

Itaú
cultural



BSERVATÓRIO
Itaú Cultural

NÚMERO

13

**A arte como objeto de
políticas públicas**

Banco de dados e pesquisas como instrumentos de construção de políticas
O mercado das artes no Brasil
Artista como trabalhador: alguns elementos de análise



Foto: iStockphoto

O DIREITO AO TEATRO

Sérgio de Carvalho

Não há muita dúvida de que o teatro é o setor da vida cultural brasileira em que o engajamento na questão das “políticas culturais do Estado” se encontra mais avançado. Setores dos produtores independentes têm acompanhado de perto e tentado influenciar, através de cafezinhos, seminários e páginas nos jornais, a recente discussão sobre o Procultura, uma reforma da Lei Rouanet que pretende fortalecer as verbas diretas do Fundo de Cultura e controlar na medida do possível os diretores de marketing que hoje decidem sobre o patrocínio das artes com recursos de renúncia fiscal. Integrantes do movimento de teatro de grupo, por sua vez, tentam trazer à pauta o Prêmio de Teatro Brasileiro, uma tentativa de viabilizar montagens e processos de pesquisa com recursos geridos diretamente pelo governo. Diante de tal movimentação, alguém poderia imaginar que existe no setor alguma organização e acúmulo teórico, o que não é uma mentira plena quando comparamos o teatro com as outras artes. Entretanto, o avanço relativo não esconde que o quadro atual da reflexão é de uma completa indigência crítica quando se trata de uma verdadeira “política cultural”.

Disputa de recursos

A frase mais lúcida sobre a questão no debate recente foi emitida por um artista que não pertence a nenhum grupo organizado e, a despeito de sua história no Teatro de Arena e da fundação de uma companhia de repertório na década de 1980, vive hoje da televisão. Antonio Fagundes afirmou em entrevista a um grande jornal: “Não existe política cultural no Brasil [...] Um Estado realmente preocupado construiria um teatro em cada bairro e faria companhias municipais, estaduais de teatro”¹.

A observação indica um certo modelo de ação que surgiu, salvo engano, na crise do sistema liberal em alguns países europeus. Apesar da discutível identificação entre cultura e belas-artes (o que sempre pressupõe a imagem de um consumo de elite letrada), a sugestão dos teatros de bairro parece se referir ao caso prático da política cultural francesa no pós-guerra, que incorporou como projeto de Estado o Teatro Popular de Jean Vilar e criou estruturas para que um movimento de teatro descentralizado se desenvolvesse através de companhias subsidiadas, responsáveis não apenas por espetáculos de qualidade levados a todo canto, mas também por estimular o aprendizado e a difusão de uma cultura teatral diversa da representação convencional na indústria cultural e no bulevar.

Na parte prática de seu comentário, Fagundes parece estar dizendo: uma política cultural, seja o que ela for, terá de ser mais do que delegar aos empresários a responsabilidade dos destinos culturais do país. Essa simples posição contrária ao neoliberalismo põe sua fala à frente da tendência geral de um debate que não faz mais questão de esconder a que vem nos últimos anos. Trata-se de uma peleja aberta pelo acesso aos fundos públicos. Entre os vários grupos de interesse na disputa estão os diretores de grandes fundações, os gestores de institutos culturais ligados a empresas, os marqueteiros e advogados envolvidos no negócio da captação de recursos, os produtores de montagens comerciais paulistas e cariocas, os administradores de festivais e, enfim, os grupos teatrais independentes que aprenderam a se organizar desde o movimento Arte contra a Barbárie, da década de 1990.

Apesar da variedade de tendências e da desigualdade da luta, o interesse é o mesmo: dinheiro público. É curioso que haja um sentimento geral de que a arte do país depende dessa suposta “política” estatal das verbas: a manifestação sentimental de carência está hoje na boca de todos, inclusive dos artistas que produzem espetáculos de mercado, aqueles mesmos que orientam seus espetáculos para resultados convencionais e procuram a eficácia de resultados voltados para um público-alvo (como qualquer empresa produtora de bens e serviços) e que, apesar da teórica adequação às expectativas do entretenimento vulgar, afirmam não ter facilidade de patrocínio porque, em última instância, as empresas preferem se autopatrocinar. Mas a gritaria surge também entre aqueles que se consideram “alternativos ao mercado” (alguns chegam mesmo a ser opositores), que produzem trabalhos experimentais que, por uma razão ou por outra, de fato têm pouquíssimas chances de existir sem algum tipo de apoio público ou privado.

Essa aproximação dos contrários (pela qual não só a vitalidade dos experimentais, mas também o lucro e a acumulação do mercado teatral se tornam dependentes do Estado) faz com que os argumentos se equiparem: sem conseguir chegar ao ponto complexo de refletir sobre importância cultural ou a necessidade da universalização da cultura ou sequer sobre a construção de valores estéticos e políticos, a reivindicação dos chamados “alternativos” acaba por muito se assemelhar à de seus opositores quando estes querem privilégios em relação às grandes corporações que também “fazem cultura”, ou às instituições culturais do próprio Estado.

Concepção privatista de política cultural

Em qualquer caso, é uma forma de debate corporativo que no fundo se opõe à construção de uma “política cultural”. Reduz-se ao conflito dramático das vontades de orientar a injeção de dinheiro que o Estado faz no mercado das artes, seja ele mais central ou mais periférico. O bordão discursivo “mais verba para a cultura”, com seu fundo de verdade, na medida em que o ministério e as secretarias do país são os primos pobres da gestão pública, e mal sustentam seu funcionalismo, atualiza a ideologia do pires na mão e a suposta “distingção espiritual” das artes em relação ao conjunto social. Pois já não importa de que cultura se trata. Supõe-se que estamos diante de um valor positivo de antemão: como se toda arte ou produção simbólica valesse a pena (devemos incluir aí a neonazista) e tivesse importância social.

A triste constatação de que a reflexão sobre “política pública” regrediu até no movimento de teatro de grupos (a parte mais inventiva dessa arte no país), desde os manifestos do Arte contra a Barbárie, em meados dos anos 1990, deve ser compreendida no contexto de desenvolvimento capitalista recente no país, processo que se intensifica no governo Fernando Henrique e se acelera no governo Lula, chegando a parecer natural para a própria esquerda. É evidente que não começa aí a história nacional da assimilação da produção artística às condições do mercado, mas é quando ela se totaliza de um modo inédito.

A força da Lei Rouanet

A coincidência dos opostos no interesse por dinheiro público pode ser explicada de muitos modos. Como sempre, a ideologia resulta da modificação nas condições de produção ocorrida nas duas últimas décadas, desde o surgimento da Lei Rouanet, em 1991. Na passagem do desastroso governo Collor para o patético período de Itamar Franco, a questão da cultura não poderia mais ser concebida como reflexão sobre a nação ou sobre o povo, conceituação populista que parecia servir indiscriminadamente à esquerda e à direita (sempre que desvinculada da prática), nem abordada segundo critérios de uma discutível cultura humanista, rejeitada num mundo de fragmentação e especialização pós-moderna. A Lei Rouanet simbolizava o desejo de que as empresas do país, numa união doce com a sociedade civil, celebrassem e construíssem um novo tempo neoliberal da diversidade e pluralidade de manifestações.

Na prática, iniciava-se ali uma desresponsabilização do Estado (em nome da democratização) com vistas à sujeição a uma entidade simbolicamente mais atual: o mercado, que precisava ser estimulado a se expandir. A cultura passava a ser encarada como setor da economia (e não o contrário, como seria de se supor), uma vez que o Estado, agora muito atento à pressão para enxugar sua máquina, “não pode mais autoritariamente impor um padrão estético ou cultural à sociedade”.

O que se viu nos anos seguintes foi uma expansão dessa lógica de delegação em termos muito práticos, proporcional à privatização de vários setores feita em nome de uma gestão mais moderna. Como protagonis-



Foto: iStockphoto

ta nacional da transferência de dinheiro público para gerentes de marketing e seus interesses de patrocínio, a lei de renúncia fiscal gerou inúmeros simulacros estaduais e municipais. Cresceu ano a ano o número de obras teatrais patrocinadas. Em pouco tempo, aqueles artistas que antes investiam capital próprio e, como pequenos empresários num mundo do risco, trabalhavam para recuperá-lo na bilheteria perceberam que o patrocínio rendia mais e era um seguro em relação à venda de ingressos. Com raras exceções, compensava ficar pouco tempo em cartaz, na medida em que isso permitia reabrir o processo de captação para uma nova produção ou viagem. Com o mesmo impulso, cresceram os valores dos aluguéis das casas teatrais e o custo da mão de obra contratada. A profissão de técnico teatral se desenvolveu, havendo maior especialização de cenógrafos, sonoplastas, cenotécnicos e iluminadores, e passou a ser fundamental contratar caras assessorias de imprensa e investir muitíssimo dinheiro na circulação: a compra de anúncios de página inteira no jornal se tornou condição do patrocinador para filiar sua imagem ao espetáculo. Um milhão de reais deixou de ser uma exorbitância como orçamento para uma grande produção teatral que ficará poucos meses em cartaz. O ideal de uma “economia da cultura” parasitária do fundo social tornou-se, em parte, realidade.

Para além do mundinho das produções teatrais, o aparelho cultural privado se desenvolveu enormemente. É um período marcado pelo surgimento dos magníficos “institutos culturais” nas avenidas centrais das cidades. Além dos institutos de todo tipo, privados e estatais, de bancos e empresas telefônicas, surgiram grandes fundações culturais associadas a corporações. Percebeu-se que a imagem de uma “empresa cidadã” não era tão custosa assim e podia se associar a interesses espirituais de uma elite que gosta de se encontrar na abertura de exposições. Construíram-se enormes teatros e casas de shows com nomes de empresas e grupos financeiros. Mesmo os festivais de teatro expandiram sua dimensão e grade de programação. Um deles adotou uma posição mais agressiva no que se refere a marketing e se juntou às empresas jornalísticas: a compra de anúncios e o financiamento das viagens de repórteres notabilizam esse festival, que passa a orientar, através do crítico de plantão,

o lançamento das novidades do mercado teatral alternativo. E, de uma vez por todas, o país entrou na rota da compra e venda de espetáculos internacionais, todos viabilizados com verbas públicas e direcionados ao consumo de luxo, como dão testemunho os altos valores dos ingressos.

No mesmo passo em que a Lei Rouanet permitiu um desenvolvimento relativo de algumas instituições culturais e liberou verbas ao próprio funcionamento do aparelho cultural do Estado, através da pressão do governo nas estatais (na verdade as grandes investidoras na cultura do país, sobretudo de cinema), houve no período, ao menos até o governo Lula, um notável retraimento das ações diretas para o desenvolvimento das artes, dependentes de dotação orçamentária.

O Estado, em todos os níveis, deixou de cuidar de sua estrutura física e pessoal na área cultural: teatros abandonados, casas de cultura sem equipe, museus e bibliotecas malcuidados. No todo, um desinteresse e uma incapacidade de formulação de um projeto cultural minimamente socializante. Contrária a qualquer dirigismo cultural, em nome da democracia, a transferência de controle viabilizada pela única fonte legal de recursos permitiu à parte já endinheirada da sociedade civil descobrir uma renda adicional no negócio da cultura, a ponto de desistir do ideal do mercado como lugar de autonomia.

Mudança da relação produtiva

O que a década de 1990 fez no governo FHC, do ponto de vista de “política cultural”, conduzida pelo melancólico ministério de Weffort, foi lançar a pá de cal sobre os resquícios de um projeto anterior contraditório, que nunca chegou a se implantar como ação integrada, mas gerou alguns efeitos produtivos. Com a supressão desses fragmentos que atravessaram a ditadura militar, decretou-se a totalização da forma mercadoria na relação cultural. Na década seguinte, no governo Lula tentou-se uma correção da visão neoliberal anterior com a pulverização de ações baseadas num imaginário tropicalista-populista. Os ministros Gil e Juca Ferreira procuraram mostrar que sob o totalitarismo do mercado existe uma diversidade integrável de realizações, e valorizaram de modo abstrato a “produção cultural do povo”, equiparando no discurso o artesanato e o folclore à indústria cultural. Diante dessa pauta de integração mercantil das diferenças, lançaram-se a distribuir algum reconhecimento a culturas regionais por meio de editais, infundáveis reuniões de câmaras setoriais e, de fato, transferiram condições produtivas mínimas (através da ferramenta potencialmente útil mas mal controlada dos Pontos de Cultura) a grupos da sociedade civil. A categoria reguladora do debate nunca deixou de ser, entretanto, a malfadada “economia da cultura”.

Na primeira década de protagonismo da Lei Rouanet, nos anos 1990, o Estado brasileiro fez a conversão neoliberal clássica: substituiu a noção de “serviço público” pela de “empresa a seu serviço”. Proclamou aos quatro ventos que também no setor da cultura deveria ser o mercado a principal força modernizadora e emancipadora. Reações surgiram. O governo Lula, prometendo crítica ao modelo anterior, convocou as vozes dissonantes (inclusive militantes do teatro de grupo) e as aproximou

de sua esfera de interlocução. Percebendo que era preciso apaziguar os ânimos, ampliou o leque das ações diretas do Estado no setor das artes, aumentando o número de editais destinados aos excluídos da Lei Rouanet. Em pouco tempo, e a preço baixo, cooptou a maioria das vozes contrárias ao processo geral de naturalização do mercado, que atravessaram a fronteira da miséria para a pobreza produtiva e passaram a gastar suas energias criativas em lutar por mais editais para a manutenção desse desenvolvimento capitalista precário e dependente. As invasões da Funarte em nome, outra vez, de “mais verba para a cultura” tiveram força poética para sugerir o vínculo entre os artistas e a classe trabalhadora, mas logo se neutralizaram ao se associarem a uma pauta economicista e autorreferente. Que o contraponto máximo ao modelo anterior da Lei Rouanet produzido em oito anos tenha sido o Procultura, a ser sancionado agora no governo Dilma, é só um sintoma particular de um amplo processo de despolitização e perda de horizonte crítico.

Comércio de ruínas

Assim como ocorreu na modernidade europeia dos séculos XVIII e XIX, a “política cultural” costuma se tornar problema de Estado nos períodos de intenso desenvolvimento burguês: ou associada a construções do imaginário nacional ou como resposta crítica, muitas vezes aristocrática, ao próprio aburguesamento, oscilando entre os extremos da totalização “identitária” imposta de cima para baixo ou do culto ao particularismo e à diversidade, que pode se manifestar em muitas formas. Entre a cultura e as culturas, já observou Terry Eagleton, oscilam as ideologias culturalistas. Mas o que importa saber é o que elas geram ou justificam do ponto de vista dos meios de produção.

O desmantelamento contemporâneo do setor público das artes (o pouco que se fez em termos de cultura no país) não é exatamente um desmanche porque a rigor ele nunca foi constituído como processo integrador capaz de interferir no panorama social. O que existe, sob a forma de casas teatrais ou de pequenas ferramentas de produção cultural diretamente ligadas ao Estado (nos moldes daquele teatro popular francês desejado por Fagundes), se deveu ao esforço de homens de esquerda nas brechas do Estado autoritário, que atuaram à espera de um tempo melhor. Não por acaso, o Serviço Nacional do Teatro surge na era Vargas e a Funarte na ditadura militar.

Quando essas casas em construção deixaram de ser ocupadas pelos vivos, o canteiro de obras se converteu em ruínas. E o que resta hoje são pedaços mal erguidos, prontos para cair. Nas exceções a essa tendência, nos casos em que o poder público modernizou seu aparelho (em alguns estados) e resolveu interferir diretamente no ambiente cultural do teatro, predomina, paradoxalmente, o clientelismo mais grosseiro (como na criação, em São Paulo, de companhias voltadas para a espiritualização da elite, ou de uma escola de teatro cedida a um grupo particular sem edital divulgado ou debate público). Tempos impensáveis aqueles em que Mário de Andrade abriu a porta do Teatro Municipal aos operários, ou em que grupos amadores ocupavam aquele palco. Diante da inexistência de projetos culturais consequentes, a tendência é a mesma: os

poucos espaços públicos das pequenas cidades são “resgatados” pela burguesia local ou são, nas capitais, transferidos à gestão de empresas disfarçadas de “organizações sociais” com o argumento de que elas têm maior mobilidade na gestão de recursos e, portanto, maior capacidade de contabilizar eventos. Com exceção da insuficiente Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, que apoia pesquisas continuadas de grupos teatrais e prioriza o processo de trabalho, e não o resultado (o que ao menos desautomatiza a lógica do produto cultural), tudo que se tem hoje no país em termos de política para a cultura é a transferência de recursos públicos a produtores individuais privados.

A título de contradição

Em qualquer desenvolvimento capitalista, a disseminação da forma mercadoriana não se faz sem embates ou de imediato. A manufatura convive com a indústria até que seja incorporada e eliminada pela luta concorrencial ou encontre um novo lugar como produto de troca na periferia do sistema. Esse processo geral de especialização e separação das esferas, fragmentação e abstração, pelo qual o trabalho é submetido a uma dinâmica de controle externo, é em tudo contrário à experiência cultural livre, à realização da vida por sujeitos. É somente, portanto, na contramão da maré que existe alguma chance de pensar política cultural.

No atual estágio de desenvolvimento da indústria da cultura no país, no qual o pequeno artesanato teatral do passado assume a condição de abastecedor de uma engrenagem maior, em que a quase totalidade dos artistas passou a ser regulada por determinações do negócio artístico, trabalhando para atender aos pedidos de empresas ou teatros contratantes, empurrados por uma expectativa abstrata de inserção, debater *política cultural* passa a depender da construção de outra *cultura política*. Não se trata aqui de sugerir ações possíveis. No caso do teatro, basta olhar um pouco para a realidade dos acervos e da memória, da produção editorial, do ensino, da difusão das pesquisas acadêmicas, da fragilidade do estímulo às associações livres, dos espaços públicos e sua utilização restrita para perceber que o mínimo está por ser feito. Cultura, entretanto, deve ser algo mais do que a fruição da arte. E, seja o que for uma política desse tipo, ela deverá, no mínimo, produzir contradições em relação a um Estado que já não se envergonha de ser gestor do capital.

Nas atuais condições, um programa para uma possível política cultural mais justa terá de ser negativo:

- terá de estimular sempre processos culturais de longo prazo (não produtos) e apoiar as pessoas neles envolvidos, oferecendo possibilidade de aprendizado e criação cultural que não se orientem por uma possível entrada no mercado. O que depende da convicção de que o mercado não é a única realidade da vida.
- terá de se opor à disseminação da lógica do consumo cultural, que identifica os espectadores a consumidores, que contabiliza seres passivos a ser atingidos por eventos, que adota critérios quantitativos para avaliar os efeitos culturais.

- terá de compreender cultura como um processo mais amplo de aprendizado, invenção, desenvolvimento intelectual e sensível das capacidades de relação social, muito mais abrangente do que a produção artística ou de entretenimento.
- terá de estimular agrupamentos contrários ao caráter monopolista do sistema de reprodução cultural.
- terá de apoiar antes formações e movimentos coletivos do que realizadores individuais, terá de oferecer acesso social aos meios de produção da cultura, terá de considerar o amadorismo cultural tão ou mais importante do que o profissionalismo, e procurar integrá-los, terá de fortalecer a noção de sujeito cultural, o que depende de uma formação crítica e política.
- terá de romper com a aura de cultura de elite que paira sobre certas instituições (como herança liberal) e abrir as portas dos teatros municipais, estaduais e federais a projetos de intercâmbio entre áreas, de modo que as artes, ciências, crítica, memória e literatura desloquem seus lugares convencionais e superem as distâncias sociais.
- terá de desconfiar das formas dominantes e tomar partido diante da produção cultural da sociedade civil.
- terá de considerar que a cultura não é privilégio de classe, mas um direito que depende do tempo livre.