos teatrais da atualidade que realizam um trabalho contra-hegemônico não podem ser vistos como fruto unicamente da realidade atual. O desenvolvimento de suas práticas e concepções só foi possível a partir da trajetória mais ampla das diversas perspectivas do teatro contra-hegemônico, construído por muitos trabalhadores: artistas, militantes, críticos... Sem me alongar, antes de apresentar alguns grupos importantes da atualidade, irei resgatar esse trabalho de construção de um teatro a serviço dos trabalhadores pela superação do capitalismo.

Segundo Iná Camargo Costa (1998: 16) “datam do final do século XIX (...) as alterações que dramaturgos, por um lado, e encenadores/diretores, por outro, começam a imprimir ao drama”. Até então a produção teatral de maior reconhecimento se realizava, essencialmente, dentro dos moldes do drama, que possibilitava com facilidade a representação da vida e ideologias burguesas. Assim, qualquer representação da vida, ideologias e movimentos dos trabalhadores encontrava algumas dificuldades de ser colocada no teatro da época. Claro que havia teatro feito nas ruas, nas igrejas, nas praças, nos cabarés, feito fora dos moldes dramáticos. Algumas de suas práticas, como as do teatro de revista alemão, inclusive influenciaram o desenvolvimento de concepções teatrais contra-hegemônicas posteriormente. No entanto, aconteciam sem uma articulação entre si e envolvimento mais explícito na luta de classes, não se estabelecendo como movimentos mais amplos de expressão da classe trabalhadora.

É nos fins do século XIX que autores reconhecidos como Tchecov, Ibsen, Craig e Appia começam a romper com um ou outro paradigma do drama. Mas são “as duas primeiras décadas do século XX [que] assistem ao vertiginoso desenvolvimento dessas tendências por quase toda a Europa e Estados Unidos” (Costa: 1998, 16). Este rompimento com o drama não se deu naturalmente, mas possui razões históricas. A crise do drama possuiu sua base material na crise do capitalismo concorrencial, no qual a figura do indivíduo era central. Tanto a Comuna de Paris, em 1871, quanto o “crack” da Bolsa da Alemanha, em 1873, anunciaram à “burguesia a necessidade de impor uma disciplina à ‘livre manifestação do eu’ no jogo dos negócios” (Costa: 1998, 19). A fusão do capital industrial com o capital bancário, levou a criação do “capital financeiro”,

possibilitou a concentração do capital em poucas mãos (Idem), pondo fim a livre concorrência. Segundo a análise de Lênin,

O que há de fundamental nesse processo, do ponto de vista econômico, é a substituição da livre concorrência capitalista pelos monopólios capitalistas. A livre concorrência é a característica fundamental do capitalismo e da produção mercantil em geral; o monopólio é precisamente o contrário da livre concorrência, mas esta começou a transformar-se diante dos nossos olhos em monopólio, criando a grande produção, eliminando a pequena, substituindo a grande produção por outra ainda maior, e concentrando a produção e o capital a tal ponto que do seu seio surge o monopólio” (Lênin: [1916] 1979, 641).

Por outro lado, a Comuna de Paris, mesmo derrotada, possibilitou que o proletariado vivenciasse o desejo de construir uma nova sociedade de acordo com as suas necessidades. Sua derrota não impediu o desenvolvimento rápido e amplo da organização dos trabalhadores, requisitando formas artísticas que dessem conta de suas temáticas (o que não era possível no drama). O acirramento da luta de classes colocava os temas políticos em pauta no cotidiano. “A necessidade de dar voz no teatro à classe operária que começava a conquistar espaço na cena política fez com que o drama começasse a narrar e o drama deu o primeiro passo em direção ao teatro épico” (Costa: 1998, 20).

Além das mesmas bases materiais que geraram a crise do drama¹¹, outras condições foram necessárias para o desenvolvimento do Teatro Épico. Um espaço no qual esse teatro nascente pode se desenvolver foi iniciado pela experiência da Social Democracia alemã. A criação do Volksbühne, que era dirigido pelo Partido Social-Democrata, abriu um espaço de produção ampla de um teatro fora dos marcos do mercado (uma vez que era mantido pelos próprios trabalhadores, sócios do teatro) e de expressão dos trabalhadores. “É assim que, mesmo com os seus tropeços (o voto a favor dos créditos da guerra de 1914 talvez seja o mais grave), o maior partido da Segunda Internacional criou e deu todas as garantias ao único terreno onde o Teatro Épico em seu sentido pleno (inclusive e sobretudo político) poderia ter surgido na Alemanha” (Costa: 1998, 21). Assim, a detenção dos meios de produção teatrais nas mãos dos trabalhadores foi uma condicionante ao desenvolvimento amplo de um teatro contra-hegemônico naquele momento. Além disso, segundo Iná Costa, a Primeira Guerra Mundial e Revolução Russa foram processos históricos fundamentais para o

¹¹ Um primeiro aspecto que revelou a crise do drama foi o desenvolvimento do teatro naturalista e, posteriormente, seu desenvolvimento na direção que levou ao surgimento do Teatro Épico.

desenvolvimento do Teatro Épico (1998: 22). A guerra contribuiu para aflorar a sensibilidade social acerca do peso das disputas políticas mais amplas, revelando o sepultamento do indivíduo independente burguês. “A primeira guerra mostrou de maneira inapelável que ‘o futuro do indivíduo depende cada vez menos da sua própria prudência e cada vez mais das disputas nacionais e internacionais entre colossos do poder’.” (Horkheimer *apud* Costa: 1998, 22). Já a Revolução Russa, além de resgatar as esperanças esmagadas em 1914 pela guerra e pelas ações da Social Democracia, possibilitou a liberação do teatro que surgia das determinações do mercado. Embora essa ampla liberdade tenha tido vida curta na URSS, ela foi fundamental para possibilitar o desenvolvimento de um teatro revolucionário. O passo a frente que a Revolução deu em comparação ao Volksbühne, segundo Costa, foi a socialização dos meios de produção. Nessas condições o teatro desenvolveu amplamente suas versões de *agitprop* e Teatro Épico.

Além da relação com os meios de produção, Brecht, refletindo sobre a produção do Teatro Épico, apresenta um segundo aspecto fundamental para a manutenção de uma arte contra-hegemônica no interior da estrutura capitalista, no sentido de sua superação: um intenso movimento social que a sustente.

Este tipo de teatro pressupõe, além de um determinado nível técnico, um poderoso movimento na vida social, movimento este não só interessado na livre discussão das questões vitais, visando à sua solução e dispondo da possibilidade de defender esse interesse contra todas as tendências que se lhe oponham.

O teatro épico é a tentativa mais ampla e mais radical de criação de um grande teatro moderno; cabe-lhe vencer as mesmas imensas dificuldades que, no domínio da política, da filosofia, da ciência e da arte, todas as forças com vitalidade têm de vencer. (Brecht, 2005, p. 74, grifo meu)

Segundo Costa, os Estados Unidos chegou a se aproximar, na década de 1930, das condições para a produção do Teatro Épico, no entanto o movimento operário estadunidense não teve forças para sustentar por muito tempo suas organizações culturais e a indústria cultural (teatro e cinema) acabou absorvendo muitos dos artistas que estavam engajados na luta dos trabalhadores. Após esse esvaziamento, principalmente no pós-guerra, pouco sobreviveu, desenvolvendo-se principalmente o naturalismo e o expressionismo.

A Europa e a URSS também vivenciaram o recuo do Teatro Épico. “O caso da União Soviética, por ser mais óbvio, não oferece maiores dificuldades de compreensão: a vitória da facção stalinista sobre as demais correntes do movimento operário que fizeram a Revolução de Outubro teve como resultado no teatro o desaparecimento

escolhido (Maiakovski) ou forçado (Meyerhold) de todos aqueles que de alguma forma se envolveram na revolução teatral que resultou no Teatro Épico” (Costa: 1998, 25). Daí o desenvolvimento, como expressão teatral máxima [e única] da Revolução, do realismo-socialista (baseado no drama em termos de dramaturgia e no naturalismo quanto à temática). Quanto a Alemanha, a ascensão do nazismo, ao destruir violentamente o movimento operário alemão, destruiu a base na qual o Teatro Épico se desenvolvia. Além disso, os artistas-militantes do período ou foram mortos ou emigraram para outros países, nos quais não encontraram as mesmas condições que tiveram no auge do Teatro Épico alemão.

A Segunda Guerra Mundial trouxe o embrião de uma nova configuração à Europa, chamada por Mandel de “Capitalismo tardio”. Nesse novo estágio do capitalismo, que se consolidou a partir de 1973, a industrialização pode alcançar todos os ramos da economia, incluindo à cultura. Esta industrialização plena também significou a expropriação pelo capital do que havia sido desenvolvido no período anterior pelo movimento proletário. A arte contra-hegemônica desenvolvida no período do “imperialismo clássico” foi introduzida, também, na produção e circulação capitalista, como mercadoria abarcada pelo leque, agora mais amplo, do capital. O capitalismo tardio assinou um “acordo de paz” com a arte radical, inserindo-a em sua abrangência. Esta arte, descontextualizada do movimento operário que a sustentava (política, econômica e criativamente), poderia ser produzida de forma inofensiva ao capital.

O Brasil não chegou a condições análogas as da Europa do início do século XX. Somente durante o desenvolvimento do capitalismo tardio surgiram algumas condições para um teatro contra-hegemônico mais expressivo. Uma das estratégias do centro do capitalismo, após a Segunda Guerra, foi o deslocamento de investimento e exportações. O capital monopolista passaria não só a investir em commodities da periferia, mas também na produção de bens de consumo, exportando bens de produção. Esse processo levou ao desenvolvimento da burguesia nacional e do mercado consumidor que viabilizou a proliferação de experiências teatrais como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Ainda não se trata de conteúdo-forma contra-hegemônica, mas tem sua importância por romper com o “teatro de ator”, como o do consagrado Procópio Ferreira. Assim como na Europa, já haviam sido desenvolvidas outras formas de teatro.

O Teatro de Revista,¹² por exemplo, teve grande sucesso, inclusive entre as classes mais populares no início do século XX. Essa experiência, que não se baseava no modelo dramático, participa da linguagem construída posteriormente em busca de um teatro contra-hegemônico. No entanto, apesar de sua característica explicitamente política e de massa, ele não sistematiza a experiência de classe, não aponta para um rompimento com o capitalismo, nem mesmo se expressa do ponto de vista do trabalhador. Sendo assim, não pode ser concebido como um teatro contra-hegemônico.

O TBC embora criado para suprir os anseios burgueses por um teatro renovado, foi campo de disputa, principalmente por conta da “importação” de diretores que traziam em suas bagagens a experiência com o teatro e o movimento dos trabalhadores da Europa. Apenas em meados da década de 1950, a demanda por uma “dramaturgia nacional” ou mesmo “popular” ganhou expressão. O amadurecimento dos movimentos dos trabalhadores agitou a vida urbana e rural trazendo o anseio por um teatro que conseguisse representar essa temática. Neste momento, o Teatro de Arena de São Paulo inaugurou “a temporada de encenação programática de autores comprometidos com as lutas dos trabalhadores (...) e das discussões em torno da necessidade de se encontrar (...) uma maneira brasileira de representar” (Costa, 1998, 44). Em 1958, foi encenada no Teatro de Arena a primeira tentativa expressiva de construção desse novo teatro: “Eles não usam Black-tie”, de Gianfrancesco Guarnieri. Apesar de colocar como tema a greve, a forma dramática utilizada impossibilitou que esta entrasse em cena. A representação se dá através dos conflitos no interior de uma família operária. Esta peça é um importante marco no desenvolvimento do teatro contra-hegemônico no Brasil, pois revela o processo de transformação do modelo antigo e a necessidade escancarada de superá-lo. Um passo a frente foi dado, segundo Iná Costa, pelo mesmo coletivo com a montagem de “Revolução na América do Sul”, em 1960, de Augusto Boal.

Pouco tempo depois entrou em pauta a contradição entre o teatro desenvolvido no Arena e o público (restrito e de classe média) para o qual os espetáculos se dirigiam prioritariamente. Assim, alguns integrantes buscaram um caminho de radicalização

¹² Segundo a periodização de Neyde Veneziano (1991), o Teatro de Revista chegou ao Brasil ainda na primeira metade do século XIX, mas só se impôs como gênero com a estréia de “O Mandarim”, de Arthur Azevedo, em 1884. Este se tratava de uma Revista de Ano que logo começou a se popularizar (e assim se manteve até o início do século XX), passando em revista os acontecimentos do ano. Com a Primeira Guerra Mundial “sem receber influências do estrangeiro, cada vez mais a revista se nacionalizava. E é nesse processo de *abrasileiramento* que a sua ligação com a música popular se torna mais inevitável, estreita e indissolúvel” (p. 31).

rompendo com o Arena e fundando, em 1962, o Centro Popular de Cultura vinculado à União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) no Rio de Janeiro.

Em busca de um outro público (popular), os artistas do CPC criaram uma nova concepção de texto, de cena, de produção, de interpretação, de acordo com o espírito do teatro político de agitação e propaganda, conhecida como *agitprop*, expressão criada pelos primeiros artistas políticos deste século no período heróico da revolução soviética. (Costa: 1998, 185)

Em 1964, o rico e efervescente processo do CPC foi interrompido violentamente pela ditadura capitalista. E, segundo Costa (1998: 187), “assim como o resto da sociedade, o teatro tanto reagiu como se adaptou à nova situação”. Em dezembro do mesmo ano, o Show Opinião apresentou uma resposta teatral à ditadura apresentando limites e avanços. Novos grupos teatrais se desenvolveram nesse período, entre eles o Teatro Popular União e Olho Vivo, de 1966, que estudaremos no próximo tópico. No entanto o processo ditatorial se desenvolvia e muitos artistas até então engajados em causas populares se distanciaram (ou foram distanciados à força) de suas atividades revolucionárias. Ainda durante a ditadura, mas principalmente após a redemocratização, as formas e os temas do teatro que fora contra-hegemônico no Brasil já eram facilmente transformados em artigos de consumo, garantindo a mercantilização do teatro de esquerda. O período que se segue trás consigo novas complicações para a representação da classe trabalhadora e suas questões. A partir da década de 1980 o desenvolvimento de um teatro contra-hegemônico encontra novos e grandes desafios. Entre esses desafios podemos apontar a falta de um forte movimento social que o sustente e, também, a lógica cultural do capitalismo tardio – apresentada no capítulo anterior - que rompe o imaginário da representação, da narrativa, dificultando a construção cênica. Apesar da limitada relação do teatro contra-hegemônico produzido atualmente com os movimentos sociais da classe trabalhadora, Sérgio Carvalho reconhece sua necessidade:

Sabemos que o teatro não pode cumprir uma tarefa que não é dele. A transformação da sociedade depende das pessoas ocuparem as ruas, de confrontos políticos, de processos históricos. No entanto, o teatro pode ser um poderoso símbolo social, pois sua matéria é a ação coletiva. Na época atual, torna-se também um símbolo da dificuldade de organização política e da necessidade de práticas coletivas. É tão difícil juntar gente para um ensaio como para uma célula ativista. É difícil sair de casa para uma experiência que extrai sua utilidade simbólica de sua inutilidade material. Mas os resultados desses encontros podem ser maravilhosos. Não é à toa que o teatro costuma ser um lugar de contágio político, que anuncia transformações históricas.” (Carvalho, 2009, p. 152-153)

Após a década de 1960, com o golpe civil-militar, pouco se tem conseguido produzir no campo da arte-crítica de uma forma orgânica e efervescente. No entanto, muitos grupos teatrais têm surgido e se mantido produzindo uma arte contra-hegemônica. No Rio de Janeiro e em São Paulo, podemos encontrar grupos que completaram 20, 30, 40 anos de produção artística comprometida com a classe trabalhadora (como é o caso do *TUOV*), além de muitos outros espalhados pelo Brasil.¹³

Aqui, no Estado do Rio de Janeiro, posso citar alguns exemplos como a Companhia Ensaio Aberto que baseia-se explicitamente no materialismo-histórico dialético. O grupo apresenta-se como em busca de um “Teatro assumido em sua vocação crítica e politizada”, sendo sua prática a realização de “um Teatro que aceitasse ser uma arena de discussão da realidade, um Teatro onde o Mundo seria visto como prioridade, mais importante do que a própria cena.”¹⁴ Num campo político mais abrangente, crítico mas não tão explícito ou específico quando o Ensaio Aberto, posso citar também o Centro de Teatro do Oprimido (CTO) que apresenta como o objetivo “à transformação da realidade a partir do diálogo e através de meios estéticos”¹⁵. O CTO desenvolve sua linguagem artística dentro da proposta desenvolvida por Augusto Boal, que organizou e dirigiu o centro: o Teatro do Oprimido. Além do CTO também posso citar o Tá na Rua que se constituiu em oposição ao teatro profissional que “não parecia oferecer reais condições para a discussão política, social e cultural que julgávamos imprescindível nos idos da década de 70, quando o grupo teve sua primeira formação”. Além disso, busca “o teatro como instrumento de desenvolvimento do ser humano, de conscientização de sua realidade política, social e cultural. O teatro como uma pedagogia de ação transformadora: o espectador transformando-se em ator, tomando em suas mãos a configuração e discussão de seu destino.”¹⁶ Esses três grupos, estão entre os mais expressivos do Rio de Janeiro. Mas, se considerarmos o teatro contra-hegemônico num campo ainda mais amplo, muitos outros grupos poderiam ser citados como

¹³ Vale ressaltar ainda que diversos movimentos sociais, em destaque o MST (COLETIVO Nacional de Cultura, 2007), têm buscado implementar práticas artísticas em suas ações, formando grupos teatrais. Uma grande demanda neste sentido tem surgido do campo dos movimentos sociais na busca de alternativas de diálogo com a população, de desenvolvimento artístico da classe trabalhadora, como forma de expressão e luta.

¹⁴ COMPANHIA Ensaio Aberto – Uma pequena história: <http://www.ensaioaberto.com/> Último acesso em julho de 2011.

¹⁵ CTO – Quem somos nós. <http://ctorio.org.br/novosite/quem-somos/release/> Último acesso em julho de 2011.

¹⁶ TÁ NA RUA – O grupo: proposta. <http://www.tanarua.com.br/> Último acesso em julho de 2011.

exemplo, incluindo os pequenos grupos de vida curta. Se tomarmos o Brasil como referência poderemos citar muitos grupos atuando na contramão da arte hegemônica.

No entanto, o objetivo deste capítulo não é discorrer superficialmente sobre cada um deles e sim apresentar o desenvolvimento dos dois grupos teatrais que me detive a pesquisar como expressivos da produção teatral contra-hegemônica e da luta por recursos materiais que não se oponham aos objetivos do grupo: o Teatro Popular União e Olho Vivo e a Companhia do Latão. Buscarei compreendê-los em sua interação com o contexto histórico mais amplo. Ao mesmo tempo, busco mapear nas publicações desses grupos o que eles explicitam sobre sua relação com os meios de produção teatrais, analisando como desenvolveram formas de obter o necessário à sua prática artística. Para esta apresentação, retomarei toda a história dos grupos, ainda que fuja do recorte temporal definido para esta pesquisa. Isto é necessário para a compreensão do grupo dentro de seu processo histórico de construção de seus objetivos e práticas.

A fonte para realização dessa análise são as publicações dos próprios grupos. Sendo assim, farei uma análise a partir do que cada grupo buscou apresentar sobre si, construindo sua memória. No próximo capítulo sim será feita uma análise mais ampla de documentos, buscando analisar mais detalhadamente diversas formas de obtenção e relacionamento com os meios de produção teatrais.

2.1 – Teatro Popular União e Olho Vivo

O Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV) é um dos grupos de teatro mais antigos do Brasil. Resiste a 45 anos produzindo uma arte que vai na contramão do processo de mercantilização que apresentei no capítulo anterior. “O União e Olho Vivo sobreviveu à ditadura e à concepção mercadológica de teatro sem esmorecer na luta pelo direito de todos à cultura, exemplo vivo de que é possível fazer teatro sem ceder o território ao inimigo e muito menos o coração e as mentes” (Costa: 2008, 21). Localizado na cidade de São Paulo, seu objetivo principal é usar o teatro como “meio de luta pela transformação da sociedade. A forma de integrarmo-nos no processo de emancipação do homem” (Vieira, 2007: 48). Para isso eles definiram como sua ação principal a apresentação de peças que revelem a possibilidade de transformação a partir da luta do povo. Como consideram que a população que mais sofre com a estrutura social vigente é que deve ser protagonista dessa transformação, elegeram como prioridade as apresentações em bairros da periferia (no sentido social e não de

localização física simplesmente) da cidade de São Paulo. Desde sua fundação, o grupo desenvolveu um método de trabalho coletivo e apresenta peças com estruturas baseadas na cultura popular (boi-bumbá, carnaval, futebol, circo...). Após as apresentações, sempre são realizados debates relacionando a peça à temas da realidade local, estimulando a luta por melhores condições de vida e pela transformação social mais ampla. Nas temáticas de suas peças sempre estão inseridas questões e lutas travadas pela classe trabalhadora. A produção de cada peça é um processo rico e trabalhoso, podendo durar alguns anos. Da escolha do tema e da estrutura popular, passando por uma pesquisa sistemática sobre ambos, a elaboração dos principais personagens e eventos da peça, da estrutura, dos conflitos (primários e secundários), pela elaboração de pequenas cenas até a escrita e posterior encenação do texto. Mesmo depois do início das apresentações a peça ainda não está finalizada, sendo aperfeiçoada a partir da recepção do público, dos debates no final da peça e das entrevistas realizadas. Toda a produção é realizada nos finais de semana, através de trabalho coletivo organizado a partir de comissões.

César Vieira, nome artístico do advogado Idibal Piveta, é um dos fundadores e diretor do grupo. Foi presidente da União Nacional dos Estudantes (UNE) em 1958 e importante advogado de presos políticos na ditadura, como Augusto Boal, Sebastião Salgado e Luís Inácio Lula da Silva.

A origem do TUOV é datada de 1966, quando aconteceu a primeira reunião para articulação de um grupo de Teatro do Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito da USP. Ou seja, inicia sua trajetória dentro do período da ditadura civil-militar brasileira, sofrendo muito com os duros limites colocados por esta. Nos finais da década de 60, o grupo de Teatro XI iniciou a apresentação de um espetáculo de autoria de César Vieira (*O evangelho segundo Zebedeu*) no *Circo Irmãos Tibério*, no Parque Ibirapuera. Esse circo ficava em um terreno cujo C.A. XI de Agosto tinha a posse. Neste mesmo espaço o grupo de *Teatro Casarão*, formado por “guardas de bancos, porteiros de clubes, engraxates, operários, estudantes, etc...” (Vieira, 2007: 84), apresentava a peça *Corinthians, meu amor*, também de César Vieira. O nome da peça atraiu dezenas de grupos que pediam apresentações em seus bairros (devido a popularidade do time de futebol). Essa foi a origem da itinerância nos bairros populares.

Nesse momento, durante as experiências do Teatro do Onze e Teatro Casarão, havia a cobrança regular de bilheteria. Jornais da época indicam preços considerados acessíveis às camadas populares e um preço ainda mais reduzido para estudantes e

operários. O jornal *O Estado de São Paulo*, de 7 de novembro de 1972, anunciou que a entrada para a peça *Rei Momo*, que foi montada após a fusão dos dois grupos (Casarão e Onze), “custava, no circo do Ibirapuera, CR\$7,00”¹⁷. Um outro periódico, *O Jornal da Tarde*¹⁸, indica que a peça *Rei Momo* iniciou sua temporada cobrando Cr\$15,00, sendo que estudante e operários pagavam Cr\$ 5,00.

Em 1971, o grupo de *Teatro Casarão*, depois de seis anos de existência, encerrou suas atividades, pois “além das dificuldades que tinha por ser um grupo fora do sistema, perdeu a sua sede e acabou” (Vieira, 2007: 87). Mas muitos participantes do grupo se juntaram ao *Teatro do XI* que iniciava um debate para criar “bases para o início de um trabalho que buscasse o caminho de um Teatro Popular” (Vieira, 2007: 91).

Neste período, a indústria cultural ganhava cada vez mais força no Brasil, principalmente a partir da popularização da televisão. E diversos grupos artísticos buscavam ir contra essa força esmagadora, buscando produzir uma arte mais do que brasileira, popular. A definição do público prioritário dos espetáculos do *Teatro do XI* se deu através das apresentações diurnas nos finais de semana no *Circo Irmãos Tibério* no Parque Ibirapuera, que eram frequentadas por uma plateia mais popular. Já os espetáculos noturnos acabavam sendo freqüentados por moradores dos bairros mais acessíveis, com transporte mais farto ou particular, geralmente estudantes e membros da classe média. Da observação do potencial crítico e o interesse vivo da plateia diurna surgiu o interesse em priorizar essa plateia, modificando inclusive a estrutura das peças como forma de alcançar com mais qualidade seu novo público.

Em 1973, César Vieira afirmou que em 1971 o grupo já tinha a certeza que “um espetáculo só chegaria a um público verdadeiramente popular se fosse apresentado nas proximidades da residência ou do local de trabalho dessa plateia” e também tinham “a crença de que o preço de ingresso deveria estar ao alcance do poder aquisitivo dessa faixa de população”. Além disso, “firmara-se também a convicção de que só um desvinculamento dos padrões estéticos convencionais, ditados pelo lucro e pelas técnicas estrangeiras, delinearía um caminho para uma nova criatividade, longe dos cânones da moda teatral, mas certamente mais perto do povo” (Vieira, 2007: 91). Esse

¹⁷ O trecho foi retirado de um recorte de jornal disponível no Arquivo Multi-Meios do Centro Cultural São Paulo. Embora não seja possível localizar as informações completas do recorte, como o número da página, ele pode ser facilmente encontrado nesse acervo, com o código: Pesquisa: 1699.15/AC DT 4528.

¹⁸ O recorte encontra-se sem datação e páginas, mas pode ser consultado facilmente no Arquivo Multi-Meios do Centro Cultural São Paulo. Número da Pesquisa: P: 1699.15/AC - Sigla e número do Material: DT 4528

fora um momento de rearticulação do grupo, de debate, definição e sistematização das bases de seu trabalho. Através de um intenso processo de estudos e trabalho coletivo o grupo criou a peça *Rei Momo*. As reuniões para construção da peça eram realizadas nos sábados, domingos e feriados principalmente no restaurante do Centro Acadêmico XI de Agosto, entre mesas e cadeiras. Mas também aconteceram reuniões em “escritórios de advocacia, galpões de fábrica, clubes de bairro, todos muito impróprios, mas que deram para quebrar o galho...” (Vieira, 2007: 95). Os encontros não possuíam financiamentos externos, cada um trazia lanches para alimentarem-se durante as longas horas de trabalho. Debateram que as apresentações seriam realizadas principalmente em bairros populares, mas também em uma sala do C.A. que estava sendo adaptada para o teatro. No entanto, o C.A. ficou sem verba e desistiu de fazer esta adaptação. O *Circo Irmãos Tibério* já não existia, mas o terreno ainda era uma posse do C.A.. Decidiram então, reconstruir o circo. Não possuíam dinheiro para fazê-lo, mas conseguiram os materiais com o “mágico papel timbrado do XI de Agosto” (Vieira, 2007: 96). A força de trabalho proveio do próprio grupo, com ajuda de pessoas experientes na montagem de circo. Esse processo árduo de trabalho, concomitante aos ensaios da peça, ampliou a união do grupo, reunindo forças para prosseguirem juntos. Chamaram o novo circo de *União e Olho Vivo*, nome de uma das escolas de samba da peça *Rei Momo*. Em fevereiro de 1973, uma nova gestão assumiu a diretoria do C.A. XI de Agosto e inviabilizou a continuidade da vinculação do grupo de teatro ao C.A. do XI. Assim, o grupo precisou se emancipar, assumindo um novo nome, baseado no nome do circo: “Teatro Popular União e Olho Vivo”.

Após receberem alguns prêmios e serem reconhecidos pelo público “burguês”,

surgiu então uma ideia que depois se tornaria também uma de nossas normas: a de vender alguns espetáculos a bom preço para com esse dinheiro cobrir as despesas das idas aos bairros populares, a preços simbólicos. Foi o germen da *Tática Robin Hood*. De tirar daqui para dar ali. A ideia foi aprovada e, até o final de *Rei Momo*, foi mantida uma média aproximada de um espetáculo vendido para o público classe média, para cada oito apresentações em bairros. (Vieira, 2007: 98)

Essa tática possibilitou apresentações em diversos bairros da capital paulista, sendo que cada uma delas contava com cerca de 300 - 400 pessoas.

Mas, a participação de estudantes e trabalhadores gerou uma dificuldade de manter-se em cartaz em um espaço do público classe média. Como grande parte do elenco trabalha no meio de semana, restam apenas os finais de semana para ensaios e apresentações, o que foge do padrão do teatro comercial. Sendo assim, até hoje não é a

bilheteria dos espetáculos que garante a tática Robin Hood. O TUOV consegue recursos suficientes para sua manutenção através da venda de espetáculos para instituições e prefeituras, como podemos ver no depoimento abaixo, de César Vieira:

[Com Rei Momo] O grupo começa a receber convites, além dos bairros populares, de entidades da classe média. Colégios, faculdades, Sacré Couer, que é o colégio de meninas riquinhas, convidam o grupo para ir... a Prefeitura de Jundiaí, Prefeitura de Campinas. Então o grupo estabelece, para os espetáculos não-populares, que iria cobrar um dinheiro para justificar o dinheiro para ir aos bairros populares. Então, ele estabelece uma coisa que depois se chamou Tática Robin Hood. Ele vai fazer um espetáculo em Ribeirão Preto, sai daqui de manhã, no sábado, chega lá à noite, faz o espetáculo, dorme e volta, ou faz um debate também no dia seguinte. E essa Prefeitura de Ribeirão Preto paga um preço bastante bom na época, R\$ 6.000,00 vamos dizer. Com esses R\$6.000,00, desse espetáculo vendido para o público estudantil de Ribeirão Preto, a gente faz 10 espetáculos nos bairros populares totalmente grátis. Na nossa ida ao bairro popular eles dão o transporte e um lanche e a promoção do espetáculo. Nós não cobramos nada. Por isso que chama tática Robin Hood, toma um dinheiro aqui e aplica lá. E isso persiste até hoje (Entrevista com César Vieira, concedida à Pâmela Peregrino no dia 12 de janeiro de 2012).

Essa relação de venda de espetáculos a entidades, de certa forma, altera o padrão da forma mercadoria. Os espetáculos do TUOV não se inserem integralmente no mercado cultural, mas também não está completamente fora dele. A venda dos espetáculos se torna possível pelo respeito e admiração que o grupo conseguiu das entidades de alguma forma mais progressistas desde a década de 1960. Cabe destacar que esse período é marcado por certa hegemonia cultural da esquerda no Brasil, que foi duramente destruída pelo Governo Militar.

O grupo decidiu aceitar o apoio estatal, desde que houvesse garantias de liberdade para suas atividades, ainda em 1973. Mas, “de qualquer forma, as verbas por nós recebidas foram mínimas, quer no total, quer em comparação as distribuições para as superproduções vindas da Broadway e que ‘de popular tiveram apenas os operários que construíram seus cenários’” (Vieira, 2007: 109). Durante as apresentações de *Rei Momo* (que se iniciou em 1973), o debate sobre as linhas gerais do grupo manteve-se. Decidiram neste momento a “não remuneração de qualquer membro do grupo” e discutiram sobre as “Subvenções oficiais: aceitar ou não? Porque?”. (Vieira, 2007: 99).

Logo no início das apresentações nos bairros populares decidiu-se que as apresentações seriam a preços simbólicos, mas raramente gratuitas. Como afirmou César Vieira “foi-nos colocado que a entrada franca desvalorizava o trabalho... Que muitos depreciariam o espetáculo se o espetáculo fosse grátis. Determinou-se então a quantia de um cruzeiro, o correspondente, na época, à passagem do transporte, como

preço base do ingresso” (Vieira, 2007: 101). Neste momento, definiram também que todos os recursos necessários a encenação – luz, som, cenários, figurinos – deveriam estar presentes também nos espetáculos populares. “Se o público da classe média tinha o direito a esses meios o ‘nosso’ público deveria tê-los e melhores ainda...” (Vieira, 2007: 104).

Em maio de 1973, três membros do grupo foram detidos e presos: César Vieira, Roberto Cunha Azzi e Tânia Mendes. Isso causou um momento de choque e desarticulação do grupo. Mas cerca de três meses depois voltaram a se reunir, continuando a resistência.

Entre 1975 e 1978, o TUOV produziu um artigo apresentando sua opinião sobre a relação entre a arte e a conjuntura do Brasil naquele momento. Nesse artigo, ao debater a censura eles afirmaram: “É óbvio que um organismo oficial só vai colaborar com uma montagem que fale a favor dos interesses do sistema ou que pelo menos não fale contra ou apenas fale de flores...” (Vieira, 2007, 61). Em 1980, eles continuavam afirmando que “as subvenções estatais praticamente não existiram para ajudar o trabalho” (Vieira, 2007: 261)

Até hoje, os membros do grupo não se sustentam com o trabalho feito no TUOV, todos possuem outras profissões. As peças continuam sendo produzidas principalmente com recursos provenientes da “tática Robin Hood”. Com os recursos obtidos através da bilheteria paga pela burguesia e pela classe média podem custear toda produção e ida aos bairros populares.

A cada passo de realização prática de seus trabalhos, o grupo ia reorganizando e desenvolvendo suas linhas gerais e metodologia. Os convites para irem aos bairros populares provinham de entidades que já organizavam de alguma forma a população daquela região. No diálogo com estas entidades promotoras da ida do TUOV aos bairros populares decidiu-se dividir o total arrecadado através da bilheteria daquele local com estas entidades, contribuindo para a organização já existente no bairro.

Além do desenvolvimento do trabalho na periferia de São Paulo e da aceitação dos espetáculos pelo público de classe média, o TUOV começou a se articular também com diversos movimentos sociais que os convidavam a opinar e participar em campanhas políticas mais amplas.

A opção pela não remuneração dos integrantes do grupo possibilitou uma maior autonomia frente ao aparato de circulação do teatro, uma vez que o TUOV passou a apresentar-se comercialmente apenas o numero suficiente de vezes para cobrir suas

despesas da ida aos bairros populares. Em uma entrevista concedida por Vieira em 1977 ele afirma que “a maior parte do grupo já foi convidada inúmeras vezes para fazer teatro e televisão, ganhando mais do que ganham em suas profissões. Eles não querem, porque o grupo está se desvincilhando do conceito de arte classe média.” (Vieira, 2007: 283). Mas como precisavam trabalhar em outras profissões para a reprodução de suas próprias vidas, a não remuneração também exigiu muito dos seus integrantes. Segundo Vieira (2007: 113):

A opção dos membros do grupo que era no início, apenas uma opção de lazer, a dedicação de suas horas livres à experiência, passou a ser, praticamente, uma opção de vida. Retirado o tempo necessário ao exercício de suas atividades profissionais, os integrantes do TUOV colocam, hoje, o trabalho de busca de um teatro popular como seu objetivo principal.

Desde as apresentações no *Circo Irmãos Tibério* os integrantes do grupo perceberam um papel fundamental nos debates realizados após as apresentações. Ao longo do tempo foram aperfeiçoando esse debate, criando fichas de entrevista, gravações, filmagens, etc.

Entre os objetivos dessa dissertação está refletir sobre a influência que cada forma de manutenção de um grupo de teatro cria sobre o produto e processo artístico. Mas analisando a trajetória do TUOV, percebe-se que a influência central no produto artístico não parece ser, neste momento, a escolha do meio de manutenção, mas sim a censura dos textos e espetáculos. Diversos textos teatrais produzidos a partir do trabalho coletivo dos integrantes do TUOV foram cortados pela censura. É importante destacar que a censura era efetuada em duas etapas. Primeiro era necessário enviar o texto para o Conselho Federal de Censura, que funcionava em Brasília, que podia proibir tudo, liberar com cortes ou liberar tudo. Depois, caso o grupo seguisse adiante e montasse o espetáculo, vinha a segunda etapa; o ensaio geral para os censores que, novamente, podiam proibir tudo, liberar com cortes ou liberar tudo. “Era algo terrível, dois funis pelos quais tínhamos de passar” (Vieira, 2009). Os cortes eram muito comuns e, frequentemente, descaracterizavam o texto parcialmente liberado. Em função disso o TUOV desenvolveu algumas estratégias.

Logicamente usavam-se alguns macetes. Quando uma peça era acompanhada, havia vinte e tantas cenas. Dez cenas, as mais violentas, já sabíamos que eram para ser cortadas. A censura se baseava na parte política e social, ou na parte moral e dos bons costumes, taxando as peças de pornográficas, por exemplo. Mandávamos então datilografar as cenas bem levemente – naquela época não havia computador – e, as cenas que considerávamos mais violentas eram “batidas” em negrito. O censor

forçosamente e esteticamente analisaria as que estavam em negrito, invertendo a situação. Então, alguma coisa escapava: era um jogo. No espetáculo para a censura, a gente tentava dar inflexões mais mornas: “Filho da Puta!!!”, por exemplo, falava-se “filho da...”, com o intuito de amenizar a expressão (Vieira, 2009).

A partir de 1976, concomitante às apresentações de *Rei Momo*, o TUOV iniciou a construção de um novo espetáculo: *Bumba, meu queixada*, sobre as greves operárias, com linguagem baseada no bumba-meu-boi. A peça estreou em novembro de 1979, mantendo boa parte das características definidas pelo grupo para seu trabalho, ainda em *Rei Momo*. Mantiveram a *tática Robin Hood* e os debates nos bairros populares, sistematizando melhor cada um deles. Elaboram um “contrato” que devia ser preenchido pela entidade que os convidava ao bairro popular, como forma de explicitar e garantir os preços dos ingressos, o debate, um lanche comunitário simples (grupo-comunidade), um retorno posterior das transformações na localidade após a apresentação e o debate realizado pelo TUOV. Durante a carreira de *Bumba, meu queixada* “o percentual foi de setenta por cento (70%) de representações em bairros da periferia; vinte cinco por cento (25%) de espetáculos de solidariedade e de apenas cinco por cento (5%) de apresentações com o fim de cobrir os gastos, a chamada *Tática Robin Hood*.” (Vieira, 2007: 159). Esses percentuais mostram que os espetáculos de manutenção, apresentados comercialmente, eram realmente o mínimo necessário para manter as apresentações prioritárias. Claro que um percentual tão baixo também só era viável com um orçamento pequeno, que era possível principalmente pela opção dos integrantes de não serem remunerados para tal trabalho.

No livro *Em Busca de um Teatro Popular*, os capítulos sobre o trabalho do grupo a partir da década de 1980 são mais curtos, expondo melhor os temas dos espetáculos do que as montagens, apresentações e debates que estiveram presentes durante esses processos. Os artigos sobre a montagem e apresentações de *Morte aos Brancos* (1984) e *Barbosinha Futebol Crubi* (1991), *Us Joãos i os Magalis* (1996), *Brasil Quinhentão* (2000), *João Cândido do Brasil* (2001 [espetáculo atual]) não expõem aspectos da manutenção financeira do trabalho artístico do grupo. Isto revela que como manter-se, onde buscar financiamento, o que aceitar, como produzir recursos não era mais uma questão para o grupo. A *Tática Robin Hood* pareceu completamente viável e se solidificou, reduzindo os debates sobre a obtenção de recursos.

O aspecto da manutenção material do grupo que toma relevo a partir da década de 1980 é a sede para o grupo. Ter uma sede para ensaios e reuniões, no caso do teatro, é ter um dos meios de produção. Entretanto, no período mais repressivo da ditadura,

estabelecer-se em uma sede era arriscado demais. “A itinerância fazia parte, portanto, de uma semi-clandestinidade não admitida. Com o início da distensão política, promovida pelo governo Geisel, e mais concretamente com as promessas de abertura do governo Figueiredo, a situação política começou a favorecer a ideia de uma troca da itinerância pela fixação em um bairro” (Garcia, 2004). Segundo Silvana Garcia, não somente o TUOV, mas vários grupos de teatro independente da periferia de São Paulo fizeram o mesmo movimento de buscar constituir uma sede (geralmente uma casa de cultura) a partir da abertura política, sendo que para muitos a sede foi o início do fim.

Se a itinerância não pode satisfazer o grupo porque ela provoca soluções de continuidade na relação com os bairros, a fixação na sede vai apresentar problemas de outra ordem, mas de tanto peso para o grupo que, na maioria das vezes, concorre para a sua extinção. Em primeiro lugar, há um agravamento dos problemas financeiros: o custo de instalação e manutenção do lugar é um imperativo que se coloca mensalmente para o grupo. Em segundo lugar, o “preenchimento” da agenda do espaço também não se resolve com facilidade, principalmente quando os grupos não têm uma intimidade muito grande com a região (Garcia, 2004).

Mas não foi esse o caso do TUOV que, em 1983, inaugurou sua sede, chamada de *Casa de Cultura do TUOV*, no bairro Bom Retiro, São Paulo. Esse espaço foi conquistado com bastante dificuldade, estendendo-se a luta por ele até 2007. Em 1981, o TUOV conseguiu um terreno da Prefeitura de São Paulo através de um “Contrato de Permissão de Uso por tempo indeterminado”. Com seus próprios recursos e trabalho construíram a sede sobre este terreno. No entanto, em dezembro de 1999, o poder Executivo Municipal tentou retirar-lhes do local. Esse ato foi imediatamente rechaçado por grande parte do segmento artístico e associações dos bairros da periferia. Obtiveram em suas mobilizações 45 mil assinaturas de repúdio a decisão do Prefeito Celso Pitta e ocuparam o “Palácio da Indústrias” fazendo um ato artístico na presença do prefeito. O ato denunciava a falta de apoio da prefeitura para as ações artística do grupo que desde a década de 1960 apresentou para milhares de paulistanos que nunca teriam visto nem uma peça de teatro caso estivessem esperando pela prefeitura. Assim, conseguiram garantir a continuidade de seu trabalho em sua sede.

A partir de 1999, o TUOV participou da organização do movimento “Arte contra a Barbárie”, uma iniciativa de grupos teatrais paulistas que luta contra mercantilização da arte e pelo financiamento público da arte que não se propõe vendável¹⁹. Cabe destacar, que ao longo de sua trajetória o TUOV se preocupou com a articulação dos

¹⁹ <http://www.cesarvieiratuov.com.br/index2.htm> (Acesso em 14/10/08).

grupos de Teatro Popular para definição de objetivos, realização de debates e estudos e fortalecimentos desses grupos. Após a conquista da “Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo”, o TUOV pode se beneficiar de recursos não apenas para montagem de espetáculos, mas para a manutenção de suas atividades de pesquisa e estudo cotidianas. Além da continuidade das apresentações e montagem de peças, eles se dedicaram a organizar grupos de teatro popular, que após algum tempo de aprendizado e convívio com o TUOV puderam se emancipar e se desenvolver contribuindo para a continuidade da arte contra-hegemônica na cidade de São Paulo.

2.2 – Companhia do Latão

A *Companhia do Latão* surgiu já na década de 1990 e é dirigida por Sérgio Carvalho. Um grupo muito mais novo que o TUOV, mas tem se destacado com muita força no cenário teatral brasileiro. Embora na mesma cidade, o *Latão* se formou em um momento com marcantes diferenças políticas do período de organização do TUOV, que devem ser consideradas para compreensão das diferenças entre as atividades de cada grupo. A companhia não possui um livro que apresente sua história de forma mais sistemática, como o TUOV. Por isso a apresentação que farei aqui se baseou nos três livros publicados até então, um com textos de peças, outro com artigos do grupo e um terceiro com entrevistas. Assim, eu busquei mapear entre seus textos os trechos que possibilitam compreender seu trajeto. Os artigos dos livros do *Latão*, em geral possuem um caráter mais teórico, de elaboração filosófica das práticas do grupo, no entanto, eles são entremeados por acontecimentos que revelam sua constituição e consolidação ao longo do tempo. Outro ponto importante de destacar é que suas publicações falam muito pouco sobre as formas de financiamento utilizadas em cada momento. Apesar das análises apresentadas em seus textos serem muito bem referenciadas no materialismo histórico-dialético, as atividades relatadas ao longo dos artigos por vezes parece desvinculada das questões materiais. Seus textos não oferecem muitos subsídios para contestar o juízo de que apenas a vontade e criticidade (aspectos ideais) do grupo são suficientes para a realização de um teatro contra-hegemônico e materialista.

A primeira atividade que possibilitou o agrupamento das pessoas que formaram o *Latão* foi o estudo e montagem da peça *A morte de Danton* de Büchner, dentro do projeto “Pesquisa em Teatro Dialético”, idealizado por Sérgio Carvalho (2009: 201).

Para esse projeto, Carvalho convidou Márcio Marciano, um artista-militante político que passou a ser seu principal companheiro de dramaturgia. Como resultado desse estudo apresentou-se a peça *Ensaio para Danton*, cujo termo “ensaio” buscava ressaltar o caráter de processo e inacabamento. Segundo Lia Urbini, a primeira versão dessa montagem foi ensaiada “num sótão da FAAP, em meados de 1996” (Carvalho, 2009: 140). A peça estreou no teatro Cacilda Becker e foi remontada em 1999, buscando aprofundar os debates políticos. Já essa remontagem foi ensaiada no Instituto Goethe de São Paulo. Sobre essa montagem Carvalho (2009: 172) afirmou em uma entrevista concedida à Uta Atzpodien em 2002 que “inicialmente tínhamos apenas a vontade de encenar aquele texto que nos parecia admirável”. Mas caminharam, sem grande consciência, para “uma forma épica de representação”. E “aos poucos fomos percebendo as implicações críticas disso” (Carvalho: 2009, 172). Segundo Carvalho (2009: 204), foi durante o trabalho de ensaio do *Danton* que ele começou “a observar melhor a dimensão ideológica das construções culturais”. Durante essa montagem ficou claro para o grupo que deveriam estudar Brecht.

Após esse processo, o grupo reunido concorreu e ganhou um edital para ocupação por um ano do Teatro de Arena Eugênio Kusnet (espaço que abrigou o importante grupo “Teatro de Arena” nas décadas 1950 a 1970). Nesse pequeno (cerca de 150 lugares) e histórico teatro iniciaram, em abril de 1997, um estudo e encenação de um texto de Bertolt Brecht: *A compra do Latão*. A montagem incluiu a observação de acontecimentos nas ruas de São Paulo e acontecimentos ocorridos com os componentes do grupo. Esse processo resultou na apresentação da peça “Ensaio sobre o Latão”, que acabou dando nome ao grupo.

Em julho do mesmo ano o grupo fez uma leitura cênica da peça *Santa Joana dos Matadouros*, de Brecht. Essa leitura estimulou a montagem da peça que estreou no mesmo ano. A montagem dessa peça abriu um caminho mais crítico para o grupo em dois aspectos. Primeiramente, a montagem de *Santa Joana* possibilitou o desenvolvimento do estudo e a opção pelo marxismo como referência do grupo. Carvalho (2009: 204) afirmou que

a montagem de *Santa Joana*, texto que descreve uma dinâmica da crise capitalista segundo os termos de *O Capital*, nos levou direto à leitura de alguns escritos clássicos de Marx. Era preciso estudar não só as contradições do desenvolvimento capitalista (e a forma mercadoria), mas o sentido histórico da luta de classes. Não foi uma preocupação desencadeada por algum integrante do grupo em particular, mas sim uma necessidade prática do diálogo com Brecht.

Outro aspecto de radicalização que a montagem *Santa Joana* possibilitou ao grupo, segundo Carvalho (2009: 148), foi que

algumas lideranças do MST se interessaram pela nossa montagem de *Santa Joana dos Matadouros* e nos convidaram para apresentações em ocasiões especiais, como a comemoração de seus 15 anos, ou dentro de diversos cursos de formação. A partir daí, a Companhia do Latão começou a estabelecer uma parceria intermitente com o movimento que tem dado frutos muito bons.

O contato com um público desinteressado em “consumir” cultura, mas que relacionava-se com ela a partir de uma perspectiva mais funcional, possibilitou a Companhia do Latão a tencionar a relação do grupo com o sistema das artes. “Foi uma montagem que nos conduziu para fora do mercado das artes e mudou nossa atitude em relação ao teatro. Deixamos de dialogar apenas com os ambientes culturais intelectualizados” (Carvalho, 2009: 20). Isto aconteceu porque “Essa ação desinteressada (no sentido mercantil), mas interessada no sentido da função de uma arte que se alia à luta política, modificou nosso modo de pensar o trabalho teatral” (Carvalho, 2009: 148). E foram esses intercâmbios, segundo Carvalho, que levaram o grupo a radicalizar a perspectiva politizada de sua ação teatral. Segundo Márcio Marciano, essa relação com movimentos sociais também influenciou na estética do grupo pois “procuramos fazer espetáculos que caibam em qualquer lugar, que possam ser apresentados em um palco, a céu aberto, numa sala de sindicato...” (In Carvalho, 2009: 188). No entanto, é importante notar que o *Latão* não fez a mesma opção que o TUOV, de priorizar as apresentações à esses públicos frente aos espetáculos no circuito comercial. Pois “esse contato com grupos que também trabalhavam na contramão da ideologia dominante, só nos confirmou a sensação de que é muito importante que o pensamento de esquerda ocupe os núcleos centrais de irradiação do imaginário” (Carvalho, 2009: 148). Embora fundamentais para o grupo, esses intercâmbios são delimitados “pelos brechas, pelas ocasiões em que criamos condições de realizar um trabalho voluntário” (Carvalho, 2009: 148). Este ponto reforça que a forma de sustentação do grupo é um dos condicionamentos da prática e escolhas político-artísticas. Quando a reprodução do grupo é baseada na comercialização da arte, o contato com espaços populares depende das brechas. Enquanto isso, para o TUOV a totalidade de sua prática é o trabalho voluntário. Os integrantes do TUOV, mesmo quando apresentam em casas frequentadas pela classe média, estão realizando “trabalho

voluntário”, uma vez que todo recurso ali obtido será destinado às apresentações populares. No Latão, as escolhas e foco de atuação foram outras, e assim apenas as apresentações em espaços populares se definem com “trabalho voluntário”.

Ainda em 1997, o *Latão* construiu a peça *O nome do sujeito*, a partir da leitura de Christopher Marlowe e Goethe. Articularam essas leituras a um caso relatado por Gilberto Freire no livro *Assombrações do Recife Velho*. Assim criaram um texto próprio, comparando acontecimentos e textos históricos à “política neoliberal do governo Fernando Henrique Cardoso” (Urbini in Carvalho, 2009: 142).

Nestas primeiras montagens o grupo contou com o espaço público para ensaios e apresentações, o que é parte dos meios de produção teatral. Mas não há registros em suas publicações dos apoios recebidos para realização de suas atividades artísticas, bem como para a reprodução dos próprios membros do grupo.

A partir de 1999 os integrantes da Companhia do Latão se articulam na organização do *Movimento Arte Contra a Barbárie*, que buscava discutir o papel do Estado na manutenção dos grupos artísticos.

Em 2000, o grupo criou mais um texto teatral original: *A comédia do trabalho*. O projeto foi apoiado pela *Bolsa Vitae* na área de dramaturgia. Neste momento o grupo já não contava mais com o espaço do Teatro de Arena, mas utilizaram a Oficina Cultural Oswald de Andrade para ensaios e realização de oficinas. O texto foi produzido a partir de debates entre toda a equipe “sobre o trabalho precarizado a partir de notícias do dia e realizavam entrevistas de rua, em sindicatos, universidades e até com banqueiros.” (Urbini in Carvalho, 2009: 142).

Em agosto de 2001 o grupo começou a criação de uma nova peça, *Auto dos bons tratos*, a partir de uma pesquisa que realizaram sobre migrações de trabalhadores e posteriormente com base na obra *Raízes do Brasil* e palestras sobre o contexto histórico do século XVI.

O grupo concorreu a um novo edital de ocupação e a partir de novembro de 2001 passou a ocupar o Teatro Cacilda Becker. Segundo Ney Piacentini, integrante do grupo, este foi um momento especialmente difícil, devido a ausência de qualquer forma de subsídio.

A gente já ocupou espaço onde as condições eram muito precárias. Mas não foi por isso que diminuiu a nossa vontade de fazer coisas... Um exemplo: a gente ficou dois anos dentro do Teatro Cacilda Becker, lá na Lapa, na Vila Romana. Eu tenho o maior orgulho de dizer que a gente movimentou aquele teatro, de bairro. Movimentamos, botávamos público lá dentro. Só que a gente ficava o dia inteiro lá... o meu Corcel II,

de 1940, ele ia sozinho para aquele teatro e vice e versa. E a gente fez aquele teatrinho viver, assim como outros grupos fizeram. E a gente ficou lá, algum tempo, sem subsídio nenhum... a gente apresentava para escolas durante a semana, ensaiava uma outra peça... apresentava uma outra... usávamos público dentro... Teve uma época que tinha a plateia dentro de um palco para ver a peça. Fechava aquela plateia e tinha uma plateia comum vendo outra peça daqui. A gente fazia uma coisa para escola e uma outra para o público ordinário, por assim dizer... (Entrevista concedida em fevereiro de 2012)

Em 2002 foi promulgada a Lei de Fomento ao teatro do município de São Paulo, fruto da luta do *Arte contra a Barbárie*. O *Latão* passou então a ser beneficiado pelo fomento, mas continuou debatendo a relação estabelecida entre a arte e o aparelho produtivo burguês e a relação com o Estado. Em 2011, a relação com o Estado foi o centro da mobilização dos grupos artísticos de São Paulo que se organizaram no movimento “Trabalhadores da Cultura: É hora de perder a paciência”²⁰. Segundo Carvalho e Marciano:

a crítica da mercantilização da arte é inoperante se o trabalho artístico continua preso aos ditames de uma imprensa cujo critério de verdade provém das pesquisas de mercado. De outro lado, a produção que conta com o apoio estatal não está preservada da influência mercantil quando apenas – no desejo de corresponder ao sentido público de sua missão – confere aparência “social” aos seus produtos, sem alterar conteúdos e práticas teatrais. (Carvalho, 2009: 167)

No primeiro semestre de 2002, também no Teatro Cacilda Becker, o grupo iniciou um ciclo de debates sobre mídia e poder. Começaram então a fazer improvisos sobre o mundo da imprensa. Esse trabalho resultou na criação da peça *O mercado do Gozo*.

Em 2004 o grupo produziu, no Instituto Goethe, a peça *Visões Siamesas*. Essa produção iniciou-se a partir do estudo da obra de Machado de Assis e palestras teóricas. No mesmo ano o grupo encenou entrevistas de Heiner Müller, o texto cênico criado chamou-se *Equívocos Colecionados*.

Em novembro de 2005, Sérgio Carvalho participou do Seminário “Teatro de Grupo”, no qual prestou um depoimento à Tribo de Atuadores *Oi Nós Aqui Traveiz*. Esse depoimento fora publicado no livro “Introdução ao Teatro dialético” e esclarece

²⁰ Este movimento foi formado após um corte de 2/3 no orçamento do Ministério da Cultura anunciado pela presidenta Dilma Roussef. Embora extremamente articulado ao Movimento Arte Contra a Barbárie, não foi possível analisá-lo pois além de extrapolar o marco cronológico definido para este trabalho, eu precisaria ter me inserido num movimento intenso, em São Paulo, no ano de conclusão dessa dissertação, o que não foi possível. O manifesto do movimento pode ser visto em: <http://www.brasildefato.com.br/node/6936> (Último acesso em 11/02/2012)

diversos pontos sobre como o grupo vê a relação arte/capital em seu trabalho. Sérgio Carvalho iniciou sua fala dizendo que “a contradição de ser um grupo anticapitalista e, ao mesmo tempo, ter que atuar dentro do sistema mercantil das artes sempre foi encarada pela Companhia do Latão como um problema a ser enfrentado com lucidez e sem moralismo” (Carvalho, 2009: 147). Daí ele explicita que os artistas, como qualquer trabalhador, ao exercer o teatro como profissão, se inserem no mundo da mercadoria. Por isso, a questão deve ser entendida sem moralismo. O artista não deve negar que é um trabalhador, e como tal precisa vender sua força de trabalho para reproduzir a sua vida. Mas, “o desafio, diante disso, seria não sucumbir à lógica mercantil. Seria expandir as brechas, procurar as margens do mercado, o que exigiria de nós uma consciência prática sobre os meios de produção capaz de modificar nossa inserção no aparelho teatral, e quem sabe um dia, mudar o próprio aparelho teatral.” (Carvalho, 2009: 147). Ou, como afirmou Renan Rovida, um dos integrantes do grupo, em outra ocasião,

O Latão, as peças nossas, para mim, em várias discussões eu ressaltar sempre isso, o teatro é forma de luta. As peças que a gente faz é um forma de luta. Se você for ver como se dá a nossa militância e tal, tem envolvimento com o MST, a Florestan²¹, tem envolvimento com outros grupos em São Paulo que estão fazendo pesquisa contra-hegemônica. Mas aqui a gente tem essa consciência, que o que a gente faz enquanto pesquisa e enquanto apresentação é nossa forma de luta. Dentro da condição capitalista que a gente tem, da especialização do trabalho, e a gente tem que ser ator formado, com nossa especialização (é claro, eu imagino um mundo que não tenha especialização, que todo mundo possa fazer teatro) mas dentro disso a gente sabe que tem essa especialização e a gente usa isso para ir contra o sistema. Essa dialética do envolvimento do Latão é importante para várias coisas, inclusive para críticas que fazem, e eu sempre defendo dizendo "Você não está entendendo" "Ah, mas vocês são um grupo contra-hegemônico e fazem peça no CCBB". É isso mesmo! A gente faz uma peça no CCBB do Rio de Janeiro, *a primeira agência do Banco não sei do que...*, falando de um banqueiro que apoiou o golpe militar. Então, atuar nessa própria contradição do capitalismo, nessas brechas, e ter alguma conquista do Latão nesse sentido também. E parte dessa conquista é pelo interesse do tema, mas parte é pelo refinamento, que a gente tem, técnico. [...] A gente tem um aperfeiçoamento crítico de um lado e técnico de outro, e os dois se completam. Para traduzir isso, não adianta só estudar os clássicos do Lênin, vamos estudar Mao Tsé Tung, Marx... mas como que a gente traduz isso cenicamente. Um dos experimentos que a gente estava fazendo era traduzir, fazer cenas do Manifesto Comunista. Isso tem uma coisa do ator de pegar um texto teórico que nunca vai virar cênico. Aí a gente dá um jeito, faz um jogo, faz não sei o quê, e transforma isso cenicamente. [Adriana: "faz música"]. É, ou música. Eu acho que nesse sentido o Latão, e eu me vejo muito nisso, de ter clara consciência que fazer a peça, ou fazer intervenção, ou alguma leitura, é nossa forma de luta. E acho muito importante ter essa forma de luta. Acho que ela contribui em muitos sentidos. (Entrevista concedida em fevereiro de 2012)

²¹ Referência a Escola Nacional Florestan Fernandes, centro de formação do MST.

Carvalho também apresenta como o grupo se relaciona com a remuneração. “Mesmo integrando um dos grupos teatrais mais conhecidos do país, os artistas da Companhia do Latão nunca viveram exclusivamente de seu trabalho teatral. Muitos dão aulas ou fazem serviços variados na área da cultura para sobreviver” (Carvalho, 2009: 194). A opção não foi pelo total amadorismo, mas pela não dependência total do trabalho na Companhia para a reprodução da vida. Segundo Carvalho embora isto tenha afastado alguns colaboradores, essa “situação intermediária entre a profissionalização e o amadorismo acabou por ser uma fonte de liberdade”. Da mesma forma, afirma Ney Piacentini, integrante do grupo:

E a gente vê que a dedicação radical e exclusiva, que tem que gerar o sustento para todo mundo, pode amarrar, pode engessar a companhia. A companhia tem que virar uma máquina de produção. E isso a gente conhece por vários colegas nossos... e você fica refém da sua profissão. Você tem que vender toda hora, ver o resultado, o dia inteiro, a equipe toda, no telefone. E olha que a gente aqui não para de fazer projeto, um atrás do outro, tudo isso, que todo mundo faz. Mas tem um certo cuidado com o que está... para não ser sequestrado pela necessidade de circular interruptamente e ir melhorando o padrão de vida dos integrantes do grupo. Quem vem para cá com essa expectativa não... (Entrevista concedida em fevereiro de 2012)

Assim, o grupo preocupa-se em ocupar os espaços da cultura burguesa não em busca de garantir sua sobrevivência, mas pela “necessidade de irradiação simbólica, um desejo de ocupar os centros de difusão do pensamento” (Carvalho, 2009: 149). Entra-se no aparelho, com o objetivo de entrar em atrito com ele.

Não basear a reprodução da sua vida exclusivamente no trabalho da Companhia, garante a seus integrantes a liberdade e o tempo para suas pesquisas. No entanto, para Renan Rovida, “ao mesmo tempo, esse semiamadorismo, essa pequena ajuda de custo que a gente tem, garante que eu não pegue trabalhos de publicidade, que é um lixo o negócio, e que eu me dedique a ficar aqui... talvez se não tivesse nem uma ajuda de custo, eu teria que pegar o negócio e faltar um dia no ensaio...” (Entrevista concedida em fevereiro de 2012).

Entretanto, além de desejarem obter condições de trabalho mais favoráveis, os integrantes da Companhia reconhecem que essa escolha não é fácil. Como todos, eles sofrem para resistir a um processo que não lhes geram tanto retorno financeiro, afinal estão inseridos no mundo da mercadoria, onde os apelos ideológicos e mercantis são tremendos.

Tem um mundo, tanto financeiro, quanto ideológico, então a gente está aqui porque é um ambiente rico e não é o ganha pão de ninguém. Eu gostaria muito de viver daqui,

mas não é possível. É que tem uma coisa assim, que isso vai ser em um mundo ideal, onde todos ganhariam a mesma coisa, médicos, lixeiros e atores. E fariam porque amam, porque se completam. A existência deles é completada por isso. Como Marx fala, acordei com vontade de pescar, vou pescar ou, em um outro dia, vou entregar cartas por que isso vai me completar... Então, como a gente não vive nesse mundo todos ganham a vida de outras formas. E aqui é esse complemento existencial de todo mundo. (Entrevista concedida por Helena Albergaria em fevereiro de 2012)

Neste mesmo sentido, completando o pensamento de Helena, Ney afirmou

Agora tem outro dividendo aqui. Aqui é uma escola. Você aprende, aqui dentro, outras habilidades. Então você pode dar uma oficina... você pode... eu estou terminando o meu mestrado. Se eu não entrasse para o Latão jamais voltaria a estudar. Voltei a estudar porque eu estou aqui dentro. Então a gente acaba... isso de que a gente recebe uma ajuda de custo para a gente poder estar aqui, num determinado período, não é o dia inteiro, mas a gente também recebe outros saberes, que talvez nos dê a possibilidade de um outro troco fora daqui. Então é um veículo, não é um fim. (Entrevista concedida em fevereiro de 2012)

Retornando a exposição cronológica do desenvolvimento da Companhia do Latão, entre maio e agosto de 2006 o grupo voltou a montar um texto de Brecht, dessa vez *Círculo de Giz Caucásiano*. Os ensaios ocorreram no Instituto Goethe. Essa montagem incluiu um processo colaborativo com um grupo de teatro do MST, *Filhos da mãe...terra*. Dessa interlocução produziu-se o prólogo da peça, colocando em contraste a disputa pela terra na União Soviética, descrita por Brecht, e no Brasil.

Em 2007, Sérgio Carvalho concedeu uma entrevista a Ana Cristina Petta, da Revista Princípios, e esclareceu mais alguns aspectos sobre a relação entre arte/capital no *Latão*. Nessa entrevista, Carvalho ressalta que para “alienar o valor de troca em favor do valor de uso” (Carvalho, 2009: 195) é necessário não só inserir-se de modo diferente no sistema produtivo. É necessário também mudar as relações de trabalho dentro do grupo. Em uma visita que eu fiz a Companhia do Latão, em 2010, para o desenvolvimento dessa pesquisa, Helena Albergaria, atriz do grupo, explicitou essa transformação nas relações de trabalho da seguinte forma:

Então, o que eu acho é quando a gente quer fazer um trabalho crítico a gente tem que transformar as nossas relações de trabalho dentro da sala de ensaio. Acho que é muito mais importante isso do que o discurso que vai ser veiculado. Acho que a coisa mais importante, e que a gente tem trabalhado muito no Latão, é isso: transformar as nossas relações de trabalho e, com o ator especificamente - com todos os trabalhadores dentro da companhia - que o trabalho não seja alienado. Não seja uma função só que você está exercendo e que você chega lá faz sua parte. É um grupo que a gente tem a felicidade de poder trabalhar em vários campos. (Albergaria, mimeo, entrevista concedida à Pâmela Peregrino, 2010).

Além desse aspecto, Carvalho destaca que o espetáculo precisa buscar revelar uma contradição entre ele e o espaço no qual está inserido. “Assim, o espectador pode chegar a vislumbrar atrás da mercadoria um produto. E atrás do produto um processo. Por trás dos véus da coisificação ele pode perceber que existe gente ali que gastou parte da sua vida para fazer o melhor naquilo, que está tentando fazer algo diferente naquele trabalho, nem que seja um testemunho desesperado sobre a desumanização” (Carvalho, 2009: 195).

Com a obtenção dos recursos provenientes da Lei de Fomento ao teatro da cidade de São Paulo, o grupo pode alugar um espaço no qual realiza ensaios, reuniões e oficinas. Em 2010, o *Latão* estreou a peça *Ópera dos Vivos*, criada pelo próprio grupo, que continua em cartaz. Atualmente o grupo está realizando uma nova pesquisa, a partir do texto cênico de Bertolt Brecht, “Senhor Puntila e seu criado Matt”. Contam com apoio da Lei de Fomento e ganharam um edital do CCBB para 2013, e um edital do Estado de São Paulo e estão concorrendo a um edital da Funarte para ocupar o Teatro de Arena.

Capítulo 3: Relação entre arte e capital

3.1 – Fontes de custeio à produção artística no Brasil (1990 - 2010)

Para realizar uma produção artística é necessário que o(s) artista(s) acesse(m) determinados recursos materiais. Ainda que o artista atue voluntariamente e sem utilizar nenhum objeto ou material complementar, ele precisará garantir sua subsistência de alguma forma, que pode ser através de um outro trabalho remunerado. Ainda assim, a produção artística depende de sustentação material, pois seu produtor, o artista, precisa comer, beber, se vestir, ter uma moradia, etc, e ainda ter tempo para se dedicar a produção artística. Neste tópico irei apresentar as principais fontes de custeio da produção artística no Brasil no período em questão, dando um maior destaque as fontes de custeio do setor teatral.

Cristina Olivieri, pesquisadora em política cultural, divide as formas de obtenção de recursos para a produção cultural na história do Brasil recente em três: receita direta (quando o próprio artista garante as necessidades de sua arte ou a própria atividade gera receita direta suficiente para mantê-la); apoio do Estado (que pode se dar como facilitador, mecenas, arquiteto ou engenheiro²²); apoio privado (quando indivíduos ou empresas doam ou patrocinam a produção da arte, através de incentivos do Estado ao não).

Embora estas três categorias pareçam abarcar tudo, não são as únicas formas de custeio. Em outros momentos históricos foi possível o desenvolvimento de outras formas, inclusive mais adequadas à produção artística contra-hegemônica. No início do século XX, por exemplo, foi comum, em vários países, a organização de movimentos teatrais “associativos” organizados por trabalhadores, nos quais “o público, associado à iniciativa, garantia o financiamento da produção de espetáculos” (Costa: 1998, 20). Esse movimento foi importante, pois o teatro contra-hegemônico era mantido pela própria classe que dele era interessada, e não simplesmente pela compra livre de ingressos. Ao associar-se, o trabalhador fazia parte da organização daquele teatro, não era um mero consumidor. No caso alemão, a bilheteria era muito menos importante, comparada com

²² Souza (2010, 182), baseado em Olivieri, explica: “O apoio do Estado pode ocorrer de diversas formas: criando política fiscal que traga incentivos para a produção cultural; criando fundos que a subsidiem; comprando obras; criando e mantendo instituições diretamente vinculadas à cultura (de formação profissional em áreas relacionadas, capacitação de produtores culturais entre outras); estabelecendo diretrizes e orientando a produção cultural; condicionando a produção cultural a certas exigências ou critérios.”

as mensalidades pagas pelos trabalhadores. Assim, os trabalhadores não pagavam a comercialização do produto cultural, mas financiavam o processo de produção, criação e apresentação. Isso liberava este teatro das pressões e exigências do circuito comercial de espetáculos, desenvolvendo-se por fora dos marcos do mercado e do Estado. Segundo Iná Camargo da Costa, o **Volksbühne**²³ de Berlim chegou a ter 140 mil sócios. “O principal significado da fundação do Volksbühne foi o de, pela primeira vez na história, a vanguarda propriamente dita dos trabalhadores ter em suas mãos os *meios de produção teatral*” (Costa: 1998, 21). Essa forma de financiamento também possuía desdobramentos políticos, “pois mesmo peças censuradas podiam ser encenadas, já que os espetáculos eram ‘fechados’, isto é, restrito aos sócios” (Costa: 1998, 21). Essa reflexão, embora fuja dos marcos temporais e geográficos dessa dissertação, é importante para ampliar as possibilidades de custeio da produção artística contra-hegemônica. Muitas vezes, acabamos restritos a pensar o Estado como “salvação” à lógica do mercado, sem perceber que Estado e mercado, atualmente, não operam de forma tão distante assim e seus objetivos não são antagônicos em uma sociedade na qual o Estado é hegemonicamente controlado por interesses capitalistas. Como coloca Iná Camargo da Costa, “para quem não cultiva ilusões sobre o papel do Estado no sistema capitalista, a sua submissão aos interesses do capital não configura uma situação excepcional” (Costa: 2008, 13).

No período contemplado por esta pesquisa não temos um movimento da classe trabalhadora tão articulado ao ponto de organizar e manter seu próprio teatro. Os grupos que se articulam nesta classe em busca da construção de um teatro contra-hegemônico, em geral, não contam com o apoio substantivo das organizações e movimentos da classe trabalhadora, mas acabam buscando as formas de custeio usuais no Brasil contemporâneo, apontados por Olivieri: a receita direta, o apoio estatal e o apoio privado. Na pesquisa da autora, os incentivos fiscais (representando a parceria público-privada) oscilam e são analisados tanto dentro de apoio do Estado como no apoio privado. Sobre a receita direta, Olivieri (2004: 26) destaca que a produção artística no

²³ Volksbühne, muitas vezes traduzido do alemão como “Palco do Povo”, “Cena Popular” ou “Teatro do Povo”, foi um movimento teatral alemão que permitiu a construção e apresentação de peças de conteúdo explicitamente políticos, do ponto de vista da classe trabalhadora, embora a partir do governo Social Democrata no final da Primeira Guerra Mundial, tenha entrado em inúmeras contradições. Cf.: PISCATOR, E. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 61-66; ROSENFELD, A. *Teatro Alemão: Esboço Histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1968, p.115-139; COSTA, I. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 20-23; EWEN, F. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Globo, 1991, p. 127-149.

Brasil dificilmente pode se sustentar com os recursos dos artistas ou da receita de sua comercialização. Por isso necessita de apoio externo: do Estado ou apoio privado. Segundo a autora, isso se dá devido ao baixo poder de compra no período a que ela se atém. Em 1992, por exemplo, o universo de consumidores regulares da cultura correspondia a 2% da população total do Brasil (Olivieri: 2004, 26). Mesmo as produções mais vinculadas à indústria cultural, como os grandes shows de música, dependeriam de algum tipo de financiamento (Olivieri: 2004, 28).

Embora, a cultura cada vez mais, dentro do capitalismo, transforme-se em mera mercadoria, ela não é vista [ainda] como mais uma entre outras mercadorias. Ainda existe certa aura em algumas atividades culturais que coloca no Estado a responsabilidade de fomentar os processos culturais que não se sustentam pela receita direta (Olivieri: 2004, 29). Além disso, a iniciativa privada não assimila toda a produção cultural. A massa de recursos privados presentes no setor cultural, em grande medida é proveniente do incentivo estatal. O controle do capital sobre os processos culturais iniciou-se com os produtos culturais capazes de gerar renda. No entanto, pouquíssimos conseguiram manter alguma lucratividade apenas pela renda direta. A indústria cultural, que já era um fato nos EUA desde antes da Segunda Guerra Mundial²⁴, desenvolveu-se como setor econômico baseado na produção e circulação de mercadorias culturais, gerando receita e consenso para o capital. Mas, um outro passo do capitalismo em direção a mercantilização da cultura foi dado com o desenvolvimento do “*marketing cultural*”. Ou seja, a cultura entra como estratégia publicitária dentro de qualquer setor da economia. Se a propaganda era um dos “custos” da produção e ela poderia ser viabilizada com mais eficiência através de produtos culturais, tornava-se possível ao empresariado “investir” na cultura, em busca da divulgação de sua marca. Segundo Iná Costa, na década de 1980 “a arte passou a ser objeto de demanda não apenas como investimento financeiro, mas também como instrumento de propaganda institucional por um setor que até então era visto como inteiramente ignorante no assunto e indiferente a ele” (Costa: 2008, 13). Mas, evidentemente, não é qualquer “produto cultural” que serve para este fim. Ele deve agregar uma “boa” imagem à marca que divulga. Ficando de fora os produtos para pequenos círculos ou que “prejudiquem” a marca divulgada. Assim, fica claro que ao financiar um produto cultural o objetivo de divulgação da marca já se realizou. Parte do que a empresa gastaria com publicidade

²⁴ Ver Adorno, 1986.

está gastando com um produto cultural. Se haverá descontos nos impostos devidos ou não é só mais um atrativo.

Durante a Era de Ouro do Capitalismo, países como os Estados Unidos da América e a Inglaterra possuíam financiamento direto do Estado para grande parte dos produtos culturais elaborados. Sobre esse momento, Hobsbawm afirma que:

Os recursos públicos e privados dedicados às artes foram inevitavelmente bem maiores que antes, numa era de prosperidade sem precedentes. Assim, mesmo o governo britânico, jamais no primeiro plano do patronato público, gastou muito acima de 1 bilhão de libras esterlinas com as artes em fins da década de 1980, enquanto em 1939 tinha gasto 900 mil libras (Britain: an official handbook, 1961, p. 222; 1990, p. 426). O patronato privado foi menos importante, a não ser nos EUA, onde bilionários, estimulados por convenientes concessões fiscais, apoiavam educação, ensino e cultura em uma escala mais generosa que em outros lugares, em parte por verdadeiro reconhecimento das coisas superiores da vida, sobretudo entre magnatas de primeira geração; em parte porque, na ausência de uma hierarquia social formal, o que poderia se chamar de status de Médici era a segunda coisa melhor” (Hobsbawm: 1994, 490-491).

Mas já na década de 1980, isto foi mudando com a implantação da política neoliberal empreendida por Ronald Reagan e Margaret Thatcher. Segundo Iná Costa (2008, 14) “Thatcher e Reagan revogaram a convicção social-democrata de que o acesso às artes, bem como a qualquer outro serviço público oferecido pelo Estado, é um direito fundamental do cidadão”.

No Brasil, essa tendência começa a ser gestada na década de 1980, mas só ganha força e se consolida na década de 1990. Através da perspectiva gramsciana podemos compreender, como afirma Martins (2006), como nos anos 1990 iniciaram-se mudanças importantes na relação entre os aparelhos de Estado e a sociedade civil, buscando-se a constituição de uma nova pedagogia do capital, dirigida pela classe burguesa, comprometida com a formação do consenso quanto ao projeto neoliberal. O discurso neoliberal começou a se afirmar ainda em 1989, nas eleições presidenciais. Segundo Paulani, as altas taxas de inflação, o caráter centralizado e regulado da política cambial do período, a dificuldade de controlar os gastos do Estado, o tamanho e o grau de intervenção do Estado na economia abriram espaço para implementação das proposições de um “Estado mínimo”. “Desde a eleição de Collor, passou a ser voz corrente a inescapável necessidade de reduzir o tamanho do Estado, privatizar empresas estatais, controlar gastos públicos, abrir a economia, etc.” (Paulani, 2006: 90). As primeiras mudanças, para além do discurso, tiveram peso no governo Itamar e

buscavam preparar o Brasil para inserir-se “no circuito internacional de valorização financeira” (idem). Os oito anos do governo Fernando Henrique Cardoso, com a consolidação do Plano Real, as privatizações e abertura comercial, produziram uma série de benefícios legais aos credores do Estado e ao capital em geral. Para Paulani, o Governo Lula continua e completa as transformações idealizadas por FHC, no sentido de inserir o país dentro das demandas neoliberais de organismos internacionais.

Além da política econômica, destacada acima, outros aspectos da transformação do Estado brasileiro são importantes para compreendermos o período. Para Coutinho, de 1930 a 1980 o Brasil teve, “um tipo de Estado burguês que se caracteriza, em sua maior parte, pela presença de uma dominação sem hegemonia” (2006: 182), ou com apenas uma hegemonia seletiva e limitada. A partir da década de 1990, as classes dominantes apresentam uma clara proposta de redefinição do Estado, determinando o esvaziamento do controle estatal sobre a esfera financeira e o fortalecimento da consciência e da organização de classe burguesas, que responderia pelas medidas sociais como parte do programa político neoliberal da terceira via, como sublinha Martins:

A responsabilidade social reproduz a idéia de que o modelo de Estado e de bem estar estaria definitivamente falido e o mercado, embora se mostrando eficiente e superior ao Estado, seria incapaz de prover as necessidades da população mais pobre. Sob essa lógica, como nem o “primeiro setor” (o Estado), nem o “segundo setor” (o mercado) conseguem prover sozinhos os bens materiais e simbólicos necessários à contenção da pobreza e da insegurança social, deveria ser construída a chamada “sociedade de bem estar” protagonizada por novos sujeitos políticos coletivos responsáveis por criar mecanismos autônomos de proteção social, com ou sem parceria do Estado, evitando-se a instalação de um clima de insegurança, de antagonismos e de confrontos entre as classes sociais. (Martins, 2006: 2)

Como parte da proposta da consolidação do consenso da sociedade em torno do projeto neoliberal, na década de 1990, as classes dominantes abandonaram a antiga e pontual ideia da “filantropia empresarial”, baseada em valores cristãos, e aderiram a algo mais orgânico que mudou a conduta destas classes. Referenciados na “colaboração”, na “ação cidadã-voluntária”, no discurso de uma “sociedade de bem estar”, empresários de diferentes setores unificaram-se pela consolidação de uma nova cultura empresarial. Neste sentido, Organizações como o Grupo de Institutos, Fundações e Empresas (GIFE), Instituto Ethos de Responsabilidade Social e Fundação Abrinq surgiram, aglomerando, formando e estimulando empresários na construção de uma nova pedagogia da hegemonia:

A “responsabilidade social”, é, de fato, uma concepção ideológica que expressa o encerramento da crise hegemônica e indica, simultaneamente, uma nova acomodação política da classe burguesa sobre seu papel nas relações de poder e formas superiores de intervenção na sociedade civil e na sociedade política. Essa ideologia reivindica uma atuação empresarial pautada na combinação entre o sucesso dos negócios e o desenvolvimento social. (Martins, 2006: 5)

A partir daí, proliferaram as Fundações, Organizações Não Governamentais (ONG’s) e Organizações Sociais de Interesse Público (OSCIP’s) organizadas por empresas com vistas a cumprir sua “responsabilidade social”. Diversas leis e dispositivos beneficiam essas empresas que “investem” no social com isenções fiscais. No âmbito cultural, a Lei Rouanet é um importante canal de investimento e retorno de capitais empregados no “social”. Dentre os muitos incentivos, em 2004, o Ministério do Trabalho lançou um selo de “Responsabilidade Social” para empresas cadastradas no programa Primeiro Emprego. Por outro lado, diversos Programas Sociais do Governo Lula envolvem parcerias empresariais como é o caso do “Fome Zero”. As oportunidades de financiamento de atividades artísticas foram ampliadas com um maior estímulo à Lei Rouanet e à programas específicos do governo federal, principalmente o “Cultura Viva”. Nesse processo, mesmo grupos que se propõem críticos começam a se relacionar com instituições privadas ou governamentais que adotam políticas neoliberais e influenciam a organização dos grupos envolvidos. Assim, estes grupos passam a ter outras instâncias como provedoras de seus cronogramas e metas de trabalho.

Considerando o desenvolvimento das políticas para a cultura no Brasil, vemos que em 1986, Sarney, então presidente, aprovou a lei 7.505 (que se tornou conhecida como Lei Sarney) que estendia o apoio estatal às diversas áreas culturais através da renúncia fiscal. Ou seja, o Estado não apoiaria diretamente as produções culturais, mas possibilitava que empresas ou indivíduos as apoiassem em troca de desconto em impostos federais. O Estado cadastrava produtores culturais aptos a captarem recursos diretamente nas empresas e indivíduos. Na ocasião da declaração dos impostos devidos haveria os descontos relacionados ao apoio dado. Para a autora, essa política já é típica do neoliberalismo que começou a se desenvolver no Brasil em meados da década de 1980 e se consolidou na década de 1990.

As teorias neoliberais têm a tendência de desqualificar o papel do Estado na gestão da sociedade, incluindo a produção cultural, e de transferir totalmente para o mercado todos os investimentos e atividades, defendendo fundamentalmente que a empresa privada age melhor do que o Estado. (Olivieri: 2004, 58)

Com essa política o apoio público passa a se confundir com o apoio privado. Pois, na prática, é o setor privado que gerencia os recursos públicos. A partir daí, a lógica para o apoio público passa a ser a lógica do mercado, já que são as empresas que escolhem quem será beneficiado. Segundo Olivieri (2004: 44), “em geral, os projetos patrocinados são aqueles que garantem maior visibilidade na mídia e que representem menor risco para a empresa. [...] Assim, a empresa irá, em geral, evitar investir em projetos controversos que possam trazer problemas para sua imagem”. Para a autora não podemos dizer que os projetos estão sendo modificados para satisfazer as empresas, ou que as empresas “forcem” uma adequação. Mas, aqueles mais adequados às necessidades do mercado e das empresas obteriam recursos com maior facilidade e seriam realizados em maior escala (Olivieri: 2004, 44-45).

Em 1990, o município de São Paulo criou uma lei própria de incentivo fiscal, a Lei 10.932/9, conhecida como Lei Mendonça, elaborada a partir da movimentação de artistas e produtores paulistanos. Cabe lembrar que o intervalo entre a extinção do Ministério da Cultura (transformada em Secretaria) por Collor e a regulamentação da Lei Rouanet trouxe algumas dificuldades para o setor que já sobrevivia de recursos obtidos através da renúncia fiscal. A diferença entre a Lei Mendonça e a Lei Sarney era, além do âmbito municipal, o cadastramento de projetos de criação de produtos artísticos ao invés do cadastramento de produtores/artistas. Empresas ou indivíduos que apoiassem atividades culturais cujos orçamentos houvessem sido aprovadas pela Secretaria Municipal de Cultura, receberiam certificados que poderiam ser usados para abater até 30% do Imposto sobre Serviço (ISS) e do Imposto sobre propriedade predial e territorial urbana (IPTU).

No mesmo estilo, em dezembro de 1991, o então presidente Collor de Melo assinou a Lei 8.313, que ficou conhecida como “Lei Rouanet”. Os valores do desconto foram ajustados e o cadastro passou a ser de projetos e não de produtores. Essa mudança buscou facilitar o controle do uso dos recursos cedidos, já que assim era possível exigir comprovação da conclusão da obra. No entanto, esse mecanismo excluiu “os processos de pesquisa e criação que não dão origem, necessariamente, a um produto ou evento cultural material” (Olivieri: 2004, 95). Além disso, a Lei ratificou o Fundo Nacional de Cultura (FNC) – criado em 1986 com o nome Fundo de Promoção Cultural, criou os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) e a comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC). Embora assinada em 1991, a Lei Rouanet só foi regulamentada em maio de 1995, já no governo de Fernando Henrique Cardoso.

Em 1999, foi criada a Lei 9.874/99 que ampliou a renúncia fiscal para 100% para algumas áreas consideradas com maior dificuldade de captação, entre elas o teatro, objeto de estudo dessa dissertação. Essa lei foi criada devido a pressão feita por setores artísticos que se sentiram prejudicados frente à Lei do Audiovisual (Lei 8.685 de 20 de julho de 1993), que possibilitava a renúncia fiscal de 100% dos valores cedidos pela empresa e ainda possibilitava que o valor cedido fosse lançado como despesa operacional, o que reduzia o valor do imposto devido. No final das contas, a empresa saía com um lucro de 7,2% do valor cedido para uma produção audiovisual. Pela avaliação de Iná Costa (2008, 18) “a partir deste momento acabou a farsa, ou melhor, finalmente se consolidou a parceria tal como definida acima: agora o Estado paga tudo e o capital exerce sua liberdade de escolha”.

Então, a partir de 1999, uma empresa que doasse ou patrocinasse um grupo teatral que tivesse um projeto aprovado dentro da Lei Rouanet pelo Ministério da Cultura, não poderia lançar a doação como despesa operacional, mas deduziria 100% do valor no Imposto de Renda. Ou seja, cabe a essa empresa apenas selecionar qual projeto será o beneficiado e adiantar o valor, que será retomado na ocasião do pagamento dos impostos federais. Como afirma Iná Costa,

No processo rápido e avassalador da transformação de direitos em serviços a serem explorados pelo capital, surgiu mais recentemente, entre outras marcas fantasia, a “parceria” entre o Estado e capital, ou a livre iniciativa (...). O interessante desta modalidade é que a livre iniciativa, a privada, entra com a iniciativa e o poder público com os fundos (Costa: 2008, 12).

Assim, não posso considerar este tipo de apoio como apoio privado, ou mesmo uma parceria público-privada. Nessa pesquisa considerarei este tipo de custeio um “apoio público indireto”. Pois, embora a marca da empresa apareça como patrocinadora, o dinheiro ali lançado é 100% público. Dinheiro público gerenciado pela empresa.

“[...] mais do que renunciar a parte do imposto, o Estado abdica de gerenciar a verba do imposto e transfere, para o contribuinte que tiver interesse no objetivo considerado estratégico pelo Estado, o direito de realizar a aplicação e gestão da verba diretamente. Podemos assumir, então, que a concessão de incentivos pelo Estado ocorre porque este entende que o contribuinte dará melhor aproveitamento aplicando em determinado objetivo do que pagando imposto e aguardando que o Governo implemente o desenvolvimento de determinada atividade. Ou seja, a competência e/ou possibilidade de realização por parte do particular deve ser superior à do Governo, de forma a justificar a renúncia.” (Olivieri: 2004, 144).

Mas, como é a empresa que seleciona o projeto, aquele que não condiz com seus interesses fica de fora. “Nessa linha, ficam excluídos os projetos de vanguarda, os polêmicos, os restritos a pequeno público ou a público não interessante para a empresa. A empresa patrocina projetos culturais como parte de seu negócio para melhorar o desempenho de sua atividade fim” (Olivieri: 2004, 137). Entre 1996 e 2000, de todos os projetos considerados aptos pelo Ministério da Cultura, apenas 27% conseguiram captar algum recursos (ainda que parcialmente apenas). E, entre estes 27%, ainda “estão incluídos os projetos já criados em função de um patrocinador e de sua comunicação. [...] Devem ser incluídos dentro destes 27%, os projetos de institutos e fundações criados pelas próprias empresas patrocinadoras e que, portanto, já têm verba garantida antes da aprovação de sua atividade” (Olivieri: 2004, 152). O artigo 27 da Lei Rouanet coloca que “a doação ou patrocínio não poderá ser efetuada a pessoa ou instituição vinculada ao agente” (Lei nº 8.313, Art. 27). Ou seja, os projetos culturais beneficiados pela Lei Rouanet não podem receber doações ou patrocínios de pessoas ou empresas a eles vinculados, seja por parentesco ou por relações empresariais. No entanto, a Lei estabelece uma exceção: “Não se consideram vinculadas as instituições culturais sem fins lucrativos criadas pelo doador ou patrocinador, desde que devidamente constituídas e em funcionamento, na forma da legislação em vigor” (Lei nº 8.313, Art. 27, § 2º, redação dada pela Lei nº 9.874 de 1999). Assim, abriu-se as portas para que as empresa pudessem “doar” para suas próprias fundações e entidades sem fins lucrativos, recebendo incentivo fiscal para isso. Ou seja, o Estado, através deste parágrafo, estimula que as empresas organizem a cultura dos trabalhadores. Esse parágrafo explica como a Fundação Roberto Marinho pode captar para suas atividades mais de R\$ 9 milhões via renúncia fiscal, só em 2007²⁵. O setor privado não só irá gerenciar o dinheiro público, mas será ele quem irá decidir, gerenciar e criar as atividades culturais nas quais os trabalhadores irão se inserir, fará publicidade em torno dessa ação e ainda irá deixar de pagar impostos ao Governo Federal por essa ação. A construção da hegemonia pelo capital é incentivada e “custeada” pelo próprio Estado. Pode parecer um parágrafo

²⁵ Essa informação foi obtida do blog da Lei Rouanet, do Ministério da Cultura: “A proponente com maior captação em 2007, com 100% de renúncia fiscal, foi a Fundação Orquestra Sinfônica Brasileira, com R\$ 17,38 milhões. A Dançar Marketing e Comunicações, com projetos como o Telefonica Open Jazz e o Cine na Praça, ficou em segundo lugar, com R\$ 11,54 milhões. Em terceiro, a Fundação Roberto Marinho, com R\$ 9,95 milhões -dos quais R\$ 8,61 milhões foram para o Museu do Futebol, em São Paulo.” (<http://blogs.cultura.gov.br/blogdarouanet/category/noticias/page/49/> Acessado em 30/12/2011. “Reportagem de Larissa Guimarães, da Sucursal de Brasília do jornal Folha de S. Paulo, publicada no último dia 11 de dezembro [2008].”)

singelo, mas possui um grande peso na estratégia de manutenção da hegemonia do Capital através do Estado.

Ainda assim, “a Lei Rouanet transformou-se na ação prevalecente e majoritária do governo Fernando Henrique Cardoso para a área de Cultura” (Idem: 163). Deve-se destacar que a modalidade da renúncia fiscal é a majoritária entre as ações possibilitadas pela Lei Rouanet. Isto porque o Fundo Nacional de Cultura, no período de 1996 e 2000, teve disponível “aproximadamente 7,5% da verba total captada através da modalidade mecenato”, se considerar apenas a parte da verba pública, o FNC teve disponível nove vezes menos verbas que a modalidade da renúncia fiscal (Olivieri: 2004, 137). Além disso, é “interessante notar ainda que a maior parte dos beneficiários são as prefeituras municipais e as entidades vinculadas ao Ministério da Cultura, as quais apresentam solicitações na qualidade de entidades denominadas “Associações de Amigos” ou “Sociedade de Amigos”.

Ainda durante o Governo FHC, a possibilidade de financiamento, através da Lei Rouanet, para grupos desinteressantes para o setor privado foi minada pelo amplo processo de privatizações empreendidas nesse momento. O autor e diretor Luiz Carlos Moreira chama atenção para isso na parte I do documentário “Ensaio Aberto”²⁶. Segundo Moreira, com a privatização das grandes estatais, reduziu-se vertiginosamente o número de empresas abertas a doarem ou patrocinarem projetos mais distantes da indústria cultural, via incentivo fiscal. Diversos projetos que antes eram financiados por empresas como a Eletropaulo, por exemplo, deixaram de existir com sua privatização. Então, mesmo a lei de incentivos fiscais, tão limitada ao mercado, conseguia em alguns casos (raros, é certo) extrapolar os rígidos marcos do mercado cultural através do apoio de empresas estatais.

Na cidade de São Paulo, a limitada possibilidade de construção teatral a partir da Lei Rouanet e da Lei Mendonça, levou a categoria a se organizar, a partir de 1999, em prol de novas reivindicações.

As manifestações extremas desta bárbarie de São Paulo – que vão da multiplicação ininterrupta da população supérflua à submissão mais ostensiva e brutal do Estado aos interesses do capital – levaram, no final dos anos 1990, alguns produtores teatrais com alguma experiência a se dar conta do que estava em andamento. As dificuldades de captação de patrocínio eram crescentes, já começando a configurar impossibilidade do

²⁶ COOPERTATIVA PAULISTA DE TEATRO. Documentário *Ensaio Aberto*, Parte I: Arte Contra a Barbárie, 2011. Acessível em http://www.cooperativadeteatro.com.br/2010/?page_id=4370 (Último acesso em 11/02/2012)

mesmo.

(...)

A experiência já mostrara, inclusive, para beneficiados pela renúncia fiscal, que o tipo de teatro que faziam não interessava aos profissionais de marketing responsáveis pela destinação das verbas concedidas pelos governos, as quais passaram a engordar os orçamentos de publicidade das empresas. (Costa: 2008, 20).

O Movimento “Arte contra a Barbárie” (analisado no próximo tópico) culminou na aprovação da Lei Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, em janeiro de 2002 (Lei nº 13.279). Essa lei, escrita por um grupo de trabalho do movimento, debatida em seus fóruns de discussão e levada à Câmara Municipal trás expressivas diferenças frente às políticas públicas para cultura. Seu objetivo é “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” (Lei nº 13.279). Assim, o apoio não se dá na ponta do processo, em busca do produto, mas busca-se a manutenção de um trabalho mais amplo e continuado, o qual não está inserido no mercado. As rubricas também não se limitam a aquisição do necessário a construção do produto, mas inclui gastos com a manutenção e administração do espaço, reformas... O que nenhum outro programa cultural possibilita. Embora a Lei exija a inscrição de pessoas jurídicas ela não “força” a institucionalização, pois possibilita que um núcleo teatral se inscreva através de cooperativas e associações. Ou seja, ao invés de incentivar a institucionalização (que é sempre mediada pelo mercado) incentiva-se a articulação com as organizações dos trabalhadores do teatro. A constituição da comissão de seleção dos projetos beneficiados também apresenta significativas diferenças frente a Lei Rouanet ou Mendonça. A comissão é composta por 7 membros, sendo 4 indicados pelo Secretário Municipal de Cultura e os outros 3 são eleitos pelos inscritos na seleção, sendo os candidatos indicados por entidades representativas do teatro ou empresas teatrais. Todos os membros devem possuir “notório saber em teatro”. Para evitar que o fomento atinja grupo totalmente inseridos na lógica do mercado, um dos critérios para a seleção dos projetos é “a dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado” e ainda “a contrapartida social ou benefício à população” (Artigo 14).

Em âmbito federal, algumas mudanças, principalmente quanto ao uso do FNC, ocorrem durante o governo Lula. Em julho de 2004, o Ministério da Cultura criou o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania (Cultura Viva). Se, no período anterior, o FNC teve aplicação e recursos limitados, o Programa Cultura Viva utilizou “os recursos do FNC de maneira inovadora, trabalhando com aportes de recursos

mediante prêmios e concessões de valores fixos em dinheiro mediante aprovação de edital” (Souza: 2010, 183). A proposta do Programa era possibilitar o apoio estatal às manifestações culturais que não tem um acesso consistente ao mercado cultural. Segundo Victor Neves de Souza²⁷ “este é um aspecto marcante da orientação do governo Lula na área do financiamento às políticas culturais, já que tal diminuição aponta no sentido de reduzir a importância dos recursos incentivados em cotejo com os orçamentários destinados à pasta da Cultura, na contramão do que vinha sendo construído no país desde a década de 1980” (Souza: 2010: 223).

A principal ação do Programa Cultura Viva foi a criação dos “Pontos de Cultura”. Trata-se de chamamento público (através de edital) de projetos de instituições que já realizavam atividades culturais. A instituição beneficiada receberia recursos para implementação do projeto apresentado. Além disso, poderia se beneficiar de outras ações instituídas pelo Programa (Idem: 177): “Agente Cultura Viva” (concessão de bolsas para jovens considerados em “vulnerabilidade social”); “Cultura Digital” (que buscava construir uma rede digital entre os Pontos de Cultura); “Escola Viva” (articulando os Pontos de Cultura às escolas das redes públicas); Griôs (estimulando e valorizando a tradição oral das comunidades).

Através dos Pontos de Cultura, inúmeras atividades culturais que nunca contaram com nenhum apoio público (ou com escassos apoios) puderam se inserir em uma política pública que buscava beneficiar justamente àqueles que se encontravam fora da indústria cultural, ou mesmo fora (ou às margens) do mercado cultural, vivendo de poucos recursos provenientes da receita direta ou de apoio privado.

A relação custo/público alcançado também chamou a atenção de Souza que aponta que, em 2008, R\$ 130 milhões beneficiaram cerca de 2000 Pontos de Cultura, sendo que as ações de cada um deles alcançou entre 100 e 1000 pessoas. “O que se nota é que trata-se de política extremamente barata para o governo em termos de relação gasto público anual/abrangência de atuação, que pode ter ficado neste período entre R\$50,00 e 130,00 por ano por pessoa atingida pelo programa” (Souza: 2010, 211). Para Souza, o baixo custo só é possível devido às relações precarizadas de trabalho às quais

²⁷ Em sua dissertação de Mestrado, Souza faz uma interessante análise a partir de referenciais marxistas sobre a política cultural do Governo Lula analisando sua proposta de “democratização da cultura” e a relação entre a política cultural e a política social, empreendida dentro do marco do modelo “liberal periférico” ou “novo desenvolvimentista” em desenvolvimento no Brasil.

os trabalhadores dos Pontos de Cultura se submetem. Além do grande percentual de trabalhadores voluntários (cerca de 40%),

mesmo aqueles que são remunerados o são sem nenhum tipo de vínculo formal. Não há carteira de trabalho e os direitos a ela relacionados neste tipo de emprego, que pode, assim, ser caracterizado como um *subemprego* ou *emprego precário* – que, justamente por não carregar o “fardo” dos direitos trabalhistas sai tão “barato” para o Estado. Confronte-se isso com a total ausência de concursos públicos para a área da cultura nos últimos anos. (Souza: 2010, 212)

A princípio, o Programa Cultura Viva parece caminhar em direção contrária a proposta da renúncia fiscal como pilar da política cultural. No entanto é necessário atentar para alguns aspectos importantes desse Programa. Um primeiro ponto de suma importância é a abertura dos editais para “instituições da sociedade civil, sem fins lucrativos, legalmente constituídas”. Em um primeiro momento essa exigência beneficiou atividades culturais institucionalizadas, em geral dentro da lógica dominante do estabelecimento das ONG’s para o suprimento das responsabilidades do Estado pela iniciativa privada. Em um segundo momento, estimulou que atividades culturais mais espontâneas, que não haviam buscado a institucionalização para “captação” de recursos, passassem a se institucionalizar. Isso leva à organização dentro dos métodos mercadológicos de atuação e administração. Assim, esta parceria acaba buscando fomentar

a expansão do mercado de bens culturais a domínios e práticas, na esfera da cultura, onde ele antes não se encontrava (ou pelo menos onde não era o balizador). Isto pode fortalecer uma tendência a que manifestações culturais anteriormente auto-financiadas – ainda que muito precariamente –, autônomas e não voltadas para a lógica de mercado passem a buscar este reconhecimento do Estado enquanto Pontos de Cultura, garantindo assim um financiamento a suas atividades, mas, ao mesmo tempo, recebendo a imposição da contrapartida de certo grau de institucionalização (no mínimo, para responder às demandas por prestação de contas por parte deste mesmo Estado, quando não para buscar, a partir deste “incentivo”, alcançar o escoamento mais amplo de sua produção cultural através do mercado, garantir a manutenção dos empregos precários gerados por determinado Ponto etc.), e, por que não, de mercantilização – numa situação em que o Estado, através de uma política pública, acaba contribuindo para franquear tais manifestações ao mercado. (Souza: 2010, 229)

Esta afirmação não implica esperar que as atividades culturais mais populares, que se autofinanciam de maneira precária continuem com recursos limitados. Ao contrário, para estimular que estas práticas continuem a se realizar sem as exigências impostas pelo mercado seria necessário romper com o mercado como principal meio de circulação de bens de qualquer natureza.

Ao não se propor a romper com o mercado como principal dinamizador da produção cultural e principal meio para a difusão e circulação da mesma (...), o atual governo acaba com estas políticas tendendo a conjugar “inclusão social” a ampliação do acesso aos bens culturais e inclusão *no mercado cultural*. Um programa inovador como o Cultura Viva acaba mantendo, até certo ponto, determinação essencial das Leis Sarney e Rouanet: o Estado permanece como financiador da atividade cultural privada – ainda que agora daquela dos “de baixo” –, almejando que o mercado, “solidário” ou não, possa criar soluções para os impasses vividos publicamente no setor. (Souza: 2010, 232)

Para sistematizar melhor os recursos públicos para as políticas públicas federais, ensejei construir uma tabela que apresentasse ano a ano o total de recursos aprovados para a Renúncia Fiscal para a cultura, o total destinado ao FNC e o total destinado ao Programa Cultura Viva. O Secretário de Fomento e Incentivo à Cultura Henilton Menezes afirmou em um artigo publicado pelo MinC em sua página na internet que

a Lei Rouanet é o mais transparente mecanismo de incentivo fiscal do Brasil. Todos os projetos são públicos, o processo de análise tem participação ativa da sociedade, o acompanhamento é feito pelo MinC durante a realização das ações e a prestação de contas é obrigatória para aqueles que recebem o incentivo. Além disso, todos os números estão à disposição de qualquer brasileiro, em qualquer lugar, pois estão na página eletrônica do ministério, para consulta pública. (Acessado em 30 de dezembro de 2011 em <http://www.cultura.gov.br/site/2011/12/23/134698/>)

No entanto, os dados não são tão transparentes assim. Foi bastante difícil localizar os dados nos sites, e alguns deles, inclusive, eram contraditórios entre as informações no Ministério da Cultura e no “Portal da transparência”. Ou seja, encontrei dados diferentes sobre um mesmo programa dentro das informações oferecidas pelo próprio Estado... Com as informações encontradas, a partir do Governo Lula, elaborei a tabela da próxima página. Embora eu tenha resgatado alguns dados do Governo Collor e FHC, estes não foram localizados de forma sistemática, ano a ano, por isso não aparecem na tabela.

Tabela com os orçamentos destinados à renúncia fiscal, ao Fundo Nacional de Cultura e ao programa Cultura Viva, entre 2003 e 2011²⁸:

Ano:	Total aprovado para Renúncia Fiscal*	Total captado por Renúncia Fiscal*	Fundo Nacional de Cultura**	Programa Cultura Viva***
2003	R\$ 135.500 mil	R\$ 430.844 mil	R\$ 54.422 mil	—
2004	R\$ 320.567 mil	R\$ 511.736 mil	R\$ 92.291 mil	R\$ 943 mil (Transferência) R\$ 381 mil (Gastos diretos)
2005	R\$ 172.761 mil	R\$ 724.081 mil	R\$ 132.457 mil	R\$ 19.152 mil (Transferência) R\$ 1.296 mil (Gastos diretos)
2006	R\$ 333.319 mil	R\$ 852.649 mil	R\$ 138.091 mil	R\$ 31.028 mil (Transferência) R\$ 2.530 mil (Gastos diretos)
2007	R\$ 698.680 mil	R\$ 989.232 mil	R\$ 72.985 mil	R\$ 15.802 mil (Transferência) R\$ 4.687 mil (Gastos diretos)
2008	R\$ 568.386 mil	R\$ 960.242 mil	R\$ 112.367 mil	R\$ 105.856 mil (Transferência) R\$ 15.221 mil (Gastos diretos)
2009	R\$ 1.032.885 mil	R\$ 978.960 mil	R\$ 219.289 mil	R\$ 97.358 mil (Transferência) R\$ 24.238 mil (Gastos diretos)
2010	R\$ 1.298.845 mil	R\$ 1.160.378 mil	R\$ 470.311 mil	R\$ 38.388 mil (Transferência) R\$ 12.988 mil (Gastos diretos)
2011	R\$ 1.354.424 mil	****	R\$ 17.114 mil	R\$ 40.230 mil (Transferência) R\$22.945 mil (Gastos diretos)

Com essa organização é fácil vermos como o aporte de dinheiro público através da renúncia fiscal é desproporcionalmente maior do que o investido no Fundo Nacional de Cultura ou, mais especificamente, no Programa Cultura Viva. Embora muito se tenha falado do Programa Cultura Viva, como o primeiro programa de governo para a Cultura, ou o maior investimento público já feito para a Cultura Popular, podemos ver que o valor gasto é singelo, perto do valor destinado à renúncia fiscal. E nem estou destacando a diferença dos recursos aportados diretamente ou transferidos para o gerenciamento por outras entidades (algo como uma terceirização). Em 2009, auge do Programa, quando o valor total destinado aproximou-se dos 130 milhões, vemos que o valor aprovado para renúncia fiscal passa de 1 bilhão!

²⁸ Elaboração própria baseada nas seguintes fontes:

* Fonte: MENEZES, Henilton. *Funcionamento e Resultados da Lei Rouanet* (Apresentação realizada no II Workshop Gastos Tributários da União em 7 de outubro de 2011)

** Até 2004 a fonte é: IPEA. “Cultura” in *Políticas sociais -acompanhamento e análise* 15. A partir de 2005 a fonte é o site da transparência do Minc:

<http://www3.transparencia.gov.br/TransparenciaPublica/jsp/execucao/execucaoPorProgGoverno.jsf?consulta2=1&CodigoOrgao=42000>

*** BRASIL. Portal da Transparência. www.portaltransparencia.gov.br

**** Dado ainda não divulgado.

Além disso, os valores destinados a renúncia, salvo algumas instabilidades, seguem um ritmo crescente. O que não acontece com o Programa Cultura Viva, que segue uma grande instabilidade e reduz-se vertiginosamente após 2009.

3.2 – O TUOV e Latão e suas formas de manutenção material

Considerarei, na formulação deste sub-capítulo, que seria importante fazer uma divisão entre as formas de financiamento para poder analisá-las mais profundamente e poder compreender o todo de forma mais consistente. No entanto, deve ficar claro que os pontos se entrecruzam, nenhum grupo se baseia exclusivamente em uma ou outra forma de custeio nem, tampouco, as formas são totalmente autônomas entre si. Há implicações de uma sobre as outras, como tentarei mostrar quando for o caso.

3.2.1 – Apoio público direto e indireto

A disputa em torno do financiamento público para o setor cultural no Brasil já é antiga. Isaura Botelho apresenta, em seu livro *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural (1976 – 1990)*, que

O financiamento das atividades artísticas e culturais é um reiterado motivo de controvérsia: de um lado temos aqueles que acreditam que a cultura e a arte fazem parte indissociável da identidade e do prestígio de uma nação, razão pela qual o apoio por parte dos poderes públicos é indiscutível. Por outro lado, temos os que crêem que a cultura deve ser encarada como um negócio entre outros, devendo, portanto, se autofinanciar e se submeter às regras de mercado. Por detrás de ambas posições está não só aquilo que se entende por arte e cultura como também a maneira como se vê o papel do Estado, o seu grau de presença na vida da sociedade. (BOTELHO, 2001: 31).

Os grupos que estamos investigando, evidentemente, afastam-se completamente da perspectiva apresentada por Botelho que vê a arte como um simples negócio. Pelo contrário! No entanto, mesmo buscando a possibilidade de apoio público, também não veem sua arte como elemento de constituição da “identidade nacional”. Embora por vezes isto seja até defendido, como veremos adiante, em geral a justificativa de grupos contra-hegemônicos contrapõe-se também a este argumento.

A relação da esquerda com o Estado no Brasil modificou-se em virtude dos processos históricos e das perspectivas políticas hegemônicas em seu interior. O entendimento do Estado como comitê executivo da burguesia, tal como colocado no

Manifesto do Partido Comunista de Marx e Engels, era a leitura possível e mais coerente nos anos de ferro da ditadura civil-militar. Não cabia então buscar qualquer apoio desse Estado e sim somar esforços para destruí-lo o mais rapidamente possível. Tanto que até hoje é comum que ao identificarmos qualquer produção artística financiada pelo governo deste período procuremos qual era o seu envolvimento e apoio à ditadura, para que, além de não ser censurada, fosse financiada por ela. O TUOV, que vivenciou esse período, debateu intensamente o que significaria receber qualquer recurso público naquela época. Segundo César Vieira

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

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

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

Devido a estruturação da política cultural baseada na renúncia fiscal (tanto a plano federal quanto municipal na cidade de São Paulo como vimos), na década de 1990, em São Paulo, diversos grupos teatrais contra-hegemônicos passaram a se

articular entre si e com outros grupos que também produzem uma arte fora dos marcos do mercado, mas não necessariamente contra-hegemônica. Buscava-se discutir o papel do Estado no financiamento da arte que não busca adequar-se as exigências mercantis. Dos debates iniciais, surgiu o movimento “Arte contra a Barbárie”, organizado em 1998 por grupos teatrais paulistanos na luta contra mercantilização da arte e pelo financiamento público da arte que não se proponha vendável.

O movimento “Arte contra a Barbárie” foi organizado em São Paulo por grupos teatrais inconformados com os obscuros critérios de seleção para a obtenção de recursos provenientes da Lei Rouanet²⁹ (devido ao seu gerenciamento privado, embora sejam recursos públicos) e que não objetivavam manter-se através da mercantilização de sua produção. A Lei Rouanet não foi organizada, pelo que vimos no tópico anterior, com objetivo de possibilitar a produção de uma arte experimental, crítica ou fora dos marcos mercadológicos. Os grupos contra-hegemônicos que conseguiram se beneficiar dela o fizeram na estreitas brechas que a Lei possui.

O primeiro manifesto do movimento³⁰ fora lançado em 1999 e apresenta de forma ainda um tanto fragmentária a perspectiva dos diversos grupos envolvidos. Já a terceira versão do manifesto³¹, lançada em 2000, possui muito mais organicidade, que é produto do aprofundamento do debate e da luta política do movimento. Em 2002, o movimento conquistou a segunda vitória importante (já que a primeira foi a organização e politização de grupos teatrais): a aprovação da Lei de Fomento Municipal de São Paulo, além da criação do jornal de intervenção “*O Sarrafo*” .

Diferentemente de muitos movimentos contra-hegemônicos do período da ditadura, o “Arte conta a Barbárie” reivindicava diretamente do Estado a manutenção da arte que foge à proposta mercantil. Essa mudança da posição dos artistas críticos se deve às transformações históricas que vivenciamos após esse período. O esvaziamento do Estado pela política neoliberal, implementada a partir da presidência de Collor, abriu reivindicações adormecidas no seio do debate político. A luta contra as privatizações e

²⁹ César Vieira, inclusive, afirma que embora tenham tentado o apoio via renúncia fiscal, o projeto enviado não foi aprovado: “A Lei Rouanet... nós nos inscrevemos umas duas vezes e não fomos aceitos” (Entrevista com César Vieira, concedida à Pâmela Peregrino no dia 12 de janeiro de 2012).

³⁰ Assinado pelos grupos teatrais aqui estudados (Companhia do Latão e Teatro União e Olho Vivo) além de outros como: Folias D'Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa, , Monte Azul e 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.

³¹ Assinado não mais por grupos e indivíduos e sim por “ARTE CONTRA A BARBÁRIE”, o que também é um aspecto que demonstra o aprofundamento das relações e do movimento enquanto sujeito coletivo.

transferências das responsabilidades do setor público para o privado, modificou o cenário político. Estrategicamente, o mais importante tornou-se segurar no Estado o que era direito da classe trabalhadora, para então disputar. Por trás das lutas de disputa do Estado, percebemos a influência da perspectiva gramsciana de Estado e disputa de hegemonia. Por esta leitura, as relações e posicionamentos dos produtores artísticos (compreendidos como aparelhos privados de hegemonia) hegemônicos ou contra-hegemônicos não são estáticos em relação ao Estado e a “sociedade civil”. As relações e tensões entre estes produzem o Estado ampliado, o qual se manifesta a partir das disputas e avanços do consenso sobre determinado projeto societário.

Assim, podemos compreender a existência de possibilidades de disputa de hegemonia pela classe trabalhadora, organizada em aparelhos privados de hegemonia que podem utilizar a produção artística entre suas estratégias. Bem como compreender o Estado não como aliado da arte contra-hegemônica, mas como alternativa aos aparatos de produção artística burgueses.

O financiamento público direto é visto, então, como uma possibilidade de manutenção material com maior autonomia, uma vez que, ao disputar o Estado, o próprio texto da lei (bem como sua aplicação prática) pode ser construído para cumprir esse objetivo.

O primeiro manifesto já apresenta claramente o desacordo dos grupos paulistas com o gerenciamento privado dos recursos públicos como podemos ver no seguinte trecho:

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.

[...]

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

[...]

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. [...] (Manifesto Arte Contra a Barbárie, 1999).

No entanto, a justificativa que apresenta para que o Estado se responsabilize efetivamente com a produção artística não é a crítica à mercantilização da arte e sim o mesmo argumento recorrentemente apresentado pelos setores nacionalistas do campo político da direita que defendem o financiamento público (apresentado no debate de Botelho), ou seja, a questão da identidade nacional. O nacionalismo tão presente no

discurso oficial para promoção da arte é retomado.

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

[...]

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.

[...]

Este texto é expressão do compromisso e responsabilidade histórica de seus signatários com a idéia 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. (Idem)

O terceiro manifesto, utilizando trechos e palavras idênticas ou semelhantes, constrói um discurso um pouco mais crítico, reivindicando a arte como partícipe da construção de um projeto societário para o Brasil alternativo ao hegemônico. Assim os trechos que se referem de alguma forma ao país o fazem para apresentar a possibilidade/necessidade de transformação. Isto é apresentado em trechos como:

Cultura é prioridade de Estado, por fundamentar o exercício crítico da cidadania na construção de uma sociedade democrática.

[...]

Para que o país encontre o caminho da promoção das humanidades e se afaste da barbárie, oficial e não-oficial, são necessárias medidas urgentes e concretas. Em nossa área, isso significa o fomento da produção artística continuada e comprometida com a formação crítica do cidadão. (Idem, 2000)

Como podemos ver, a cultura aparece como “prioridade do Estado” nos dois documentos. No entanto, no primeiro manifesto é prioridade por ser “elemento de união de um povo que pode fornecer-lhe dignidade e o próprio sentido de nação” e por ser “tão fundamental quanto a Saúde, o Transporte e a Educação”. Já no segundo, é prioridade “por fundamentar o exercício crítico da cidadania na construção de uma sociedade democrática”.

Os aspectos ligados à crítica ao modelo de fomento através da renúncia fiscal são aprofundados através de dados e explicações mais claras do significado político e prático desse tipo de política:

Os dados oficiais refletem uma evidente dedicação dos governos à quantidade numérica de suas realizações e total desprezo com a qualidade e o fundamento das atividades culturais que deveriam fomentar.

Não é difícil chegar a uma conclusão óbvia: os recursos são mal distribuídos e geridos por uma política que privilegia o mercado e eventos promocionais. Os governos transferiram – através das leis de incentivo fiscal - a administração de dinheiro público destinado à produção cultural para as mãos das empresas. Isto é, o dinheiro público,

através de renúncia fiscal, é utilizado com critérios que beneficiam interesses privados. As leis fazem com que o fomento e a difusão da cultura financiem o marketing das empresas.

Essa política não trouxe nenhum benefício à produção em geral: não barateou o preço dos ingressos, não ampliou o acesso aos bens culturais e principalmente não garantiu a produção continuada de Artes Cênicas. (Idem)

Além disso, o terceiro manifesto denuncia também a irregularidade do *Fundo Nacional de Cultura* “que foi criado para fomentar a produção artística que não se rege pela 'lei de mercado'”, mas que “não tem tido seus recursos utilizados para essa finalidade” (Idem).

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

a gente está e esteve muitos momentos no centro desse debate e forçamos essas mudanças. Mas, houve alguma evolução? Houve alguma evolução. Tem muita coisa para ser feita? É indiscutível. Mas a gente se fez ouvir, numa determinada proporção. A gente participou da briga aqui na cidade, da briga no Estado e a gente participou da briga no país. O Latão fez parte do Redemoinho, que é um movimento nacional que existiu durante cinco anos...

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

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

A conquista da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo possibilitou uma política regular de apoio a grupos teatrais que atuam fora dos marcos mercadológicos através da inscrição em Editais semestrais para projetos que durem até dois anos. No texto da lei ficou expresso que a comissão examinadora dos projetos seria composta por membros indicados pela prefeitura (através da Secretaria de Cultura) e membros eleitos pelos grupos concorrentes.

Através desses editais a Companhia do Latão conseguiu organizar-se com mais estrutura, alugar uma sede com sala de ensaio e garantir uma semi-profissionalização de seus integrantes. Além disso, pode manter e aprofundar sua pesquisa estética de conteúdo e de forma e fazer diversas publicações. No entanto, o apoio através da

renúncia fiscal – que era a principal política existente e acessada até a conquista da Lei de Fomento - continua presente na realidade da companhia, que acessa esses recursos através de editais abertos por empresas públicas de economia mista.

Renúncia fiscal, que é um assunto, uma questão polêmica a gente faz uso da Renúncia Fiscal ao mesmo tempo que a gente luta contra ela. Não existe ainda um mecanismo que venha se sobrepor a esse. Portanto a gente tem que lançar mão dele. A gente tem que... Quando a gente ganha um edital público, as vezes, de um desses organismos público-privado estatal, mas com participação da iniciativa privada, eles solicitam que a gente tenha o projeto inscrito na renúncia, ou a gente tem que inscrever ele dentro da renúncia. Então é uma condição que o programa faz. Agora, a gente não faz um projeto, coloca lá na Renúncia fiscal para que um captador de recursos venha e traga... porque na hora que um cara da iniciativa privada ver o trabalho, a não ser que seja um exótico (risos). Entendeu? Ele vai ver que não tem a ver com a linha de pensamento... (Entrevista concedida por Ney Piacentini em fevereiro de 2012)

Os integrantes do Latão explicam que os possibilitaram vencer diversos editais que possibilitam a manutenção do grupo:

O que diferencia o Latão [nesses editais], e que de fato esse é o ingrediente genuíno da Companhia, é que o material que tem para a busca dessa sobrevivência é muito grande. Então quando a gente entra em um edital a gente entra com proposta de livro, jornal, cinema, produção de teatro, pedagogia. E banca! Não é que fica devendo, a gente paga, no final entrega tudo! E não é qualquer companhia que tem essa saída. E essa é a busca pela sobrevivência. A gente consegue ter como base de sustentação, para na concorrência ter um pouco mais de liberdade para conquistar.” (Entrevista concedida por Bandeira, em fevereiro de 2012).

Mesmo a possibilidade de se manter através da renúncia fiscal transformou-se ao longo do tempo.

Nós temos uma condição razoável dentro do cenário teatral brasileiro comparado com muitas companhias, mas nós temos 15 anos. [...] Então, hoje a gente tem... consegue acessar os editais - que a gente não sabe também até quando irão durar, a gente faz parte de todo um movimento para ampliação dessas condições - mas tem um lastro, né? Tem um suor aí acumulado. (Entrevista concedida por Ney Piacentini em fevereiro de 2012)

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

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

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

A Lei de Fomento Municipal de São Paulo: análises de Iná Camargo Costa e Sérgio Carvalho

Iná Camargo Costa, sem deixar de reconhecer a Lei de Fomento como uma conquista importante, afirma se tratar de uma conquista limitada, pois o fundo público criado pela lei pode ser apropriado pelos artistas que possuem maior apelo público, os artistas da grande mídia, frente aos quais os artistas críticos à ordem possuem menor legitimidade para disputar. “Este é o limite da Lei de Fomento, do Prêmio de Teatro e do Fundo Nacional de Cultura. Nós estamos lutando com os instrumentos da sociedade liberal e os instrumentos da social-democracia. Essa luta tem fôlego curto, ela não tem futuro” (Costa, 2009). Para Costa, a luta pelo financiamento público era necessária, mas os grupos contra-hegemônicos precisam compreender que esta luta está limitada pelos marcos da estrutura capitalista. Para romper esses marcos, um passo adiante precisa ser dado.

Dentro desses marcos, não poderia ser proposta ou aprovada uma lei que

beneficiasse explicitamente grupos contra-hegemônicos. A posição política não poderia ser um critério para que um grupo fosse beneficiado com a Lei de Fomento. Criou-se então um outro critério para diferenciar a produção mercadológica daquela que se buscava alcançar. No entanto, para Costa o limite do “Arte Contra a Barbárie”, que teria aberto a brecha para a apropriação de sua conquista (a Lei de Fomento) por grupos burgueses, foi basear a justificativa da reivindicação do fomento público na pesquisa estética.

Nós alegamos à sociedade, através do Estado, que nós fazemos pesquisa estética. Isto pode funcionar como alibi para os mais graves tipos de estelionato social. Eu estou falando de 171 mesmo. Sem aviso prévio, sem discussão que esclareça, nós estamos nos equiparando aos cientistas e, portanto, estamos dando como certo que somos qualificados para uma pesquisa e isso também não está demonstrado. E no entanto, em nome de uma coisa que não está demonstrada, não é geral, não é garantia, não é fato que todos os grupos fazem pesquisa estética, em nome disso nós pedimos dinheiro ao Estado para pesquisar. E como, ao mesmo tempo, a nossa pesquisa resulta em arte, nós já abrimos a porteira para o 171, porque a pesquisa pode ser qualquer coisa. E nós ainda não nos detivemos sobre essa discussão. Dá para perceber o horizonte do estelionato social? Nós pedimos dinheiro ao Estado para fazer uma pesquisa que está muito longe de ser justificada nos seus próprios termos. Essa discussão é uma das que precisam ser feitas.

No dia que eu vim aqui [no espaço do Teatro de Narradores, SP], dia 2 de maio, ela foi levantada em diferentes intervenções, mas só foi levantada. Eu tenho a impressão de que o resultado da última Lei de Fomento já mostrou para nós como é possível, por essa porteira, praticar estelionato social. Pois bem: a Lei de Fomento corresponde a muitos capítulos das providências que nós tomamos sem dispor de uma estratégia, ou se há uma estratégia, como ela não está esclarecida, nós ainda não sabemos para onde vamos. (Costa, 2009)

O que os manifestos apresentavam como essencialmente diferentes dos grupos nele articulados para os que obtinham facilmente recursos por outras formas era a produção de pesquisa estética e não a posição política. O que os diferenciava era que produziam pesquisa estética e não estritamente mercadorias. Este opção fora feita considerando que não havia nenhuma lei que apoiasse coletivos artísticos e processos de pesquisa, apenas produtos acabados.

Para Sérgio Carvalho, pesquisador e professor da USP e diretor da *Companhia do Latão*, um dos grupos teatrais envolvidos no *Arte Contra a Barbárie* e beneficiado pela Lei de Fomento, o movimento “se tornou um símbolo de uma disputa pelo pensamento na área de cultura” (Carvalho, 2009: 161). Além disso, o fato significativo da conquista da Lei de Fomento

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

clássica questão da função do teatro.

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

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

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

Um exemplo dessas contradições foi a não aprovação de um dos projetos enviados pelo TUOV. A proposta de definir como um dos critérios para o apoio a não possibilidade de manutenção pelo mercado figurou na lei como um dos critérios da Comissão Julgadora como “VIII - A dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado”. Esse é um ponto importante, pois cria um mecanismo que dificulta grupos de produção mercantilizada, com altos orçamentos se beneficiar desse programa. No entanto, esse mesmo critério impediu o TUOV de obter o apoio em uma das cinco vezes que se inscreveu³². Isto porque alguns integrantes da banca interpretaram que a Tática Robin Hood usada há anos pelo TUOV é suficiente para sua manutenção, não necessitando de auxílio público. Se é verdade que o TUOV consegue se manter com a tática Robin Hood, também é verdade que seus recursos são extremamente escassos e que o apoio recebido pela Lei de Fomento em anos anteriores possibilitou uma ampliação das atividades realizadas pelo grupo. Essa visão equivocada apresentou um dos limites da Lei. Foram feitas algumas mobilizações dos grupos de Teatro após esse resultado, propôs até o reconhecimento de Grupos Históricos da Cidade de São Paulo, para que recebessem apoio permanente, mas isto não se concretizou.

Carvalho aponta também para algumas contradições bastante complexas. Para o diretor, uma das mais perturbadoras das contradições talvez seja

³² Segundo César Vieira, das cinco vezes que o TUOV se inscreveu na Lei de Fomento, obteve apoio em três (Entrevista com César Vieira, concedida à Pâmela Peregrino no dia 12 de janeiro de 2012).

que a ampliação da base produtiva dos grupos constitui pouco a pouco um movimento de profissionalização que criou novas dependências mercantis. Em grupos antes semi-amadores e inventivos, cresceram as contas a pagar e a necessidade de acumulação e reinvestimento do capital, cresceram contradições entre a expectativa de um salário salvador e a precária realidade do semiprofissionalismo dos grupos. No campo estético, muitos experimentos livres se tornaram fórmulas de acerto [...] Sem que se queira alguns dos avanços estéticos – nascidos da recusa ao pensamento dominante mercantil – se cristalizaram em fórmulas para uma arte ideológica. (Idem: 162-163)

De certa forma, mesmo o financiamento público acaba inserindo diversos grupos com proposta contra-hegemônica no circuito artístico tradicional, transformando a própria produção artística, bem como as relações de trabalho dos integrantes desses grupos. Outro aspecto é a sustentação política do *Arte contra a Barbárie*, que é uma questão recorrente em qualquer movimento social: como manter e aprofundar a coesão e força política do movimento após conquistarem a principal reivindicação material? Sérgio Carvalho conta que os poucos encontros que ainda acontecem do movimento acabam sendo dedicados “a pensar as formas de não perder as poucas conquistas na disputa do fundo público. Pouco a pouco, aquilo que era um meio para a conquista da autonomia e independência se torna um fim a ser obtido a qualquer custo” (Idem: 163). E assim, o sentido político foi se perdendo e “pouco a pouco tem sido deixado de lado aquele sentido tático daquela primeira luta pela desmercantilização do conceito de cultura” (Idem).

Desta análise chego a uma conclusão diferente a de Botelho, que entende que o financiamento direto do Estado é paternalista e deveria ser feito indiretamente, através da renúncia fiscal. Nem que o financiamento direto do Estado é a forma ideal de produzir uma arte contra-hegemônica autônoma frente ao imenso aparato burguês. Isto porque, mesmo operando com a perspectiva gramsciana, o Estado, embora disputável, continua sendo um aparato da dominação burguesa, já que esta é hegemônica em nossa sociedade. Assim, o financiamento direto estatal não pode ser entendido como totalmente livre das determinações impostas pelo circuito de comercialização da arte, embora não seja idêntico a este. O debate dos setores artísticos de esquerda têm revelado que a possibilidade de produzir uma arte contra-hegemônica no contexto atual da sociedade brasileira existe, embora tenha seus limites. A resposta mais sugerida para esta questão está em Brecht. Como vimos, para esse teatrólogo, a produção artística revolucionária necessita de um poderoso movimento social da classe trabalhadora. Este movimento possibilitaria inclusive o aprofundamento de uma articulação mais orgânica dos artistas no movimento e um maior poder de pressão para determinar os critérios e

disputar a legitimidade dos fundos públicos. A organização deste movimento é tarefa na qual todo artista crítico e comprometido com uma transformação social profunda deve participar. De acordo com Iná Camargo da Costa:

[...] a libertação das forças produtivas, aprisionadas pela indústria cultural, depende da apropriação dos meios de produção pelos verdadeiros produtores, os artistas e os técnicos, pois os meios de produção, distribuição e exibição estão presos nas garras do capital. Melhor do que lamentar o rumo que as coisas da “cultura” tomaram, é entender como funciona a realidade e identificar no que já aconteceu quais as tendências conservadoras e quais as revolucionárias. Para isso, é preciso assumir-se como parte interessada num campo de forças opostas. A renúncia ao enfrentamento com a indústria cultural equivale à opção pela irrelevância social. (COSTA, 2009)

3.2.2 – Receita direta: Bilheteria e venda de espetáculos

A produção de um espetáculo com o objetivo de vendê-lo o insere, necessariamente, no mundo da mercadoria. O público pagante assume a posição direta de consumidor daquele produto artístico e todas as relações estabelecidas entre produto, produtores e consumidores tendem fortemente a serem estipuladas a partir do padrão constituído pelo mercado.

Quais são, então, as implicações que a cobrança de bilheteria ou venda de espetáculo pode trazer para a produção de uma arte contra-hegemônica? Neste tópico vou apresentar alguns problemas com os quais grupos que buscam uma arte contra-hegemônica costumam se deparar, bem como o TUOV e o Latão buscaram solucionar algumas destas questões para manter a arte que produzem dentro dos seus objetivos.

Uma questão que podemos colocar a priori para refletirmos sobre a bilheteria e venda de espetáculo é sobre quem será o público (pagante, necessariamente). Ou seja, quem ao mesmo tempo terá recursos financeiros suficientes para comprar os ingressos por um preço que possibilite a manutenção do grupo e estará interessado em uma arte contra-hegemônica? Se o teatro tradicional já reclama, a muito tempo, de uma crise de bilheteria, como poderia um teatro que vai contra a estrutura social vigente ter a casa sempre cheia? Olhando de forma mais maniqueista parece um contrassenso. Mas, primeiramente, devemos lembrar o que disse Benjamin sobre a capacidade do aparelho burguês de produção assimilar obras artísticas revolucionárias sem que estas coloquem a estrutura capitalista em risco (Benjamin, 1994, p. 128). Mas, tratando-se de um grupo que se insere na disputa de hegemonia, é possível abastecer o aparelho burguês, obter recursos com isso e ainda modificá-lo em direção ao seu fim? Fora de um ponto de vista

de dialético, pode parecer uma contradição. No entanto, em momentos em que o mercado não se vê ameaçado, no qual a classe trabalhadora não está organizada o suficiente para poder sustentar um movimento de transformação/rompimento profunda da estrutura social, há uma abertura para obras contra-hegemônicas (sempre buscando dissociar forma e conteúdo). Por outro lado, em períodos nos quais a esquerda consegue conquistar uma hegemonia cultural, ou pelo menos instaurar uma crise acerca da legitimidade da ordem, as suas obras artísticas passam a ter acesso mais fácil ao mercado. Mas, quando a luta de classes se acirra a ponto de ameaçar a ordem, é recorrente, a brutal destruição de experiências artísticas contra-hegemônicas que antes participavam do mercado artístico³³.

Atualmente, a falta de público nas casas tradicionais de teatro para os grupos contra-hegemônicos não parece ser um problema. As peças épicas, principalmente, encontram grande interesse do público devido ao reconhecimento nos meios teatrais da “forma” (desassociada do conteúdo) desenvolvida por Brecht.

Outro ponto, ainda sobre o público pagante, que foi muito colocada no início da produção do teatro contra-hegemônico no Brasil é que o público que paga o ingresso pode não ser o público que deveria ser priorizado³⁴. Essa questão tem peso principalmente em grupos que usam o conceito de “povo” para se referir ao segmento revolucionário da sociedade. “O povo não vai ao teatro”, diriam muitos. E se é o povo que vai fazer a revolução, sua peça não contribuirá com esse acontecimento se ficar restrita a apresentações que dependem da bilheteria, uma vez que os segmentos mais desfavorecidos não terão condições de arcar com o custo de uma produção teatral, a ponto de sustentá-la³⁵. Assim, o TUOV priorizou como foco de seu trabalho os bairros da periferia, “populares”. Mas, a necessidade dos recursos não os afastou do público de classe média totalmente, embora as apresentações para este público só se realizem em

³³ Assim foi com o Teatro de Arena e mesmo com o CPC da UNE, que atuava fora do mercado.

³⁴ Essa foi a questão que provocou a saída de Vianinha do Teatro de Arena. “O Teatro de Arena, porém, trazia dentro de sua estrutura um estrangulamento que aparecia na medida mesmo em que cumprisse a sua tarefa. O Arena era o porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares. O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para seu trabalho”. (Vianna Filho, 1983. p. 93).

³⁵ Para isso seria necessário um movimento de massa muito amplo, capaz de garantir a sobrevivência de uma produção teatral. Como afirmou Piscator em 1927: “Foi isso também que me levou, desde o começo, a defender o ponto de vista de que um teatro proletário só podia ser constituído como teatro de massas, como teatro de três ou quatro mil lugares. Numa casa com capacidade para apenas 1.200 pessoas e uma despesa de 1800 marcos, nenhum teatro consegue hoje, em Berlim, no caso de se dedicar simplesmente ao público proletário, cobrir as despesas de uma noite. Essa contradição na estrutura do teatro é apenas a contradição de toda a nossa época: formar um teatro proletário no seio da estrutura social de hoje é uma impossibilidade”. (1968:143).

número suficiente para cobrir os custos das idas aos bairros populares, onde está o foco de sua ação contra-hegemônica. Além disso, o TUOV não aboliu a cobrança de ingressos nos bairros populares, mas reduziu seu valor de forma que pudesse ser pago pelo público local. Com a experiência de itinerância adquirida pelo Teatro Casarão, iniciada com a montagem de “Corinthians, Meu amor”, o TUOV buscou um outro padrão de bilheteria nos bairros populares. Como vimos no capítulo anterior, a cobrança de bilheteria na periferia foi estabelecida devido a possibilidade de que a entrada franca desvalorizasse o trabalho (Vieira, 2007: 101). Mas, o valor cobrado era extremamente acessível, aproximadamente o preço de uma passagem de ônibus. Um recorte de jornal disponível no acervo do Arquivo Multi-Meios afirma que a temporada popular do TUOV cobraria ingresso de “apenas 1 cruzeiro”. Esses valores não cobririam nem parte das despesas de montagem e manutenção dos espetáculos. Além disso, muitas vezes o montante adquirido ficava no próprio bairro para a concretização das propostas levantadas pelo próprio público no debate realizado após a peça. Assim podemos perceber o fraco papel que a bilheteria nos bairros populares possuía na manutenção do TUOV, uma vez que esta foi estabelecida como algo simbólico, que visava impedir a desvalorização do espetáculo pelo público, aproveitando-se, de certa forma, do caráter fetichista da mercadoria. Já que as trocas se dão por meio do dinheiro, a apresentação teatral também seria mais valorizada se fosse “comprada”. Com esse propósito, a bilheteria esteve presente por muito tempo no percurso do TUOV. No Arquivo Multi-Meios, por exemplo, há um convite para uma apresentação do espetáculo “Us Juãos i os Magalis” do TUOV, seguida de debate, no dia 17 de outubro de 1998 a 2 reais. Mas, a cobrança de ingresso nas apresentações muitas vezes não acontecia e hoje em dia, praticamente não acontece. Muitas apresentações do TUOV nos bairros populares não aconteceram em espaços fechados, foram na praça, na rua, locais nos quais é muito constrangedor cobrar ingressos (embora muitos grupos nesse caso “passem o chapéu”, não encontrei registro dessa prática no TUOV). Mesmo o transporte e lanche, que era requerido à entidade que os convidava ao bairro popular, deixaram de ser uma exigência, principalmente nos momentos que o TUOV pode se beneficiar de apoio público, como foi com a Lei de Fomento de São Paulo.

Se operarmos com o conceito de “povo”, assim como faz o TUOV, a experiência do Latão pode parecer mais restrita, menos revolucionária... pois suas apresentações alcançam principalmente o público de classe média, enquanto as apresentações com segmentos mais precarizados da população só acontecem quando há “uma brecha” que

possibilite o trabalho voluntário. No entanto, é importante perceber que o Latão, numa vertente mais claramente marxista, opera com o conceito de “classe” que não opõem trabalhadores mais ou menos precarizados. Distingue trabalhadores de burgueses, mais não o “povo” da “classe média”. Assim, é mais claro entender o foco de sua ação. Um dos seus objetivos centrais é a organização dos trabalhadores da cultura, atuando como um centro de irradiação simbólica que aglutine outros coletivos artístico e possa contribuir com sua formação política e estética. Podemos ver que a questão do público pagante só aparece como um problema a partir da definição dos objetivos do grupo. Segundo Ney Piacentini “A gente vive em um país em que 4%, se eu não me engano, da população viram teatro, acessaram teatro. A gente tem que fazer com que o teatro chegue as pessoas. É uma falsa discussão essa, do valor do ingresso” (Entrevista concedida em fevereiro de 2012).

Quanto ao papel dos recursos provenientes da bilheteria na manutenção da Cia do Latão, seus integrantes explicaram que ela não é considerada dentro do orçamento geral da cia., que em geral tem uma participação muito pequena na vida do grupo e, quando há algum recurso dela proveniente, este é dividido entre eles, gerando uma renda extra. “A gente pensa assim: ‘Ah, talvez chegue um dinheirinho a mais no final...’ (risos)” (Entrevista concedida por Renan Rovida em fevereiro de 2012). No entanto, em outros momentos foi diferente, como no período que o Latão ocupou o Teatro Cacilda Becker, cuja única forma de apoio recebido era a concessão do espaço. A única forma de obter recursos era através da cobrança direta de ingressos. Segundo Ney Piacentini, conforme citação apresentada no capítulo 2, esse foi um momento de produção intensa, com apresentações em série.

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

quando a cia. não está dentro de uma instituição tem, que garante as condições como o CCBB, como o SESC, o custo para o grupo é... o grupo paga. Você pega um espaço, como o Centro Cultural São Paulo que te dá o espaço, mas você tem que entrar com uma série de outros equipamentos, a Companhia acaba subsidiando aquela temporada e não o contrário. Mas mesmo assim a gente faz questão de fazer. Porque a gente não acha que "Ah, recebemos tanto para fazermos isso então só vamos fazer isso entregar e

acabou". A gente tenta multiplicar aquilo, a gente tenta fazer com que mais gente acesse e felizmente a gente tem tido essa oportunidade. A gente fez a temporada do Ópera no Sesc lotada e fez no Centro Cultural, lotada. E não tem o pensamento "ah, estamos tendo prejuízo". Que prejuízo? Estamos tendo dividendo simbólico, entendeu? A gente não tem essa lógica do capitalismo cultural. Isso é um rompimento. (Entrevista concedida em fevereiro de 2012)

Além desses pontos, considero que um ponto central (e mais difícil de perceber no estudo de um grupo) na relação arte contra-hegemônica – bilheteria ou venda de espetáculo é a possibilidade do grupo acabar cedendo à “censura do mercado”. Inconscientemente, ou não, é possível que o grupo vá aderindo a aspectos que facilitam a aceitação do mercado, colocando-o a frente dos objetivos do grupo. Segundo seus integrantes, a Cia. do Latão o processo de pesquisa é realizado de forma autônoma ao mercado, sem considerar o que pode ser aceito ou não, tanto na inserção do espetáculo nas casas teatrais quanto na inscrição de editais. Podemos ver isso em alguns trechos da entrevista que realizei:

Quanto aos editais:

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

Quanto a inserção em casas teatrais:

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

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

TODOS (em coro): "Não!" (risos)

ALGUNS: "Nenhuma"

NEY: É, já houve... Não vou relatar quais, mas já houve... Já houve sim, cancelamentos, redução de temporadas, convites desfeitos...

HELENA: Isso existe. Os prêmios maiores ignoram o Latão.

NEY: A gente é indicado, mas não ganha.

HELENA: Os grandes prêmios ignoram o Latão

NEY: Ignora, não... Eles indicam, a gente está lá, entre os melhores, mas não ganha. (risos) Mas isso é o de menos. Mas, o que eu queria é...

HELENA: Mas eu acho que tem uma coisa mais grave que isso, que é a crítica que é feita nos jornais, não sei o quê... que despolitizam a discussão. Então o espetáculo é avaliado como mais um espetáculo, a questão política é colocada sempre em demérito da qualidade artística, do trabalho. Assim: "São tão bons, pena que tão antiquados por serem marxistas". E assim "Como esse tema da luta de classes é velho, não vamos discutir isso nessa crítica". Isso, os críticos mais legais, que adoram a peça, que dão milhões de estrelas, não sei o quê, despolitizam o debate. Então a peça passa para um leitor... sei lá... o amigo da minha mãe, médico... como se fosse mais uma peça em cartaz em que a questão política, um pouco ultrapassada, tá ali, mas que vale a pena ver porque são bons atores... é tudo meio eficiente... E não entram no debate, da luta de

classes... (Entrevista concedida em fevereiro de 2012)

Digo que a influência da censura do mercado é difícil de ser percebida no estudo de um grupo, pois dependeria de uma observação bastante rigorosa e a longo prazo para se perceber as nuances dessa pressão do mercado sobre a obra do grupo. Difícilmente, uma entrevista ou uma fonte escrita revela esse processo. Assim como durante a censura do governo militar muitos artistas, consistentes politicamente inclusive, não se davam conta das concessões que faziam para que a censura liberasse as obras. Isso fica claro no seguinte trecho de uma análise de Fernando Peixoto sobre a direção que fez da peça Calabar:

Descubro, revendo uma cena já feita, o nível de autocensura que está enraizado no inconsciente: encontrei uma solução cênica sem dúvida correta e justa, mas tímida, acovardada. Só agora percebo isso. Só agora que sei que o espetáculo será proibido, percebo que esta cena deveria ser mais forte e seu significado deveria ter sido assumido cenicamente de forma mais consequente. A presença da censura me fez descobrir isso. (Peixoto, 1986. p. 192).

Por último, um outro ponto que deve ser considerado é que a bilheteria, dificilmente, cobre todos os custos de uma produção artística. Como afirma Ney Piacentini da Cia do Latão “hoje em dia, a maioria da produção cultural é subsidiada, mesmo que ela não receba [...], ela é subsidiada. A você vai ali e coloca um ingresso que só a elite pode pagar? Isso é um estelionato” (Entrevista concedida em fevereiro de 2012). Raramente um espetáculo irá ser produzido e mantido apenas com a receita gerada pela bilheteria. Mesmo que consiga se sustentar isto não significa que a bilheteria não condicione a produção. Fernando Peixoto, que viveu o teatro da década de 1960 comenta que

Antigamente você ensaiava uma peça dois ou três meses. Agora, se o cara tre dá um mês, é muito. Porque não há condições de ficar mantendo o elenco sem bilheteria aberta. Por outro lado, quanto menos personagens tiver na peça, melhor. É menor a folha de pagamento. É difícil, mas são raríssimas as peças que com dois ou três personagens você consegue criar um painel maior, mais abrangente cultural e socialmente. Então, pra um diretor trabalhar nisso, pô, você com um mês de trabalho como é que você vai trabalhar uma peça, seja qual for? Você encontra a solução de uma cena, a primeira que surge, ou pensa que encontrou, e passa pra outra. Não dá pra ficar - ‘ah, vou dar uma olhada pra ver se era isso mesmo, vamos fazer o contrário, vamos pesquisar um pouco, vamos aprofundar’. Pô, passa para outra, adiante o trabalho, porque não tem tempo. Você olha o relógio - o relógio, além da hora, ainda marca o dia pra deixar você ainda mais angustiada - então você toca pra frente mesmo, não tem saída. Eu cansei de, nos meus últimos trabalhos, olhar uma solução, levantar uma cena, olhar e pensar: tá errado! Olhar o relógio e dizer, vamos pra outra! Porque pelo menos

esta tá levantada. (Peixoto: 1989, 130-131)

Atualmente, no Brasil, poucas atividades culturais conseguem se sustentar exclusivamente da venda de ingressos. Mesmo aquelas produzidas pela indústria cultural contam com outros tipos de patrocínios, sejam públicos ou privados. Na verdade, as montagens que sobrevivem apenas com a bilheteria, são, em geral aquelas realizadas em condições mais precárias. Inclusive, segundo Carlos Escher, da Cia do Latão, “quem vai fazer teatro profissional ganhando por bilheteria, às vezes ganha menos do que a gente [semiamadores]” (entrevista concedida em fevereiro de 2012).

Até nas montagens do TUOV, que sempre foram feitas com custos muito reduzidos, os ingressos não eram suficientes para custear seus gastos. Isso fica bem notório, no trecho abaixo retirado de um requerimento encaminhado em 20 de maio de 1971, pelo então deputado Aurélio Campos, para a Assembleia Legislativa de São Paulo.

Requeiro, nos termos regimentais, seja consignado na ata dos nossos trabalhos um voto de congratulações com o <<Teatro do Onze>>, do Centro Acadêmico 11 de Agosto>>, da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, que representou o Brasil no <<Festival Internacional de Teatro>>, realizado, recentemente em Nancy, França, pelo brilho de sua exibição no famoso certame cultural. [...] Justificativa [...] Há que registrar, que os jovens do Largo S. Francisco nas exibições da peça aqui no Brasil, mal arrecadaram para as despesas de encenação. Recorreram aos governos Federal e Estadual solicitando auxílio para custear a viagem e, como nada conseguiram, três dias antes do embarque, num esforço verdadeiramente heróico, assumiram um compromisso de Cr\$ 200.000,00 (duzentos mil cruzeiros) para que pudessem viajar para a França. Agora, estão de volta, cercados de aplausos, com a consciência do dever cumprido mas, com o pesadeiro de uma dívida que atinge diretamente cada um dos integrantes do elenco.” [...] Sala das Sessões, em 20 de maio de 1971. a) Aurélio Campos.³⁶

Apesar do sucesso de público, com a casa sempre cheia, não seria possível arcar com as despesas somente com a arrecadação da bilheteria. O valor gasto com a viagem (Cr\$ 200.000,00) é o mesmo que foi necessário para a construção do Circo, onde eles se apresentavam e ensaiavam. Essa informação pode ser observada no trecho abaixo do *Jornal da Tarde*, onde se diz que “A despesa total com a montagem ficou em 20 mil cruzeiros; em condições normais, sem a ajuda que recebeu, ela teria custado mais de

³⁶ Disponível no Arquivo Multi-Meios do Centro Cultural São Paulo. Número da Pesquisa: 1699.1/AC Sigla e número do Material: DT 4529

200 mil cruzeiros”³⁷. O terreno foi cedido pela prefeitura e os 180 mil cruzeiros de diferença entre o valor que desembolsaram e o valor total da construção foi adquirido principalmente com apoio de indivíduos, como fica claro nesse depoimento de César Vieira: “Então o XI de Agosto que tinha uma série de facilidades, no governo sempre teve ministros da faculdade de direito, professores, sempre teve governadores, prefeitos, e tal... o XI de Agosto com sua força consegue um terreno no Ibirapuera, consegue verba para construir um circo e a peça é montada em um circo lá no Ibirapuera” (Entrevista concedida por César Vieira em 12 de janeiro de 2012).

3.2.3 – Apoio privado

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

³⁷ Disponível no Arquivo Multi-Meios do Centro Cultural São Paulo. Número da Pesquisa: 1699.15/AC Sigla e número do Material: DT 4528

como patrocínio. Mas a relação entre grupo contra-hegemônico e empresa privada ocorre. O que isto significou para sua arte? Como chegaram a aceitar esses recursos?

Embora um grupo, para ser patrocinado, precise ser “aceito” pelo setor privado, ou seja, se encaixar de alguma forma nos interesses/estratégias das empresas que patrocinam, já vimos que é possível, para o capital, estimular uma arte contra-hegemônica, buscando assimilar e amputá-la de seus objetivos políticos. O apoio de uma empresa privada pode ser uma forma de cooptá-la, mas essa não é a única possibilidade. O setor privado pode de fato querer estimular um grupo épico, por exemplo, por ter uma “forma” artística de grande prestígio, que irá atingir um público seletivo e certamente estará entre os debates dos críticos teatrais de renome. Mas, uma empresa só fará isso em um contexto em que a estrutura da qual faz parte não estiver ameaçada. Isto não quer dizer, de forma alguma, que ela aceita o grupo porque ele não é revolucionário o bastante para incomodar a empresa. Mas, que a organização e luta dos trabalhadores está em um nível que aquele grupo pode até bradar a necessidade de destruição do capitalismo que não encontrará um chão muito fértil para semear suas ideias. Claro que, pensando de um ponto de vista dialético, sabemos que essa intervenção, embora não crie uma conjuntura revolucionária da noite para o dia, aduba o chão, participa da disputa de hegemonia, também necessária para a superação do capitalismo.

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

Por um lado o Estado está mais a serviço da burguesia do que dos trabalhadores, assim como as empresas de economia mista funcionam dentro da lógica privada. Por outro lado, o Estado deve ser disputado e estar nas mãos dos trabalhadores e apresenta certa liberdade que o setor privado nega, assim como uma empresa de economia mista deve estar nas mãos dos trabalhadores e também se considera que há mais liberdade de criação artística sob seu apoio do que no setor meramente privado.

NEY: É, esse é um assunto bem incomodo, assim... Teve um jornalista que, em um grande festival internacional de teatro recentemente, numa mesa em que o Sérgio estava e outros dois... uma grande e nova personalidade do teatro latino americano, um chileno tava e um outro argentino, e eles fazem um teatro também bastante posicionado. O Chileno eu conheço é um trabalho de esquerda, de qualidade... E o jornalista aí... tem nome, já participou, passou por vários veículos, grandes veículos da imprensa... (risos) Com a clássica pergunta: "Ah, como vocês..." eu não me lembro direito a pergunta dele. Mas, "como vocês, que tem um trabalho assim, assim assado... [BANDEIRA: Lidam com esse banner aí atrás, estava cheio de patrocínio]... "Lidam ou fazem teatro dentro de um banner, ou com um governo não sei o quê..." Eu virei para ele e disse assim:

HELENA: Não somo fadinhas... temos que comer em algum lugar.

NEY: Mas eu disse assim: "Escuta, um cidadão de um país não tem direito de lutar que seu Estado devolva os tributos que ele paga na forma dos direitos constitucionais de sua nação? Ou a gente vai definitivamente arriar as calças e dizer que o Estado não é nosso?" O Estado também é nosso! Nós temos o direito de lutar por um fundo público. E o que que a gente faz com o fundo público? O que faz uma empresa privada que acessa um fundo público em uma concorrência? Visa o lucro. Vai construir tal obra, mas tem que arrancar daquilo um excedente. A gente pensa de outra forma. A gentes está tentando fazer uso de direitos do fundo público para fazer que o bem-estar social de alguma maneira tenha espaço. Não que ele vingue, não que ele... porque a gente não é ingênuo. Mas é isso que a gente gostaria. Que o Estado de bem-estar social fosse garantido por nosso Estado e que a cultura contribuísse para isso. Como disse o Renan, o teatro como forma de luta. Agora, o que espanta é ver observadores da cena pensando não se de que modo "Ah, se vocês são um grupo de teatro de esquerda você tem que..."

ADRIANA: "Ser hippie da comunidade ou bancado por milionários..."

NEY: É, e aí da gente se a gente pegar um subsídio com o Banco do Brasil para plantar nossa cenoura. É um direito. É estranha essa postura... exigir uma independência de tudo e de todos. (Entrevista concedida em fevereiro de 2012)

Desta citação, podemos destacar alguns pontos importantes para compreendermos a relação da Companhia com o financiamento das empresas de economia mista. Primeiramente, é interessante notar como é recorrente a crítica à utilização dos recursos proveniente dessas empresas de economia mista. Essa crítica se relaciona a questão apresentada quando tratei da relação entre arte e mercadoria. Se não entendemos o trabalho de um grupo de teatro contra-hegemônico como trabalho, facilmente cairemos na questão levantada por esse jornalista e outros que consideram receber um patrocínio uma contradição.

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

NEY: Um cara no site do Olavo de Carvalho.

HELENA: É... Que falava: "O Latão é patrocinado! Faz arte de esquerda e ainda é patrocinado." Onde o cara queria... a gente vive em um mundo capitalista, a gente vive num capitalismo selvagem. É dali que a gente tem que tirar os nossos recursos. A não ser que um de nós fosse milionário também... e bancasse. Ou a gente fosse, sei lá, super hippie e fosse morar numa comunidade X e não sei o que...

ADRIANA: É uma opção também.

HELENA: É uma opção, mas não aconteceu. Nem de termos milionários loucos, nem de a gente ter uma abdicação completa dos bens. (Entrevista concedida em fevereiro de 2012)

NEY: Uma piada real que aconteceu na estreia da "Comédia do Trabalho" no Sesc Consolação, que depois da estreia da peça teve coquetel, com vinho. E eu passei e peguei essa conversa de um espectador: "Heh, são comunistas mais bebem vinho" (risos). É o mesmo pensamento desse jornalista, quer dizer, quem é de esquerda, quem tem um pensamento pela igualdade não pode usufruir das coisas do mundo e da vida. É uma visão tão antiquada, tão tacanha... (Entrevista concedida em fevereiro de 2012)

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

Ainda em entrevista, os componentes do Latão afirmaram que mesmo na concorrência a esses Editais eles não fizeram concessões³⁸. No entanto, devemos levar em conta também as adaptações que, muitas vezes, as organizações contra-hegemônicas (não só artística) precisam fazer em seus projetos para que sejam aprovados por um edital de uma empresa de economia mista. Claro que o projeto, após aprovado, pode ser realizado dentro dos marcos políticos do grupo, mas isso não quer dizer que o grupo tinha liberdade (por ser tratar de uma empresa “pública”) de explicitar suas convicções e objetivos. Um curso de formação política a partir do materialismo histórico-dialético para jovens da classe trabalhadora organizados em movimentos sociais tem mais chances de ser aprovado por um edital da Petrobrás, por exemplo, se for anunciado com um curso de formação de lideranças jovens em áreas de vulnerabilidade social... Na prática, pode ser o curso de formação dentro dos marcos escolhidos, mas isso revela que não há essa liberdade que se anuncia. Ou, pelo menos, revela que essas empresas de economia mista não desejam custear projetos de cunho contra-hegemônico, por isso a necessidade de fazê-los parecer com os projetos de construção/manutenção da hegemonia, com o vocabulário recorrente em diversas ONG's e fundações capitalistas.

Por ir contra a lógica do capitalismo o TUOV teve pouquíssimo apoio de qualquer de entidades que se baseiam nessa estrutura: “não contamos com patrocinador – ninguém quer subsidiar peças que falem contra o lucro” (Matéria do Estado de S. Paulo, 2000)³⁹. No entanto, consultando documentos produzidos ao longo da trajetória do TUOV podemos ver que o grupo recebeu apoio pontual de algumas empresas, principalmente empresas públicas, o que trás a tona o debate que levantei no parágrafo anterior. Em poucos programas ou cartazes de peças há agradecimentos a pessoas e empresas. Na impressão de teste do programa de “Morte aos Brancos” (1984) há

³⁸ Assim, como já foi citado no tópico anterior, Helena Albegaria sobre a concorrência de editais afirmou que “Nunca o Latão fez nenhum tipo de concessão, em nenhuma... nunca a questão artística foi uma... acho que foi por méritos artísticos mesmo que se ganhou” (Entrevista concedida em fevereiro de 2012). Além disso, seus integrantes afirmam que primeiro nasce a ideia, o desejo de realizar um projeto, a partir daí eles buscam editais que contemplem a proposta. “Agora tem um exemplo. A gente está com 15 anos de grupo. A gente está pensando e já está ensaiando um projeto novo. A gente já estava pensando em fazer o repertório dos 15 anos, remontar uma ou duas peças, publicar um livro sobre Ópera dos Vivos e outros... o Traulito... Tem um conjunto de fatores. Aí surgiu um Edital da Funarte para ocupar o Teatro de Arena. A gente viu que com esse conjunto, a gente poderia entrar no Edital. E não o contrário! “Vamos pensar numa série de coisas que se encaixam”... não! O edital veio ao nosso encontro e não o contrário. Então é necessário que as companhias produzam teatro, publicações, pensamento, inquietações, movimento o seu espaço, agregue pessoas, amplie suas ramificações com movimentos, com associações, com sindicatos... Tem tanta possibilidade. E aí essas coisas de fora podem complementar essas ideias.” (Entrevista concedida por Ney Piacentini em fevereiro de 2012)

³⁹ Documento disponível no Centro Cultural São Paulo. Número da Pesquisa: 1699.1/AC, sigla e número do material: DT 4523

agradecimentos há empresas como a Companhia Energica de São Paulo – CESP (empresa estatal), Viação Aérea Rio Grandense (VARIG); BANESPA (banco estatal, na época); Eduardo Têxtil, Art-Matiz Atelier⁴⁰. Ao lado, à lápis, lê-se a seguinte inscrição “Será incluído isto?”. Como o acervo consultado não contava com a versão final, não tive como saber se os agradecimentos foram incluídos ou não. Mas, de qualquer forma, essa inscrição revela que havia algum questionamento em torno desses agradecimentos. Podemos ver que duas empresas de grande porte são estatais, uma é privada e as demais são pequenas/médias empresas de ramos diretamente ligados a produção teatral, tendo, provavelmente, doado produtos (tecidos e materiais artísticos). O cartaz da peça expõe na sua parte inferior: “Patrocínio: Secretaria Extraordinária de Negócios da Cultura; Secretaria Municipal da Cultura” e “Colaboração: Energia de São Paulo”.

⁴⁰ Número de pesquisa: 1699.1/AC, sigla e número do material: DT 4530

Considerações finais

Buscarei retomar os principais pontos levantados nessa dissertação com o objetivo de responder as questões que defini para essa pesquisa. Partindo de um referencial teórico marxista, baseei-me não só em Marx, mas em outros pensadores desse campo, como Williams, Gramsci, Brecht e Benjamin. Estes autores me possibilitaram ver meu objeto empírico de um ponto de vista que considerou a prática artística a partir da sua materialidade. A primeira dificuldade com a qual me deparei foi a problematização da possibilidade da produção de uma arte contra-hegemônica em um momento histórico que impõem tantos limites a essa prática. Por isso, precisei investigar o Pós-Modernismo buscando compreender como é a lógica cultural hegemônica atualmente e quais são as possibilidades de produzir uma arte fora de seus marcos e ainda em oposição à difusão pós-moderna. Como a lógica cultural hegemônica mascara a realidade opressora, a divisão da sociedade em classes, a exploração e a acumulação de capital, é necessário um esforço ainda maior do artista para representar a realidade e apontar para sua superação. Para verificar isto, busquei fazer um resgate histórico do desenvolvimento do teatro contra-hegemônico na Europa e no Brasil. Assim, pude ver como a transformação do contexto histórico, da materialidade, impulsiona o teatro a descobrir novos caminhos. Foi a partir do desenvolvimento e crise do drama que o teatro épico foi criado. Hoje, novas formas precisam, então, serem pesquisadas. Mas a pesquisa teatral, como vimos, não encontra apoio financeiro no mercado, pois a indústria cultural reduz o tempo socialmente necessário para produção da obra.

Com o incrível crescimento da indústria cultural, os integrantes dos grupos de teatro se veem em situação análoga a dos artesãos do início da Idade Moderna. Precisam competir com um grande aparato de produção que reduz suas possibilidades de sobrevivência fora da indústria. Veem como opção resistir com seu trabalho artesanal, entrar para a indústria cultural, ou transformar definitivamente as relações de trabalho, rompendo a alienação e criando a indústria cooperativa. O trabalho artesanal ficou restrito a alguns nichos de mercado. Os trabalhadores entraram na indústria e em alguns casos tomaram as fábricas e passaram eles mesmos a produzir. Não voltaram ao trabalho artesanal, mas inauguraram novas relações de trabalho. Esses casos contribuíram para o avanço da luta contra-hegemônica. Inaugurando relações de

trabalho em que todos participam. Revelam que a exploração não é necessária. Mas, esses casos não se tornaram a norma, foram exceções. Será que a arte pode/deve tomar esse caminho? Parece ser esse o caminho que está sendo buscado pela Companhia do Latão, que considera que o mais importante de seu trabalho é a organização dos trabalhadores da cultura e a irradiação simbólica que fazem nos principais centros de difusão da arte, aglutinando novos artistas e novos grupos que passam a vê-los como referência. Mas, em qualquer caso, as escolhas que um trabalhador precisa tomar para produzir uma arte contra-hegemônica não são fáceis, seja ele da área artística ou não.

Eu acho que a gente tem um problema gravíssimo hoje, que é conseguir trabalhar dessa forma. A pressão, lá de fora, aqui é gigantesca. É muito difícil. Se o processo aqui não for suficientemente rico nós não resistiríamos. Porque os apelos do mundo do consumo, das mercadorias, em fim, da hegemonia, é avassalador [BANDEIRA: "A busca pela evidência, né?"] é, esses valores eles nos tocam, eles nos seduzem. Acontece que a gente tem aqui um recanto onde a gente pode reinventar a nossa relação com essas coisas. Então é uma luta interna também. A gente tem consciência crítica, graças a essa escola chamada Companhia do Latão, os nossos diretores, o Sérgio que é o nosso capitão, que nos traz muitos instrumentos críticos que nos educam. É claro que a gente consegue, de alguma forma, contribuir, porque a gente também gosta e etc e tal. Mas o mundo lá fora é um terror, a gente sabe disso, a gente sente isso. Então, aqui, a gente alimenta isso aqui como uma célula viva, produtiva, criativa e crítica. Mas, não é o tempo todo mole. Tem muita dor aí, tem muito sofrimento, assim, no sentido que a gente está nadando muito contra a corrente. A última peça nossa termina com uma música que "Mesmo sem vento, o remo empurra". E aquilo é uma espécie de hino do grupo. "Mesmo sem vento, o remo empurra contra a maré, a maré". Somos nós, a deriva, tentando. (Entrevista concedida por Ney Piacentini, em fevereiro de 2012)

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

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

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

Mas, mesmo quando o apoio público se dá de forma direta, há em geral um estímulo à institucionalização, ao acúmulo de gastos. E como ele será momentâneo, logo o grupo terá que arcar com suas despesas sozinho. Ou seja, ele precisará utilizar o recurso público como forma de obter os meios necessários para que sua produção permaneça se sustentando através do mercado quando o apoio acabar. Por isso, o recurso público precisa entrar como um meio de se construir determinado processo artístico e não como o fim, como o objetivo central. Com a regularidade dos editais, um grupo que dependa dos recursos públicos pode começar a produzir a arte que ele acredita que será financiada mais facilmente. Isto pode acontecer independente do recurso ter origem no Estado ou no setor privado.

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

Além dessas considerações finais, gostaria de apontar algumas questões que ficaram em aberto, ou que foram abertas pela própria pesquisa. Esses pontos não puderam ser abordados nessa ocasião, mas considero que são fundamentais para a

compreensão do papel e das possibilidades do teatro contra-hegemônico na atualidade. Um ponto que eu gostaria de ter investigado, mas que fugiu do recorte aqui proposto é como e quais são os efeitos das ações dos grupos estudados. Gostaria de investigar a concretização dos objetivos de cada grupo. Partir do que cada um apresenta como seu objetivo e investigar na prática como e em que medida se dá a concretização desses objetivos. Creio que seria importante acompanhar as apresentações, oficinas, debates realizados por esses grupos, de forma que eu pudesse participar e compreender como se dá o processo de disputa de hegemonia realizada por eles.

Outro ponto que precisa ser melhor abordado, mas para isso precisa de observações regulares do processo de produção das peças, é o quanto o mercado exerce algum tipo de auto-censura inconsciente. Se esses grupos se inserem no mercado, então qual é a pressão que este faz sobre eles? Para isto seria necessário acompanhar todo o processo de produção de uma peça teatral.

Compreender a recepção das peças também seria um ponto importante. Gostaria de ter a possibilidade de observar diversas apresentações para perceber como se dá a relação com o público. Qual a diferença entre as apresentações para a classe média e as apresentações na periferia? Qual impacto essas apresentações tem no público?

Enfim, creio que essa pesquisa fez alguns avanços dentro dos seus objetivos. Pude perceber como e porque grupos contra-hegemônicos se apropriam de diversas formas de manutenção material. No entanto, como qualquer trabalho, possui lacunas que precisam ser investigadas para a construção de um conhecimento mais amplo sobre o tema.

Bibliografia

Referências Bibliográficas

Introdução:

ADORNO, Theodor W. “A Indústria Cultural”. *Sociologia*. Org. Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1986.

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

BOAL, Augusto. *200 Exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

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

CARDOSO, Ciro F. *Um Historiador fala de Teoria e Metodologia*. São Paulo: EDUSC, 2005.

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

FACINA, Adriana. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

FONTES, Virginia. “A sociedade Civil no Brasil contemporâneo: lutas sociais e luta teórica na década de 1980”. In: LIMA, Júlio César F. e NEVES, Lúcia Maria W. *Fundamentos da Educação Escolar do Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006.

_____ e MENDONÇA, Sônia R. “Estado e Sociedade Civil”, mimeo, s./d/

JAMENSON, F. *O Marxismo Tardio: Adorno ou a persistência da dialética*. São Paulo: UNESP: 1996.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1985.

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

MARX, Karl. *O Capital*. Coleção Os economistas. Volume I, Livro Primeiro, Tomo 1. São Paulo: Nova Cultural, [1867] 1996.

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

Capítulo 1:

ANDERSON, Perry. *As Origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BELCHIOR, Antonio. *Alucinação*. Polygram, 1976 (Disco musical).

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

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

COSTA, Iná C. *Sinta o drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

HOBSBAWN, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em questão*. São Paulo: Hucitec, 1989.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Rasga Coração*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980.

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

WOOD, Ellen e FOSTER, John B. (Orgs.) *Em defesa da História: marxismo e pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

Capítulo 2:

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

CARVALHO, Sérgio (org.). *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2009. Costa 1998

COSTA, Iná C. *Sinta o drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____. ; CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LÊNIN, V. I. "O imperialismo, fase superior do capitalismo". *Obras escolhidas em três tomos*. Tomo I. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e convenções*. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.

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

VIEIRA, CÉSAR. "O teatro como a maior vítima da censura". In: SILVA, Haike R, Kleber da (Org.) *A luta pela anistia*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

Capítulo 3:

ADORNO, Theodor W. "A Indústria Cultural". *Sociologia*. Org. Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1986.

BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural (1976 – 1990)*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2001.

COSTA, Iná C. *Sinta o drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

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

_____. ; CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

COUTINHO, Carlos N., “O Estado Brasileiro: Gênese, crise, alternativas”. In: LIMA, Júlio César F. e NEVES, Lúcia Maria W. *Fundamentos da Educação Escolar do Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006.

EWEN, F. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Globo, 1991.

HOBBSBAWN, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, André Silva. *Estado, neoliberalismo e classe burguesa e a nova estratégia de dominação*. Juiz de Fora, 2006, (mimeo).

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

PAULANI, Leda M. “O Projeto Neoliberal para a Sociedade Brasileira”. In: LIMA, Júlio César F. e NEVES, Lúcia Maria W. *Fundamentos da Educação Escolar do Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em questão*. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec, 1986.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ROSENFELD, A. *Teatro Alemão: Esboço Histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

SOUZA, Vitor Neves de. “Novo desenvolvimentismo” brasileiro e democratização da cultura: o caso do Programa Cultura Viva. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro [dissertação de mestrado em Serviço Social], 2010.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). *Vianninha: Teatro - Televisão – Política*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1983.

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

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

Bibliografia Consultada

ADORNO, Theodor; HORKEHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. “A Indústria Cultural”. *Sociologia*. Org. Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1986.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis: Vozes, 1984.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ARTE CONTA A BARBÁRIE. *Primeiro Manifesto*, 1999, mimeo.

_____. *Terceiro Manifesto*. 2000, mimeo.

BELCHIOR, Antonio. *Alucinação*. Polygram, 1976 (Disco musical).

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

BOAL, Augusto. *200 Exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural (1976 – 1990)*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2001.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Lei Rouanet – 20 anos*
<http://www.cultura.gov.br/site/2011/12/23/134698/>

BRASIL. Portal da Transparência. www.portaltransparencia.gov.br

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

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CARDOSO, Ciro F. *Um Historiador fala de Teoria e Metodologia*. São Paulo: EDUSC, 2005.

CARVALHO, Sérgio & MARCIANO, Marcio. *Companhia do Latão: Sete peças*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

CARVALHO, Sérgio & MARCIANO, Márcio. *Por um teatro materialista* <http://www.companhiadolatao.com.br/html/manifestos/index.htm#3> (Acessado em 14 de outubro de 2008).

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

COLETIVO Nacional de Cultura – Brigada Patativa do Assaré. *Teatro e Transformação Social*. (volumes 1 e 2). MST, 2007.

COMPANHIA do Latão
<http://www.companhiadolatao.com.br/html/publicacoes/index.htm#v1> (Acessado em 14 de outubro de 2008).

COOPERTATIVA PAULISTA DE TEATRO. Documentário *Ensaio Aberto*, Parte I: Arte Contra a Barbárie, 2011. Acessível em http://www.cooperativadeteatro.com.br/2010/?page_id=4370 (Último acesso em 11/02/2012)

COSTA, Iná C. *Sinta o drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____. ; CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

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

_____. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COUTINHO, Carlos N., “O Estado Brasileiro: Gênese, crise, alternativas”. In: LIMA, Júlio César F. e NEVES, Lúcia Maria W. *Fundamentos da Educação Escolar do Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006.

EWEN, F. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Globo, 1991.

FACINA, Adriana. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

FÁVERO, Osmar (org.). *Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

FONTES, Virgínia “Música popular e política no Brasil – Chico Buarque de Hollanda, poesia e cultura”, *Reflexões impertinentes*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2005.

_____. “A sociedade Civil no Brasil contemporâneo: lutas sociais e luta teórica na década de 1980”. In: LIMA, Júlio César F. e NEVES, Lúcia Maria W. *Fundamentos da Educação Escolar do Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006.

_____ e MENDONÇA, Sônia R. “Estado e Sociedade Civil”, mimeo, s./d/

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HOBBSBAWN, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

JAMENSON, F. O Marxismo Tardio: Adorno ou a persistência da dialética. São Paulo: UNESP: 1996.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. "Reificação e utopia na cultura de massa". *Revista Crítica Marxista*, vol. 1, nº 1, São Paulo: Brasiliense, 1994.

"LEI MENDONÇA": Lei nº 10.923, de 30 de dezembro de 1990.

"LEI ROUANET": Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991.

LÊNIN, V. I. "O imperialismo, fase superior do capitalismo". *Obras escolhidas em três tomos*. Tomo I. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1985.

MARTINS, André Silva. *Estado, neoliberalismo e classe burguesa e a nova estratégia de dominação*. Juiz de Fora, 2006, (mimeo).

MARTINS, Luiz Renato. "A arte entre o trabalho e o valor". *Crítica Marxista*, n. 20, Campinas: Revan, 2005, p. 123 – 138.

MARX, Karl. *O Capital*. Coleção Os economistas. Volume I, Livro Primeiro, Tomo 1. São Paulo: Nova Cultural, [1867] 1996.

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

MENEZES, Henilton. *Funcionamento e Resultados da Lei Rouanet* (Apresentação realizada no II Workshop Gastos Tributários da União em 7 de outubro de 2011)

NEVES, Lúcia Maria W. *A nova pedagogia da hegemonia: estratégias do capital para educar para o consenso*. São Paulo: Xamã, 2005.

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

PAULANI, Leda M. “O Projeto Neoliberal para a Sociedade Brasileira”. In: LIMA, Júlio César F. e NEVES, Lúcia Maria W. *Fundamentos da Educação Escolar do Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em questão*. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec, 1986.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

REVISTA VINTÉM, número 0 ao 6. Cia do Latão. São Paulo. Caderno de Apontamentos: a comédia do trabalho. Cia do Latão. São Paulo.

RIDENTI, Marcelo S., “Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança”. In: Ferreira, Jorge; Almeida Neves Delgado, Lucília. (org.). *O Brasil republicano: O tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, vol. 4.

ROSENFELD, A. *Teatro Alemão: Esboço Histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

SOUZA, Vitor Neves de. “Novo desenvolvimentismo” brasileiro e democratização da cultura: o caso do Programa Cultura Viva. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro [dissertação de mestrado em Serviço Social], 2010.

TRABALHADORES DA CULTURA, é hora de perder a paciência. <http://www.brasildefato.com.br/node/6936>, 27/07/2011. (Último acesso em 11/02/2012).

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e convenções*. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Rasga Coração*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980.

_____. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). *Vianninha: Teatro - Televisão – Política*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1983.

VIEIRA, CÉSAR. "O teatro como a maior vítima da censura". In: SILVA, Haike R, Kleber da (Org.) *A luta pela anistia*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

VIEIRA, César. *Bumba, Meu Queixada*. São Paulo: Editora Graffiti, 1980.

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

VIEIRA, César. *Morte aos Brancos – A lenda de Sepé Tiaraju*. Porto Alegre: Tchê!, 1987.

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

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

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

WOOD, Ellen e FOSTER, John B. (Orgs.) *Em defesa da História: marxismo e pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.