

18º Congresso Brasileiro de Sociologia

26 a 29 de julho de 2017, Brasília (DF)

Grupo de Trabalho: Sociologia da Arte

Título do Trabalho: Teatro e Burocracia: artistas enquanto empreendedores

Nome completo e instituição do autor: Jefferson Dantas Santos-UNICAMP

1. Arte, trabalho e capitalismo

A arte se relaciona íntima e necessariamente com o “sistema da vida” dominante, de modo que os juízos estéticos e sociais estão em estreita correlação. A análise marxista teria dado bastante ênfase a história material, não raro, entendendo-a como a história econômica, desprezando, em alguma medida, o debate acerca da cultura, que também se constitui em materialidade, na medida em que a cultura é um modo de produção de diferentes formas de vida (WILLIAMS, 1979). Contudo, segundo o autor, a separação radical tornou a cultura como algo secundário, superestrutural, um campo de “simples” ideias, crenças, artes, costumes determinados pela base infraestrutural. Segue Williams (1979)

O importante, no caso, não é apenas o elemento de redução; é a reprodução, de forma alterada, da separação entre “cultura” e vida social material, que tem sido a tendência dominante do pensamento cultural idealista. Assim, as possibilidades totais do conceito de cultura como um processo social constitutivo, que cria “modos de vida” específicos e diferentes, que poderiam ter sido aprofundados de forma notável pela ênfase no processo social material, foram por longo tempo irrealizadas, e com frequência substituídas na prática por um universalismo abstrato unilinear (WILLIAMS, 1979, p. 25).

Portanto, a arte enquanto produto histórico está sujeita aos constrangimentos do mundo social, não como uma superestrutura refletida da dimensão infraestrutural, mas como constitutiva das experiências sociais e, portanto, materiais. As experiências dos atores sociais são importantes componentes na análise, já que compõem a instância mediadora entre o sujeito e as estruturas normativas.

Neste artigo, partimos da premissa de que o artista é um trabalhador e que a arte se constitui no exercício de sua profissão (MENGER, 2005). O trabalho artístico, não raro, é realizado sob condições heterônomas, quer seja no regime de assalariamento, quer em sua dimensão intermitente, desprotegida (CONDE, 2009; HAUNSCHILD, 2003; OLIVERA, 2014; SEGNINI, 2006, 2011, 2014a, 2016). Essa heteronomia é marcada pelo neoliberalismo que tem promovido as mudanças recentes, não só redefinindo os rumos de economias e sociedades nacionais (HARVEY, 1992, 2007) mas também incitando o indivíduo “a conceber a si mesmo e a comportar-se como uma empresa” (DARDOT; LAVAL, 2016, p.18).

O neoliberalismo nasceu logo após a II Guerra Mundial, na Europa e nos Estados Unidos, sendo uma reação teórica e política contra o intervencionismo estatal e as políticas de bem-estar social (ANDERSON, 1995). O intuito do neoliberalismo “era combater o keynesianismo e o solidarismo reinantes e preparar as bases de um outro tipo de capitalismo livre de regras para o futuro” (ANDERSON, 1995, p. 9). Assim, a partir da década de 1970, o ajuste neoliberal vem promovendo: a desregulamentação da economia, a configuração do estado mínimo, subordinados às prerrogativas do mercado e, acima de tudo, oposição e crítica aos sistemas de proteção social.

Segundo David Harvey (1992), o neoliberalismo impôs “uma violenta maré de reformas institucionais e ajustamento discursivo, impondo muita destruição, não somente para as estruturas e poderes institucionais existentes” (HARVEY, 2007, p.1) do mesmo modo que tem alterado “a estrutura da força de trabalho, relações sociais, políticas de bem-estar social, arranjos tecnológicos, modos de vida, pertencimento à terra, hábitos afetivos, modos de pensar e outros mais” (HARVEY, 2007, p. 1).

Nesse contexto, as atividades artísticas estão “cada vez mais assumidas como expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações recentes do capitalismo” (MENGER, 2005, p. 44). Sendo o artista, o sujeito por meio do qual se pode analisar transformações importantes como a “fragmentação salarial, a crescente influência dos profissionais autônomos, a amplitude e as condições das desigualdades contemporâneas, a medida e a avaliação das competências ou ainda a individualização das relações de emprego” (MENGER, 2005, p. 44).

O artista lida com o paradoxo da criação autônoma e às investidas da organização do trabalho capitalista, estando em um “cenário de redução de ideais para o formato das experiências vulgares do trabalho” (MENGER, 2005, p. 94), pois as oportunidades de trabalho nem sempre envaidecem esteticamente o artista. O exercício das profissões artísticas exige dos indivíduos o gerenciamento da relação entre *Agon*¹ e *Alea*², ou seja, do conflito concorrencial agonístico e da possibilidade de prejuízo simultaneamente a de lucro, respectivamente (MENGER, 2005). A intensidade da concorrência legitima o talento, daí a criação de uma série de prêmios – *Oscar*, *Cesar*, *Molière*, *Grammy*, *Emmy*, dentre outros. A criação de diferenciações e de casos de sucesso, que reafirmam e

1 Termo proveniente do grego *Ágon*, que significa luta, competição, disputa, conflito, discussão, combate, jogo, e que tem as suas raízes na Antiga Grécia onde, anualmente, eram realizadas competições (agones - pl.) desportivas e artísticas (HOUAISS, 2002).

2 Termo Jurídico, que remete a probabilidade de lucro simultânea a de prejuízo (HOUAISS, 2002).

naturalizam a concorrência generalizada, onde os vencedores aparecem como sujeitos admiráveis, “o vencedor terá a prova incontestável de sua excelência” (MENGER, 2005, p.98). Os concursos remetem a uma pretensa noção de igualdade, já que cada qual mobilizará ao máximo suas *expertises*, entretanto “os concursos, jogos e competições exploram desigualdades de capacidades, na base de uma igualdade formal de cada um perante regras” (MENGER, 2005, p.98).

Richard Sennett mostrou que o acirramento da concorrência e a instabilidade por esta provocada compete para a corrosão do caráter dos trabalhadores, “o que é singular na incerteza hoje é que ela existe sem qualquer desastre histórico iminente; ao contrário, está entremeada nas práticas cotidianas de um vigoroso capitalismo” (SENNETT, 2009, p.33). A imprevisibilidade e a instabilidade são naturalizadas e para o autor “talvez a corrosão dos caracteres seja uma consequência inevitável” (SENNETT, 2009, p. 33).

Assim sendo, o artista está imerso em um cotidiano de incerteza, individualismo e desigualdades, buscando modificar seu destino investindo em sua reputação. O risco é incentivado pela esperança de ganhos elevados e da consagração, há um conjunto de gratificações não monetárias “que tem fornecido a base do encantamento ideológico do trabalho artístico” (MENGER, 2005, p. 92), esse ideário o compensa provisória e duradouramente para que continue sendo resiliente.

Há artistas que ganham muito ou são mundialmente famosos ocupando o topo da pirâmide da notoriedade, contudo, a maioria não recebe remuneração condizente com sua qualificação, de modo que aceitam o sacrifício “pelo exercício da sua arte e pelas satisfações soberanas que esta lhes deverá trazer” (MENGER, 2005, p. 93). Portanto, administrar o sucesso tão próximo quanto improvável no contexto de crescente mercantilização das artes e ascensão da indústria cultural³ nas economias ocidentais se constitui como o desafio dos artistas na atualidade.

2. Política cultural e o empreendedorismo no Brasil

A narrativa neoliberal pretende explicar os problemas da sociedade a partir da suposta ineficiência do Estado enquanto um ente que deveria promover justiça, igualdade e liberdade, pois segundo os neoliberais, as ações estatais inibem a mola propulsora do

³Termo cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer para designar a produção cultural e artística no contexto de expansão do capitalismo. Em *A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas*, os autores se questionam sobre a possibilidade de autonomia e poder crítico das obras artísticas frente à sociedade, já que o valor contestatório dessas obras poderia não mais ser possível, por conta da subordinação ao mundo comercial.

progresso, o indivíduo empreendedor schumpeteriano⁴, afetando a competitividade entre os agentes livres, por isso advoga a supremacia do mercado como forma mais eficiente de alocação, distribuição de recursos e serviços (MORAES, 2002).

Foi o que aconteceu com as políticas culturais no Brasil a partir da criação da lei 7.505/86, popularmente chamada de lei Sarney, surgida em contexto de escassez de recursos, contribuiu para difundir entre os empresários que a cultura era um bom negócio (CALABRE, 2009). Porém, é durante o governo do presidente Fernando Collor de Melo que essa política ganha fôlego, com a implementação do Programa Nacional de Apoio à Cultura-Pronac através da lei Rouanet (Lei 8.313/1991), com a finalidade de estimular a produção, a distribuição e o acesso aos produtos culturais, proteger e conservar o patrimônio histórico e artístico e promover a difusão da cultura brasileira e a diversidade regional, entre outras funções⁵.

A lei prevê três formas de destinação de verbas, a saber: 1. FICART-Fundo Nacional de Investimento Cultural e Artístico, nunca implementado; 2. FNC-Fundo Nacional de Cultura; 3. A Renúncia Fiscal (mecenato) que ajuíza o patrocínio a projetos culturais. Esta última forma de incentivo é objeto de controvérsia, pois embora os recursos sejam públicos, a decisão das propostas que serão incentivadas é das empresas, o Ministério da Cultura-MINC tão somente as protocola, num processo composto por três fases: acolhimento, aprovação e apoio. A renúncia fiscal é um mecanismo de realocação de recursos financeiros via Estado, uma forma de acumulação por espoliação, concede benefícios fiscais federais para que as empresas invistam em cultura, ou seja, a “transformação em mercadoria de formas culturais, históricas e de criatividade intelectual envolve espoliações em larga escala” (HARVEY, 2005, p. 123). Em 2016, por exemplo, houve o acolhimento de 5.094 propostas, contudo 4.498 foram aprovadas e somente 2.821 foram incentivadas, com um montante captado de R\$ 1.137.752.312,96, conforme dados do Ministério⁶. Qual o sentido social deste filtro?

O artigo 1º da lei Rouanet e seus quatro primeiros incisos preveem:

- I – contribuir para facilitar, **a todos**, os meios para o livre **acesso** às fontes da cultura e o **pleno exercício** dos direitos culturais;
- II – promover e estimular a **regionalização** da produção cultural e artística brasileira, com **valorização** de recursos humanos e **conteúdos locais**;

⁴ Na obra de Schumpeter o capitalista-empREENDEDOR aparece como um dos principais agentes da história, o sujeito que traz inovações para um determinado setor econômico.

⁵<http://www.cultura.gov.br/programa-nacional-de-apoio-a-cultura-pronac>. Capturado no dia 03/04/2017.

⁶ Informação captada no dia 18/03/2017, no endereço <http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>.

- III – **apoiar**, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus **respectivos criadores**;
- IV – **proteger as expressões culturais** dos grupos formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo **pluralismo** da cultura nacional (grifos nossos)⁷.

No entanto, os números divulgados pelo próprio ministério aludem à concentração de renda e patrocínio em algumas regiões do país. Em 2016, a região sudeste recebeu 80,3% das práticas artísticas incentivadas, esse percentual incentivado se traduz em R\$ 906.227.687,38 de reais, ao passo que a região nordeste recebeu 4,4% e o norte apenas 0,5% dos recursos⁸. Assim, além do Estado se ausentar da decisão da aplicação dos recursos, a capilaridade pelo território requerida pela própria lei não é alcançada, desta maneira, inviabilizando tanto a democratização da produção quanto do consumo de bens culturais.

Houve também, segundo Segnini (2014a, 2014b), o surgimento de novas formas de gestão pública por intermédio de instituições privadas como: Organizações Sociais-OS, Organizações Não-governamentais-ONGS e Organização da Sociedade Civil de Interesse Público-OSCIPS, instituições que surgem no contexto da reforma do Estado, evidenciando as intenções das classes dominantes que vão em direção a constituição de um Estado que diminua sua base social e, ao mesmo tempo, seja eficaz burocraticamente ao capital (BORÓN, 1994). Mudanças ocorridas sob o discurso de uma gestão eficiente destes recursos, a pesquisa de Segnini (2014), evidenciou mudanças no âmbito da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, que durante seu processo de reestruturação demitiu, transferiu e contratou novos profissionais, na qualidade de celetistas, cujos contratos podem ser revogados, sob o lema de que uma orquestra com músicos estáveis poderia perder sua virtuosidade.

Essa política cultural informa que as grandes corporações aumentam sua influência no âmbito cultural, minimizam seus custos devido à renúncia fiscal e, sobretudo, maximizam seus lucros, pois ainda poderão fazer propaganda de seus produtos (SEGNINI, 2009). Segundo Wu (2006) a privatização da cultura significa “a institucionalização dos interesses econômicos das elites ou corporações na esfera cultural” (WU, 2006, p.46), num processo onde “a cultura, na pluralidade que caracteriza

⁷http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm, captado no dia 23/03/2017.

⁸Segundo dados colhidos no seguinte endereço <http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>. Capturado em 23/03/2017.

as diferenças entre as sociedades do planeta, parece ameaçada pela universalização que caracteriza o capitalismo do mundo contemporâneo” (WU, 2006, p. 13). Portanto, a reorientação neoliberal também impactou o setor artístico, no caso do Brasil, o Estado perdeu sua centralidade em meados dos anos 1980, quando o mercado passou a dar regra e compasso nos assuntos artísticos. Os artistas, por seu turno, tiveram que buscar apoio junto aos mecanismos de financiamento público capitaneados pelas empresas, ou ainda, institucionalizaram-se, tornando-se, igualmente, microempreendedores.

O relatório de Economia Criativa publicado pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento-PNUD e pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura-UNESCO em 2013 aponta para o crescimento do setor criativo, avaliando a geração de renda, criação de empregos e ganhos com exportação. O comércio global de bens e serviços criativos mais que dobrou entre 2002 e 2011, atingindo US\$ 624 bilhões em 2011, refletindo cerca de 8,8% de crescimento ano a ano. O Brasil está alinhado a esta tendência, segundo dados da Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro-FIRJAN⁹, publicados em 2016, movimentando cerca de R\$ 155,6 bilhões de reais, valor correspondente a 2,64% do produto interno bruto brasileiro. Aliando o binômio cultura e desenvolvimento, o Ministério da Cultura criou a Secretaria de Economia Criativa, cuja missão é

promover a intersetorialidade das políticas públicas de Cultura com as políticas de Educação e tem a atribuição de formular programas de formação artística, cultural e profissionalizante, assim como a capacitação de professores, agentes culturais, arte-educadores e educadores populares, com o intuito de reconhecer e promover a diversidade cultural brasileira¹⁰

Nesse sentido, foi criado entre 2013 e 2014 o Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego- Pronatec Cultura, focado na profissionalização dos trabalhadores da área cultural. Os cursos visam o desenvolvimento de certas habilidades como: raciocínio lógico, raciocínio estético, empreendedorismo, iniciativa, criatividade e sociabilidade mirando novas oportunidades no mercado, geralmente contando com a *expertise* do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas-SEBRAE, que tem fornecido subsídios aos profissionais criativos.

9Mapeamento da indústria criativa no Brasil, 2016.

10<http://www.cultura.gov.br/secretaria-da-economia-criativa-sec>. Capturado em 13 de março de 2017.

O empreendedorismo surge num momento de retração do emprego formal em todo mundo, por conta dos ajustes neoliberais que vem sendo aplicados em diversas economias nacionais (ANDERSON, 1995; HARVEY, 2007). A flexibilização da economia e dos direitos do trabalho vêm causando impactos no mercado de trabalho no Brasil que vive um momento de desestruturação, processo composto por novas exigências das corporações para contratação de empregados: polivalentes, motivados, habilidosos, competentes e criativos (POCHMANN, 2001). É nesse contexto do mercado de trabalho, permeado pelo desemprego e pela dificuldade de reinserção por parte dos trabalhadores que aflora o debate acerca da empregabilidade/empreendedorismo.

A empregabilidade é um conceito que alude à probabilidade e ao conjunto de aptidões e capacidades de um sujeito conseguir empregar-se. Assim a empregabilidade implica na adaptação do trabalhador às novas exigências do mercado de trabalho, o discurso da empregabilidade responsabiliza o próprio trabalhador pela situação de emprego/desemprego, isto é, uma estratégia das empresas na transferência para o trabalhador da responsabilidade pela não-contratação ou demissão (HELAL e ROCHA, 2011).

O empreendedorismo é um *ethos* que está invadindo o mundo artístico, “os artistas precisam entender que pertencem a um mercado de bens culturais e de trabalho e se comportarem como tal”¹¹, afinal *the arts are your business* (WU, 2006). No evento *Festivais de teatro no Brasil - modos de existência e resistência*, realizado na Unicamp no ano de 2016, uma atriz de teatro e professora de universidade federal, chorou ao falar de suas dificuldades com a burocracia, salientando que “não era uma máquina, mas uma artista”. A partir de tal momento pensamos na articulação entre teatro e empreendedorismo, teatro e burocracia, a fim de entender a origem dos discursos que ligam estes termos aparentemente distantes.

Esses discursos são oriundos da teoria do capital humano, surgida nos anos 1960, nos Estados Unidos, elaborada por Theodore Schultz e Gary Becker, professores de economia da Universidade de Chicago. Essa teoria enseja que cada indivíduo possui em si potencialidades criadoras, que são permanentemente enriquecidas através da alimentação, atividades físicas e estudos, ou seja, a gestão de si e o cuidado com a saúde física e psíquica se apresentam como solução para entraves econômicos vividos pelos indivíduos.

11Folha de São Paulo.

Esse capital que todo indivíduo tem pode ser uma ferramenta para o desenvolvimento não só dos próprios indivíduos, mas também de um país, assim a “instrução e o progresso no conhecimento constituem importantes fontes de crescimento econômico” (SCHULTZ, 1967, p. 63). E, mais especificamente, a teoria supõe que os indivíduos precisam investir de modo contínuo em seu desenvolvimento, traçando metas, através de ações empreendedoras. Essa visão instrumental do ser humano enseja que esse capital seja gerido de maneira eficiente, pois esse investimento poderá ser traduzido em lucro. Existe a crença de que os indivíduos têm condições de ponderar livre e racionalmente, seus autores não problematizam as desigualdades sociais, ensejando que a responsabilidade das disparidades entre salários é dos próprios indivíduos, que não teriam investido em si como aqueles outros que possuem renda maior. Ou seja, há uma responsabilização do indivíduo em relação a sua empregabilidade, como se ele não experimentasse ao longo de sua vida embargos estruturais, legitimando a tônica neoliberal que assevera que cada indivíduo deve ao seu modo buscar um lugar ao sol.

Em um cenário mundial marcado pela retração do emprego formal e precarização das condições de trabalho, o empreendedorismo compete para harmonizar a relação capital/trabalho e constituir novos trabalhadores adaptados à insegurança e riscos (EHRENBERG, 2010; GAULEJAC, 2007; MACHADO SILVA, 2002), repercutindo sobremaneira nos indivíduos e nas sociabilidades, mostrando o capitalismo flexível como uma força político-econômica que reverbera em toda a vida social, inclusive nas subjetividades dos artistas de teatro. No teatro em especial, as leis de incentivo exigem um grau mínimo de formalização e incita o empreendedorismo e uma relação concorrencial para a obtenção dos recursos. Processo que gerou adesão, mas também crítica.

3. Experiência do Arte contra a barbárie

O movimento crítico de maior intensidade foi o *Arte contra a barbárie*, que surgiu no final dos anos 1990 na cidade de São Paulo. O movimento era formado por grupos, artistas e intelectuais como: Companhia do Latão, Folias D'Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa, União e Olho Vivo, Monte Azul, 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, Márcia de Barros e Umberto Magnani. O movimento lançou três manifestos ao longo de

1998-2002 (MEGA, 2015). Segundo trecho do primeiro manifesto

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 (ARTE CONTRA A BARBÁRIE, 1999).

O movimento paulistano criticava o fato do incentivo fiscal previsto pela lei Rouanet estar direcionado a um tipo específico de arte que não constrangesse os imperativos empresariais, que, acima de tudo, faziam *marketing* cultural com as manifestações artístico-culturais patrocinadas. Crítica ainda atual, conforme pesquisa de Mega (2015) os diversos musicais importados da *Broadway* para o tablado paulistano e a vinda de bandas de *rock* famosas para São Paulo, marginalizando os artistas locais¹². Além de contar com o aporte do governo, as empresas que gerenciavam esses eventos cobravam preços altos, sobretudo, frente às possibilidades financeiras dos estratos populares.

Saliento ainda, que estes espetáculos são altamente lucrativos por se tratarem de mega-eventos. E no caso, do teatro em específico, estamos falando da incorporação de um dos teatros mais profissionais do mundo, a *Broadway* assim como o teatro de *West End* em Londres são considerados os epicentros da produção teatral comercial, tendo prestígio mundial, de modo que, esses espetáculos teriam potencial para captar dinheiro noutros setores e não por meio da lei¹³.

A visibilidade da produção cultural proponente é fundamental para a obtenção do patrocínio através desse mecanismo de fomento, pois “para o mercado só é arte aquilo que se submete às suas regras, isto é, aquilo que se transforma em mercadoria” (COSTA, 2007, p. 19). Para Iná Camargo Costa temos no Brasil um cenário de totalitarismo do mercado entre as artes,

por totalitarismo quero dizer que estão excluídas, banidas, desqualificadas etc etc, todas as formas de arte e cultura que não se submetem ao imperativo de se transformar mercadoria e todos os produtores culturais que não assumam a função de empreendedores (COSTA, 2007, p. 20).

¹²É o caso da empresa Ticket4Fun/Time4Fun que já trouxe bandas como: Black Sabbath, Rolling Stones, Marron5. Além de musicais como: Wicked, Cabaret, We will rock you, dentre outros. Para a consulta dos projetos que captaram recursos por meio da lei consultar o site <http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>

¹³Há, pelo menos, três projetos de reforma da lei Rouanet tramitando no Senado. Inclusive, o ex-ministro da cultura, Juca Ferreira, entendia a lei como um “engodo”.

Tornar-se empreendedores para os artistas significa adotar todo um expediente burocrático, que eles não dominam, que, em certa medida, quando tomado como desafio, termina subjugando a sua atividade central, isto é, o conteúdo artístico de seu trabalho, o cerne da atividade que dá sentido à vida e ao seu labor às premissas do mundo burocrático.

O movimento ainda problematizou o fato dos grupos teatrais que se aventuraram neste mercado não conseguiram retorno das bilheterias, ou seja, sem o patrocínio seria inviável fazer teatro. Cabe ressaltar, que a publicização feita pelos veículos de comunicação hegemônicos privilegia grandes espetáculos, eclipsando aqueles que não fazem parte de um grupo de artistas que gozam do privilégio de ter médios e longos contratos com grandes instituições¹⁴. Costa (2007) mostra que o teatro sempre precisou de amparo estatal.

Podemos entender as relações entre teatro e Estado no Brasil como expressão dessa lógica, e isso desde os tempos de D. João VI, quando começou a ser construído o que veio a ser o Estado brasileiro. Isto é: desde as primeiras tentativas de fazer teatro -mercadoria por aqui, a regra implacável do mercado capenga sempre se impôs. A tal ponto que, salvo pelos períodos, sempre muito curtos, em que nosso teatro conseguiu viver de bilheteria, na maior parte da nossa história teatral sempre foi necessário recorrer ao Estado para pagar as contas (COSTA, 2007, p.19).

Revelou ainda que os grupos de teatro que continuaram perceberam que o fracasso das bilheterias advinha também da falta de demanda de mercado, de que não havia público para aquele tipo de teatro que eles faziam. Os grupos de teatro não conseguiam atrair público suficiente para continuarem em atividade, isso acontece provavelmente, porque nunca houve no país uma política permanente de formação de público (COSTA, 2007), além do avanço tecnológico, que acomodou as pessoas em casa vendo televisão, aberta ou fechada, e computadores ligados à internet, além das crescentes ondas de medo que também tem encastelado parte da população e, assim, contribuindo para o declínio do lazer em espaços públicos. Um exemplo de teatro-empresa que fechou foi a CER-Cia Estável de Repertório, do ator Antônio Fagundes.

Feitas as contas, um de seus sócios afirmava “Na ponta do lápis, o teatro

¹⁴Artistas que além de atuarem nas grandes televisões do Brasil ou cantores que já tem bastante sucesso, mas mesmo assim buscam financiamento para eventos fora de seus habituais lugares de atuação. Eles compõem, em certa medida, uma elite dentro da seara artística.

lotado (mais de mil lugares, no caso), com bilheteria cara, não cobre as despesas com o aluguel, o direito autoral e a publicidade necessária para lotar o teatro”. E, apesar da seriedade de intenções, esse teatro moderno não podia deixar de estampar nas manchetes de um jornal dirigido ao seu público os ingredientes de sua proposta cultural: ar-condicionado, valete e estacionamento próprio (MOREIRA, 2012, p.20).

O movimento Arte contra a barbárie lutou ainda no ambiente legislativo em prol de uma lei que propiciasse maior participação de agremiações culturais aos recursos públicos. O resultado da luta e do terceiro manifesto foi o Programa de Fomento ao Teatro¹⁵, que além do ganho material, transformou-se também em ganho simbólico, no sentido da luta e união dos artistas. Esta lei prevê apoio a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e do seu campo de estudo, assim como o melhor acesso da população da cidade.

As experiências narradas no livro *Teatro e Vida Pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*, dez anos após a aprovação da lei, apontam para um cenário de estrangulamento da lei de fomento que aos poucos se tornou de “tormento”, na medida em que os artistas se tornaram “prisioneiros de uma lei por eles mesmos criada, além do mais graças à mobilização inédita que se sabe contra a colonização da arte pelas novas formas dos negócios culturais” [...]“curiosa autonomia essa, cujo gozo provoca dependência” (ARANTES, 2012, p. 201). Prisioneiros, pois “nos teatros os atores e encenadores voltam a ser obrigados a lidar com trâmites burocráticos cada vez mais restritivos e complexos” (BETTI, 2012, p. 127) e já não sabem mais de onde tirar fôlego para a luta, nem os próximos passos para o aperfeiçoamento das políticas culturais.

4. Experiência de artistas a partir de diferentes contextos locais

O documento *Realidade e diversidade: um mapeamento dos grupos de teatro no Brasil-1ª edição*¹⁶, realizado pelo grupo Galpão de Belo Horizonte, reuniu representantes dos estados, que versaram sobre as condições nas quais “fazem teatro” nas suas localidades. Esse relatório é pioneiro, pois há poucas estatísticas ou dados que representem essas vivências no âmbito teatral, sobretudo, se considerarmos a magnitude de sua abrangência.

¹⁵Lei nº 13.279, de 2002.

¹⁶ Lançado em 2007.

O dossiê evidencia na prática a frieza posta pelos números da lei Rouanet que elencamos acima (80 % dos recursos na região sudeste no ano de 2016), mostra que as diferenças regionais indicam as desigualdades na distribuição de recursos. Essas disparidades significam nestas outras localidades, o teatro que não foi construído, o que passa por reforma há vários anos, obstaculizando o direito à cultura, previsto na Constituição de 1988, seja na promoção ou no acesso.

O documento salienta que tem havido no Brasil o fortalecimento da noção de teatro de grupo – o teatro feito a partir do trabalho contínuo em uma agremiação teatral –, cuja pretensão consiste não só na criação e oferta de espetáculos, mas, principalmente, comprometido com discussões políticas do fazer teatral, não raro, crítico da realidade na qual estão inseridos. A noção de teatro de grupo tem acepções heterogêneas, mas poderíamos uni-las a partir da preocupação com certa independência em relação ao mercado, o que não significa necessariamente uma ruptura, mas uma busca por um espaço de autonomia. O trabalho criativo autônomo ainda é o grande desejo do artista de teatro brasileiro, muitos dos indivíduos que se dedicam ao teatro podem ser caracterizados por essa força, esse sentimento se baseia na concepção de que o teatro se faz em grupo, com prazo longo, que permita um processo artesanal, um vai e vem das formas e do conteúdo. Os artistas indicam não haver fórmula para as soluções grupais, contudo o relatório aponta que esses processos colaborativos não rimam com as exigências e repertórios burocráticos.

É sabido, que há profissionais intermediários na produção cultural, porém essa divisão social do trabalho, que prevê a tarefa de cada participante em um espetáculo é característica apenas de lugares centrais ou de grupos que possam por ela pagar. Nas médias, pequenas capitais brasileiras e no interior há a predominância do acúmulo de funções. Um ator, por exemplo, está envolvido desde as suas questões mais diretas – texto, encenação, etc – até as questões burocráticas, envio de ofícios solicitando lugares para apresentações, no caso de espetáculos já prontos. No caso de elaboração de espetáculos, ele deve “correr atrás da papelada” para pleitear recursos para apresentações, dialogar com outras pessoas para o cumprimento das etapas requeridas e disciplinadas pelos editais. Não raro, este artista terá ainda dificuldade com os agentes públicos que a depender da localidade também não saberá operar nos termos das atuais políticas públicas. Vale dizer ainda que boa parte destes profissionais acumulam funções artísticas com não artísticas, em razão da intermitência do trabalho artístico, que não permite que ele possa organizar sua vida com vencimentos imprevisíveis, esparsos e

variáveis.

Outra dificuldade posta pelo dossiê é a necessidade de um ambiente propício para o desenvolvimento das atividades, seja para ensaio ou espetáculos, há dificuldade no acesso aos tabladros dos poucos teatros públicos, que, não raro, são a casa de orquestras, coros e balés, isto é, são espaços eruditos. Nestes ambientes a prática teatral, principalmente, para os artistas populares é dificultada pelas altas taxas (pautas) cobradas pelos espaços. Somado a isso, vale dizer que são raros os grupos que possuem uma sede própria, a aquisição de espaços físicos ainda é um drama vivido pelos artistas no Brasil. Mesmo depois de consegui-lo, como mantê-lo? Os grupos que já possuem espaços próprios, geralmente, arenas precárias, encontram dificuldades com a manutenção: alugueis, impostos, infraestrutura. Os grupos que possuem uma sede, geralmente, são mais antigos e se tornam referenciais em contextos locais específicos, sendo comum a oferta de cursos, processos colaborativos visando à manutenção do espaço físico e da cena, além do compartilhamento da *expertise* com uma gama de outros artistas, que orbitam em torno deles em busca de qualificação e trabalho. Num país onde nunca houve uma política de formação de plateias é difícil sobreviver da bilheteria.

Nesse quesito, o dossiê aponta para a importância do Programa Cultura Viva¹⁷ criado em 2004, no governo Lula, na gestão do ministro Gilberto Gil, a novidade dessa política é a relação direta entre a manifestação cultural e o Estado. Os pontos e pontões de cultura são entidades culturais habilitadas pelo Ministério da Cultura para a promoção de atividades artístico-culturais, sendo a ponta da política pública.

De lá para cá, os números evidenciam maior capilaridade do que o mecanismo do mecenato, mesmo mobilizando cerca de 130 milhões de reais anuais, ou seja, entre 8,5 a 10% do montante que é mobilizado pela lei Rouanet. É muito comum a realização de espetáculos teatrais nos estabelecimentos dos pontos de cultura, mesmo naqueles, que não estão inicial e programaticamente articulados em torno do teatro, há uma espécie de solidariedade entre estes pontos e as manifestações culturais de modo geral, parece haver um alargamento do diálogo entre linguagens culturais e artísticas, portanto o Programa Cultura Viva tem uma importância significativa ao dar vazão à criatividade represada, pois estes ambientes dão oportunidades a jovens artistas e ajudam na formação do público.

¹⁷ Em 22 de julho de 2014, a presidenta Dilma Rousseff sancionou a Lei nº 13.018, que institui a Política Nacional de Cultura Viva, simplificando e desburocratizando os processos de prestação de contas e o repasse de recursos para as organizações da sociedade civil. A chancela do ponto ou pontão de cultura vale por tempo indeterminado, sendo suspensa em caso de falsidade na documentação ou por pedido de revogação da certificação.

Ainda, segundo o relatório, pode-se inferir que o teatro de grupo foi uma lógica importante na dispersão, mesmo que tardia, da profissionalização do teatro pelo país, pois antes da década de 1970, o teatro profissional no Brasil era sinônimo do eixo Rio-São Paulo. Hoje, considerando as particularidades de cada região, é possível encontrar alguns grupos profissionais em quase todos os estados, lutando para sair do ostracismo do qual não conseguem de todo escapar.

Os artistas evidenciam a necessidade de ampliação do debate sobre: a dimensão política do teatro, os processos de coletivização do trabalho teatral, o aprimoramento das políticas culturais, sobretudo a questão do financiamento para que se almeje maior capilarização pelo território nacional, democratização tanto da produção quanto do acesso aos bens culturais e a defesa da diversidade estética e cultural num contexto de globalização.

Considerações finais

Estes processos de racionalização no Brasil, por um lado têm sido defendidos para assegurar a ampla participação, isonomia e transparência para garantir maior justiça e eficácia na aplicação dos recursos públicos, sobretudo, frente às práticas patrimonialistas do Estado com os distintos agentes culturais desde o império, avanço conquistado na redemocratização do país. Mas, por outro lado, têm surgido embargos para alguns segmentos artísticos e culturais que não estão habituados com os procedimentos “racionalis” de financiamento da cultura no Brasil, já que não dominam as técnicas e protocolos necessários à participação em editais nacionais e locais, muitos artistas são pouco escolarizados ou ainda não podem pagar por serviços especializados em editais e seleções culturais, entraves que podem impactar no trabalho e na vida destes indivíduos, pois o mercado tem exigido cada vez mais conhecimentos complementares à atividade original do artista.

Tentando minimizar tais dificuldades, o governo brasileiro tem desenvolvido capacitações para os artistas operacionalizarem os mecanismos criados nos anos 1990, estas políticas aparecem como forma de reverter injustiças sociais, contudo, vale indagar se essas políticas são realmente eficientes para o reconhecimento da atividade profissional e diversidade destes artistas, afinal as estatísticas nacionais e locais, apontam o insucesso desta política dada à concentração regional do patrocínio. Qual o

motivo de ainda se insistir nesta política? Por que não investir na relação direta entre a manifestação cultural e o Estado, aumentando o aporte financeiro no programa Cultura Viva, que goza de melhores resultados? Por que não se valoriza as diversas experiências dos artistas no processo de organização da política cultural?

Bibliografia

1º MANIFESTO ARTE CONTRA A BARBÁRIE. São Paulo, 1999.

ANDERSON, Perry. Balanço do Neoliberalismo. In: EMIR, Sader; GENTILI, Pablo Gentil (Org.). **Pós-neoliberalismo: As políticas Sociais e o Estado Democrático.** 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

BORÓN, A. **Estado, capitalismo e democracia na América Latina.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI.** Rio de Janeiro: FGV, 2009.

CONDE, Idalina. Artists as vulnerable workers. **CI2009ESE-working papers**, nº 71/2009, Lisboa, 2009.

COSTA, Iná C. Teatro de grupo contra o deserto do mercado. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 17-29, jul.-dez. 2007.

Dardot, Pierre; LAVAL. Christian. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal.** 1º edição. São Paulo, Boitempo, 2016.

EHRENBERG, Alain. **O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa.** Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2010.

ELIAS, Norbert: **Mozart: Sociologia de um gênio,** Jorge Zahar Ed., Rio de Janeiro, 1995.

GAULEJAC, Vincent. **Gestão como doença social: ideologia, poder gerencialista e fragmentação social.** São Paulo: Ideias e Letras, 2007.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna.** São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HARVEY, David. **O novo Imperialismo.** São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HARVEY, David. Neoliberalismo como destruição criativa. **©INTERFACEHS – Revista de Gestão Integrada em Saúde do Trabalho e Meio Ambiente - v.2, n.4, Tradução, agosto, 2007.**

HAUNSCHILD, Alex. Managing employment relationship in flexible labour markets: the case os german repertory theatres. **Human Relations.** Volume 56(8), 2003.

HELAL, Diogo Henrique; ROCHA, Maíra. O discurso da empregabilidade: o que pensam a

academia e o mundo empresarial. **CADERNOS EBAPE. BR**, v. 9, nº 1, artigo 8, Rio de Janeiro, Mar. 2011 p.139 – 154.

MACHADO SILVA, Luiz Antônio. Da informalidade à empregabilidade (reorganizando a dominação no mundo do trabalho). **Caderno CRH**, Salvador, n. 37, p. 81-109, jul./dez. 2002.

MEGA, V.M. **Lei Rouanet: a visibilidade do produto cultural como critério de patrocínio à produção artística**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes-Universidade de São Paulo, 217p, 2015.

MENGER, Pierre-Michel. Artists as workers: Theoretical and methodological challenges. Elsevier. **Poetics** 28, 2001.

MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo**. Lisboa: Editora Roma, 2005.

MOREIRA, Luiz Carlos. There is no alternative. In: **Teatro e Vida Pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. DESGRANGES, Flávio & LEPIQUE, Maysa. (Orgs). São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

OLIVERA, R.G. Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico. El caso de los músicos de concierto en México. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales. Ciudad de Mexico. **Revista Mexicana de Sociología** 76, núm. 1, enero-marzo, 2014.

OLIVIERI, Cristiane. **Cultura neoliberal: leis de incentivo como política de cultura**. São Paulo: Escrituras, 2004.

POCHMANN, Márcio. **O emprego na globalização: a nova divisão internacional do trabalho**. São Paulo: Ed. Boitempo, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1998.

RUBIM, Antonio A. **Políticas culturais no Brasil / organização Antonio Albino Canelas Rubim**. Salvador: edufba, 2007.

SCHULTZ, Theodore. **O valor econômico da educação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

SCHUMPETER, J. A. **A teoria do desenvolvimento econômico**. São Paulo: Nova Cultura, 1991.

SEGNINI, L. R. P. Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras. In: ANTUNES, R. (Org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil**. São

Paulo: Boitempo, 2006, p. 321-336.

_____, L. R. P. Políticas públicas e mercado de trabalho no campo da cultura. In: LEITE, Márcia Paula; ARAÚJO, Angela Maria Carneiro. (Orgs.). **O trabalho reconfigurado**: ensaios sobre Brasil e México. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009a. p. 95-122.

_____, L.R.P. Projeto rumos Itaú cultural música – formação profissional e trabalho nas narrativas de músicos premiados. **Relatório final**. Itaú Cultural, São Paulo, 2009b.

_____, L.R.P. O que permanece quando tudo muda? Precariedade e vulnerabilidade do trabalho na perspectiva sociológica. **Caderno CRH**, Salvador, v.24, n. spe01, p. 69-86, 2011.

_____, L.R.P. Os músicos e seu trabalho: diferenças de gênero e raça. Tempo Social, **Revista de Sociologia da USP**, v.26, n.1, pp.75-86, 2014a.

_____, L.R.P. O trabalho do músico entre o Estado e o mercado. **Políticas Culturais em Revista**, 2(7), p. 249-265, 2014b.

_____, L.R.P. Música, dança e artes visuais: especificidades do trabalho artístico em discussão. In: **Trabalho artístico e técnico na indústria cultural** [recurso eletrônico] / organização Liliana R.P. Segnini, Maria Noel Bulloni; tradução Marisa Shirasuna; textos Maria Aparecida Alves et. al. – São Paulo: Itaú Cultural, 2016.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter**: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 2009.

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

WU, Chin Tao. **Privatização da cultura**: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. São Paulo: Editora SESC, 2006.