

Política cultural: provocações & contradições, por Luiz Carlos Moreira⁶⁰

Resumo: O Estado moderno é a organização máxima do capital. A mercantilização da cultura e uma política cultural voltada para o mercado são, portanto, “naturais”, fazem parte dessa história. No século XX, frente ao perigo revolucionário, o projeto social-democrático propõe a mudança da sociedade via reformas através do Estado. Nasce as políticas públicas e o Estado do Bem-Estar Social. Passa o perigo, vêm as crises do capital, que não consegue mais pagar seus custos de reprodução, e o Estado, responsável por esses custos, quebra. O neoliberalismo recompõe o discurso de que só o mercado resolve tudo. Em São Paulo, no final do mesmo século e no meio do desmanche neoliberal, um movimento intitulado Arte Contra a Barbárie denuncia: cultura é necessidade e direito e cabe ao Estado promovê-la. Exige uma política pública de cultura. Propõe que esta se consolide em programas, e não num programa único, e em fundos. Ambos deveriam ser estabelecidos em leis, com orçamentos e regras próprias que todo governo (Poder Executivo) seria obrigado a aplicar e cumprir. Os programas teriam um caráter estrutural e estruturante; os fundos serviriam a cada conjuntura, via editais a serem constantemente reelaborados com participação dos envolvidos. O movimento perde a batalha, mas deixa um exemplo concreto: o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Através dele, o município passa a apoiar financeiramente projetos de trabalho continuado, basicamente o chamado grupo teatral, uma forma de produção que, em si, traz a negação à forma empresarial e mercantil de organizar o trabalho. Os grupos proliferam e a cidade vive uma primavera teatral em quantidade, qualidade e capilaridade. Mais de 10 anos se passam. O programa permanece uma ilha isolada e não é atualizado frente à demanda que gerou. A precariedade resultante dessa limitação, as contradições internas dos grupos (invadidos pelo trabalho alienado, por exemplo) e o desmanche da classe trabalhadora que esfumaça um público “natural” transformam o fomento num tormento. Em 2013, multidões tomam as ruas contra um Estado que não as representa. A pauta de exigências é enorme, não há perspectiva revolucionária nem um programa unificador. As reivindicações apenas apontam um renascimento da luta por políticas públicas? A repressão mostra os dentes de múltiplas formas e o Estado de exceção se impõe.

⁶⁰ Autor, diretor, cenógrafo, iluminador, integrante do Engenho Teatral (SP).

Palavras-chave: Capitalismo, Estado, revolução, social-democracia, política pública, Arte Contra a Barbárie, fomento ao teatro, grupo teatral, trabalho alienado, mercantilização, forma de produção.

Abstract: The modern state is the maximum capital organization. The commodification of culture and cultural policy aimed at the market are therefore “natural” part of this story. In the twentieth century, against the revolutionary danger, the social - democratic project proposes changing society through reforms through the state. Born public policies and the State Social Welfare. Pass the danger come the crises of capital, which can no longer pay their costs of reproduction, the State (responsible for those costs) break. Neoliberalism recompose the speech that only the market solves everything. In São Paulo, at the end of that century and in the middle of the neoliberal dismantling a movement called Art Against Barbarism denounces culture is necessary and right and the state must promote it. Requires a public policy culture. Proposes that this be consolidated into programs, and not a single program, and funds. Both should be established in law with budgets and own rules that all government (Executive Branch) would be required to implement and enforce. The programs have a structural and structural nature; the funds would serve every situation, via notices to be constantly reworked with participation of those involved. The movement lost the battle, but leaves a concrete example: the Municipal Development Program to the theater for the city of São Paulo. Through it, the municipality shall financially support continued work projects, primarily the so-called theater group, a form of production that in itself brings the denial to the business and commercial way of organizing work. The groups proliferate and the city lives a theatrical spring in quantity, quality and capillarity. More than 10 years pass. The program remains an isolated island and is not updated to fulfill the demand it generated. The resulting insecurity of this limitation, the internal contradictions of the groups (invaded by alienated labor, for example) and the dismantling of the working class that a public Fades “natural” turn fostering a torment. In 2013, crowds take to the streets against a State which is not the. The agenda of demands is huge, there is no revolutionary perspective or a unifying program. The claims only indicate a fight renaissance for public policy? Repression showing teeth in multiple forms and a state of emergency is imposed.

Keywords: Capitalism, State, revolution, social democracy, public policy, Art Against Barbarism, promoting the theater, theater group, alienated labor,



Foto de Bob Sousa. Engenho Teatral. Iraci Tomiato em Opereta de botequim.

1. O Estado moderno é a organização máxima do capital. Sua função é proteger a propriedade privada dos meios de produção e os lucros, manter a relação de trabalho patrão-empregado e bancar as despesas de custeio da forma mercadoria, tais como moeda, transporte, comunicação, justiça e polícia, enfim, tudo o que é necessário à produção e circulação de mercadorias e que as empresas, isoladamente, não podem fazer.
2. O Estado moderno não é, portanto, inimigo do mercado, foi criado por ele para ser seu mantenedor máximo e, sem ele, não sobrevive. É impossível separar o mercado, o capital, desse Estado. E também é impossível separar esse Estado do capital.
3. A mercantilização da cultura e das políticas desse Estado são, portanto, “naturais”, quer dizer, fazem parte dessa história.
4. Mas só porrada, isto é, lei, justiça e polícia, não seguram esse rojão. A coisa funciona na marra, mas com doses homeopáticas de concessões e compensações (que ninguém é de ferro) e muito, também, na base do consentimento. As pessoas têm que aceitar que tudo isso é “natural”, que o mundo e os homens são e sempre foram assim, que é assim que as coisas funcionam, que isso é melhor para todos, que não há saída, que basta você ser competente para vencer e se dar bem, que o trabalho enobrece o homem, que um homem sem trabalho não é ninguém, que... Nada melhor do que a ideologia e sua cultura do estabelecido lugar comum para dourar a pílula do bom senso que fabrica uma visão de mundo, uma visão de ser e estar no mundo. Neste mundo, evidentemente. A esse sentimento nada natural, mas historicamente construído dentro de cada um de nós, dá-se o nome de cultura hegemônica.
5. Enfim, vivemos numa sociedade burguesa, numa cultura burguesa, somos todos, culturalmente, mulheres e homens burgueses.
6. E é assim que acreditamos que o Estado deve ser: neutro, público, servir ao interesse do povo, da nação, do Brasil, e que o problema são os políticos e seus partidos; no limite, o problema é a própria política. E quem não viveu seu momento de “horror à política” que atire a primeira pedra. Não percebemos que a própria noção de povo e nação é a conciliação de classes, é a manifestação máxima do pensamento hegemônico já naturalizado, entranhado em nossa jugular.
7. Na mesma bacia ideológica, aprendemos que a melhor maneira do Estado servir ao interesse público é entregar ao mercado o destino e a vida do povo e da nação. O mercado tudo resolve, inclusive na cultura, e qualquer intervenção estatal será taxada de censura. Obviamente, isso só

vale para o tal povo, já que os donos da grana, as megacorporações, não largam os políticos, a política, o Estado e seus sistemas de financiamentos, subsídios, contratos, leis, polícia, proteção, manutenção da ordem (deles) que aí está.

8. Mas quem depende do emprego para sobreviver sabe que esse mercado e seu Estado não são um mar de rosas. E isso vale até mesmo para os prepostos do capital, que ganha muito bem, obrigado, mas que vive no inferno do tempo cada vez mais enlouquecido da mercadoria, totalmente incompatível com o tempo biológico do mamífero homem. Isso pra não falar da fome e da miséria de bilhões de seres humanos em contraposição à centralização cada vez maior das riquezas mundiais. Ou será que ninguém percebe as fusões diárias das grandes corporações mundiais que controlam o planeta e os Estados?

9. Então, volta e meia, a casa cai. Foi assim em 1848, em 1871, em 1917, em... E lá se vão os anéis para não se perder os dedos. A máscara e a mascarada se recompõem. Na primeira metade do século XX, a coisa estava feia: a revolução do tal fantasma que rondava a Europa era uma presença assustadora.

10. O que fazer?

11. Sem ir ao fundo desse angu, vou direto à sopa servida. Prevaleceu a tese social-democrata: através de reformas fomentadas pelo Estado, mudaríamos o mundo. Seria uma passagem pelo tal Estado do Bem-Estar Social, só uma passagem. Nascia, nesse caldeirão, a ideia de políticas públicas, com um condimento secreto, ideológico, para o preparo do prato: a premissa de que esse Estado é ou pode ser público, de todos, servir a todos. A história das concessões e compensações chegava ao Estado depois de alguns “probleminhas”, como o enforcamento de trabalhadores em Chicago, que queriam (imaginem!) jornada de oito horas de trabalho por dia, ou os acontecimentos relacionados às datas mencionadas no item 9, acima.

12. Fim do prólogo. Agora, um pé no presente, no aqui e agora, na terrinha, neste pedaço de terra chamado Brasil. Como nos requentamos nesse caldeirão já transformado na tina – o “**T**here **I**s **N**o **A**lternative” da Margareth Thatcher – do neoliberalismo e do capital financeiro?

13. Pra começo de conversa, nem mesmo a tese social-democrata se coloca mais. A História acabou. Não se trata mais de mudar o mundo pelos caminhos a, b ou c. Temos que ser realistas e pragmáticos e ver o que é possível: compor com um Congresso conservador e esquecer a rua; só nos

resta melhorar o sopão, a tal política de compensação e concessões onde se rifa o futuro pelo presentinho imediato. E a coisa tá tão feia que nem isso a direita quer.

14. Em termos de política pública de cultura, a coisa é assim, diria/disse um ex-presidente do partido do governo: “é besteira o Minc defender o Procultura junto às bancadas do Norte e Nordeste dizendo que o dinheiro vai todo para o Sudeste; o banqueiro que financia a campanha em São Paulo é o mesmo que financia a campanha no Recife e o deputado vai votar no que o banco mandar ele votar, não interessa se ele é do Sul ou do Nordeste”.

15. Não é assim que as coisas são? Então, é assim que as coisas são! Tautologia pura a explicar a política(gem).

16. Pausa para informações necessárias na compreensão desse guizado.

17. Outras premissas dessas provocações: o autor confessa não ter interesse em organizar esse Estado e, sim, interesse em organizar a sociedade: descarta, portanto, a discussão do Sistema Nacional de Cultura. Castelos de areia, miscelâneas onde cabem todas as boas e más intenções, mas que, de concreto, não acrescentam nada, também não lhe interessam: descarta a discussão do Plano Nacional de Cultura.

18. O que sobra? O Pronac – Programa Nacional de Cultura implantado pelo Collor e mantido pelos Fernandos, Lulas, Dilmás. E o Procultura – Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura dos atuais governos, que pretende substituir o Pronac.

19. O Pronac é assim: Incentivo Fiscal, Fundo de Investimento, Fundo Nacional de Cultura. O Procultura é assim: Incentivo Fiscal, Fundo de Investimento, Fundo Nacional de Cultura (e isso – um retoque do mesmo – ainda é um projeto de lei do Executivo não votado pelo Legislativo).

20. A Lei Rouanet é o nome como ficou conhecido o Pronac. E, não por acaso, todo mundo a associa única e exclusivamente ao incentivo fiscal; os dois Fundos mencionados parecem não fazer parte da mesma lei.

21. Incentivo fiscal é assim: as grandes empresas (só as grandes) pegam imposto de renda e aplicam no seu marketing. Quer dizer, o dinheiro que dizem ser público é usado de forma privada; o dinheiro (dito) público e para a cultura não vai para quem faz cultura, vai para o marketing das grandes empresas repassar pra quem ele quiser (pra fazer, evidentemente, a cultura que interessa a ele, marketing). A empresa diz que ela está patrocinando, como se o dinheiro fosse dela; e tudo isso para incentivar o mercado cultural, para as grandes empresas aprenderem como é bom

negócio investir, isto é, pôr dinheiro do próprio bolso na cultura. Mais de 20 anos se passaram e ninguém se pergunta por que, até hoje, o grande empresário não aprendeu a lição. Uma dica: por que o grande empresário vai pôr dinheiro do seu bolso se ele pode usar o dinheiro público? Enfim, o que é, mesmo, que se está (des)incentivando? E por que essa mamata continua? Resposta com o tal presidente de partido da situação no item 14; mas seria a mesma resposta com qualquer parlamentar que sabe como o jogo funciona.

22. E por que só se fala no tal incentivo fiscal? Porque tanto o Pronac quanto o Procultura são um programa único, isso mesmo, programa único, via de uma mão só, de uma única direção, uma fala única e, portanto, autoritária e antidemocrática: incentivo ao mercado via marketing (dito cultural) das grandes empresas. É disso que se trata quando se discute um programa nacional e de cultura!!! Uma pauta única, rebaixada e distorcida.

23. Os tais Fundos não são programas. São formas de aplicar ou administrar dinheiro. O Fundo de Investimento se destina a aplicações em ações na Bolsa de Valores, outro instrumento de mercado, e que nunca funcionou. O Fundo Nacional de Cultura e seus “derivativos” estaduais e municipais virou a panaceia para tudo e todos, e não deixa de ser uma enganação nos moldes em que está colocado.

24. Primeiro. Ele não tem recursos próprios, depende do governo de plantão. Desse jeito, os tais Fundos não mudam nada. Os governos não dependerão deles pra dizer o que vão ou não fazer; com ou sem esse Fundo, continuarão a colocar o que quiserem – o mesmo de sempre – no orçamento voltado para a cultura.

25. Segundo. Mas, dizem, o Fundo seria democrático, teria editais públicos de concorrência. Que editais? A cada governo, a cada ano, teríamos uma luta sem fim para escrever esses editais. De novo, ao invés de uma política pública de Estado, estrutural e estruturante, com continuidade, teríamos editais de conjuntura, dependentes do governo da hora. Algo diferente do que temos hoje?

26. Os filhos do Arte Contra a Barbárie ou uma voz discordante.

27. No final dos anos 1990, explode em São Paulo o movimento Arte Contra a Barbárie. Ataca a mercantilização da cultura e afirma que arte e cultura são necessidades e direitos e que sua defesa é responsabilidade do Estado (nada que não esteja – ainda – nas Constituições Federal, Estaduais e nas Leis Orgânicas de Municípios; nada que ultrapasse os limites da ideologia, do desejo e da necessidade de sobrevivência). O mercado não

teria interesse nem daria conta de atender a essas necessidades e direitos (o que é verdade).

28. A manifestação repercute como uma bomba, não só no País, mas internacionalmente. No fundo, com ou sem intenção, questionava-se todo o arcabouço ideológico do neoliberalismo (aquela história requentada de que o mercado resolve tudo).

29. Frente à repercussão e ao eterno mutismo dos governos ditos representativos, o que fazer? Nenhum movimento social interessado nessas questões, nenhuma revolução à vista, junta-se a tropa mais presente, atuante e interessada: a chamada “classe” teatral.

30. Sem condições de viver às custas da bilheteria, com a privatização de empresas públicas fechando a torneira do chamado incentivo fiscal ou Lei Rouanet (eram elas as principais sequestradoras do Imposto de Renda para aplicar em seu marketing cultural), a “classe” teatral abraçou em peso a defesa da cultura como direito e como responsabilidade do Estado contra a genérica mercantilização da mesma.

31. Nem mesmo uma discussão sobre o que seria um teatro “comercial” ou “mercantil” e sua possível ou impossível negação foi desenvolvida. Também não se “riscou o chão”, termo corrente na época, para se questionar o chamado teatro “comercial” e seu direito de acesso às verbas públicas (“afinal, quem defende o mercado, que vá ao mercado”, apenas murmuravam alguns). No fundo, conscientemente ou não, a questão da sobrevivência falou mais alto e uniu a todos, evitando-se um racha na “classe” (que junta, num corpo único, pequenos empresários, artistas, produtores, grupos, profissionais endemicamente desempregados, críticos, estudiosos; e que não leva em conta qualquer coloração política e ideológica do momento).

32. Assim, uma discussão profunda sobre cultura, Estado, nação, povo, democracia, mercado (o atual sendo apenas um eufemismo para esconder o capitalismo), políticas públicas, História, passou ao largo.

33. Mas uma parte do Arte Contra a Barbárie tinha claro: o mercado teatral estava falido desde a virada dos anos 1950 para os 1960. E não houve nem haveria Cristo que o ressuscitasse. Sem dizer que o movimento era contra a mercantilização da cultura; não tinha sentido discutir ou defender, por mais que a “classe” assim o quisesse, uma política necessariamente mercantil – há muito falida e inepta – de apoio à fabricação de produtos, eventos, temporadas populares ou de democratização e acesso (que não popularizam nem democratizam nada), circulação (sempre geográfica, mas nunca social), criação de uma classe empresarial, geração de lucros,

empregos... enfim, o mesmo de sempre, já morto, mas nunca enterrado (que o digam os Myriam Muniz e Proacs/SP da vida).

34. Nesse balaio de gato, surgiu o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, uma lei (13.279/02), com orçamento e regras, redigida pelo movimento e aprovada na íntegra pelo Legislativo e Executivo (o que não é pouca coisa). Todo governo, de qualquer partido, ficava obrigado a pôr aquele dinheirinho (atualizado) no programa e teria que aplicar as regras estabelecidas na lei: política de Estado, não de governo. Foi a proposta redentora que a todos uniu, talvez porque poucos a compreendessem e cada um via nela o que queria ou precisava ver.

35. Pausa necessária para discutir esse programa de fomento já que ele se tornou referência sempre que se fala em política pública de cultura.

36. Tratava-se, em todos os sentidos, de uma escolha política.

37. Escolheu-se entrar na luta por política pública; na esfera municipal, não estadual nem federal; num recorte restrito, isto é, voltado para o teatro, não para as artes cênicas, para as artes ou para a cultura; e mais restrito ainda: mesmo para o teatro, não se propunha como um programa único, que a tudo abarcasse, era apenas um entre outros que poderiam se seguir.

38. Acima de tudo, e esta é a questão central do chamado Fomento ao Teatro, escolheu-se um sujeito histórico – o núcleo artístico com trabalho continuado. Com isso, optou-se por organizar os “fazedores” teatrais e não o Estado. Com isso, deu-se uma resposta prática à luta por uma política pública democrática, universal e impossível de ser realizada nesse Estado e sociedade.

39. Hipóteses e premissas para a escolha desse sujeito histórico:

- . o trabalho continuado de núcleos artísticos já propiciava um melhor “desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo” (objetivo fixado no art. 1º da lei) se comparado às produções empresariais;

- . a organização da produção em núcleos contínuos era, em si, uma forma não mercantil se comparada ao modelo padrão do capitalismo; (Explicação necessária para a afirmação anterior. Na produção empresarial, a obra é decidida pelo empresário ou produtor. A partir de um texto que ele escolheu, os artistas e técnicos são selecionados e contratados (isto é, vendem sua força de trabalho, a única coisa que têm para vender) para executar determinados papéis, para realizar aquele espetáculo, numa organização vertical, com mando e decisão “de cima”, divisão de tarefas específicas. O compromisso das partes se restringe a essa obra,

condições e período. No grupo, mesmo imperando uma liderança forte e centralizadora, mesmo não existindo um modelo único e “puro”, pode-se afirmar que não se trata de escolher determinados profissionais para determinada obra; a obra surge da relação e decisão dos envolvidos. Quase sempre, texto e espetáculo nascem juntos. No limite, não se trata de uma obra mas de um percurso maior, um projeto estético e de vida: não mais vender trabalho para sobreviver (como qualquer trabalhador) mas escolher o que será criado, como e para quem fazer isso. Em síntese, trata-se de afirmar a identidade do artista como sujeito que cria, em contraposição ao profissional ou trabalhador alienado do sistema empresarial, no sentido que Marx emprega ao termo.)

- . pelo exposto, a forma de produção “grupo” já era, em si, uma forma cultural de ser e estar no mundo; o núcleo e suas relações de trabalho, criação, organização – e não a obra ou o resultado desse trabalho – seriam a experiência a ser fomentada; o processo substituía o produto;

- . assim, para ter acesso aos recursos do Programa – talvez a única fonte de sobrevivência naquele momento –, os interessados teriam que se organizar e apresentar projetos de trabalho continuado, seja para pesquisa (não teórica, acadêmica) ou para produção;

- . ao se organizarem dessa maneira, sua prática, técnicas, conhecimento e sua própria subjetividade seriam, no mínimo, afetados pela forma coletiva de criação, de ser;

- . portanto, o programa apoiava as experiências já em andamento, ainda que restritas e condenadas à marginalidade frente ao hegemônico, de afirmação do artista em contraposição ao profissional alienado (de novo, Marx), de afirmação de outra forma de produção, de outro processo criativo, outra obra, outra relação com o público e a cidade (diferente da mera produção-consumo), enfim, outro teatro.

40. Não é pouca coisa, portanto, a pretensão do **Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo**.

41. Também não é pouca coisa a responsabilidade dos artistas e técnicos transformados em sujeitos históricos desse programa público: o programa é público porque não é para eles, é para o teatro e a população, cabendo a eles a tarefa de imaginar e construir os caminhos que levem ao “desenvolvimento do teatro e ao melhor acesso da população ao mesmo”, previstos no artigo 1º da lei.

42. Mais de uma década se passou (o programa começou a ser implantado

no segundo semestre de 2002). O que aconteceu?

43. Por mais que os caminhos percorridos sejam diferentes, há quase um consenso:

- . os trabalhos e ações mais significativos da cidade nesse período devem sua existência aos grupos, que proliferaram graças ao programa;
- . o teatro chegou à periferia e à população tradicionalmente marginalizada, numa capilaridade nunca vista, ocupando praças, ruas, construindo espaços ou ocupando áreas inusitadas;
- . mesmo sem qualquer acordo ou intenção prévia entre os núcleos, realizou-se uma espécie de programa estético, a chamada “estética do desmanche”, isto é, o teatro desenvolveu recursos de dramaturgia e cena para fazer um balanço do desmonte social do último período histórico, chegando a mergulhar na História menos recente do país; em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, o filósofo Paulo Arantes afirmou que a tradição crítica brasileira havia migrado das universidades para os palcos dos grupos teatrais.

44. Mas nem tudo é um mar de rosas. Mais de meia década após seu início, essa “Primavera Teatral” começou a viver a lenta agonia e morte do Programa e dos núcleos. Foi com ironia que o mesmo filósofo escreveria, num livro comemorativo dos 10 anos do Fomento, sobre o “programa de tormento” para os selecionados (ele mesmo, um pouco antes, já havia colocado o dedo em certas feridas num texto intitulado “Quando a classe teatral acordar que sonhava”).

45. Então, de novo, o que aconteceu?

46. Precariedade, contradições internas e momento histórico sintetizam as mil e uma singularidades por onde passa o desmanche em andamento dos grupos, do programa e da estética do desmanche.

47. Obviamente, o “Fomento” não conseguiu sustentar os núcleos que deram origem a seu surgimento e, muito menos, os novos, que nasceram sob suas asas e jamais desconfiaram como eram as coisas antes e onde estavam metidos.

48. As condições de trabalho e vida melhoraram significativamente em relação ao momento anterior, o que aumentou, em muito, a expectativa dos envolvidos: todos precisavam e queriam mais. Contraditoriamente, como o dinheiro nunca foi suficiente para todos – pela lei, até 30 projetos podem ser selecionados anualmente para um período de, no máximo, 2 anos –, mais e mais os grupos se propunham a fazer mil e uma coisas para serem

selecionados, para “ganhar a concorrência” dos demais “companheiros”. Então, não se tratava mais de fazer teatro de uma determinada maneira para uma determinada cidade, mas, além disso, tinha que se propor oficinas, publicações, vídeos, mostras, intercâmbios, xis apresentações, o diabo! Os produtos oferecidos substituíam o processo. As comissões selecionadoras mais e mais se atêm ao Plano de Trabalho, um pacote de atividades com princípio, meio e fim. O “projeto de trabalho continuado” se perde no cotidiano de correria.

49. Com o passar dos anos, a idade avançando, as relações pessoais internas desgastadas pela grana curta e pelo trabalho insano, esquecidas as premissas iniciais – qual é, mesmo, nosso projeto estético, cultural, de trabalho, de vida? – que deram liga ao grupo, tudo se apequena e a vida privada se impõe: como pagar o aluguel, transporte, alimentação, comprar e manter os *gadgets* mais turbinados? Nenhum julgamento moral ou condenação na constatação: a sobrevivência – com as exigências destes tempos – cobra seu preço. Mais e mais o Fomento se transforma num tormento e tudo piora quando a consciência começa a perceber, juntar e pesar os longos períodos (meses, anos) em que o grupo não consegue ser “fomentado” (de novo, cadê a continuidade?!).

50. Por outro lado, o desmanche dos trabalhadores enquanto classe organizada e a transferência da classe operária para a China deixavam os grupos a ver navios: cadê o público necessário para o diálogo com coletivos teatrais que “assumiram o controle” de seu trabalho e produção e passaram a estetizar esse desmanche? Afinal, nenhuma obra artística se define apenas em si, mas na relação com seu público. E era exatamente o desmantelamento desse público, ausente, portanto, na plateia e na cena política real, que as obras refletiam no palco. (Não há, aqui, nenhuma negação das observações anteriores, particularmente aquelas mencionadas no item 43.)

51. Isolada externa e socialmente – já que as organizações e a própria classe trabalhadora estava destroçada –, a forma de produção grupo, uma redoma ou quisto dentro do modo de produção capitalista, também se fragiliza no front interno quando se confronta com a norma hegemônica. Lá atrás, dentro do Arte Contra a Barbárie, discutia-se: estar num grupo, num determinado grupo e não em outro, deveria ser uma opção de vida, mas nem sempre era. A falta de opção empurrava os profissionais para o grupo: não havia Redes Globos ou patrões para contratá-los, não porque eles não tivessem “qualidade”, mas porque o capital não tinha como explorá-los no

falido mercado teatral ou incluí-los na indústria cultural. E esse profissional sem contrato, parte integrante do chamado trabalho alienado, passa a circular e minar internamente os grupos.

52. No trabalho alienado, o trabalhador se separa (se aliena) do que faz: o emprego, aquilo que ele executa e o produto final disso não são um fim, mas o único meio que tem para sobreviver. Obrigado a esse trabalho que não lhe diz respeito, não lhe interessa e normalmente inferniza sua vida, ele reage, resiste como pode: não veste a camisa, faz corpo mole, pouco se lixa para a qualidade etc. Daí, quando entra num grupo de teatro, por maior que seja a amizade entre os envolvidos, é fácil perceber sua resistência em participar de discussões intermináveis, estudar, ensaiar demais, assumir funções que não lhe agradam – produção, administração, trabalho braçal, contatos, participar de reuniões externas, militar, cuidar da luz, da montagem, manutenção, consertar ou fazer adereços (a lista é interminável). Ao invés de diminuir, aumenta o fosso entre esse(s) companheiro(s) e o núcleo de ferro do grupo: os primeiros se sentem cobrados o tempo todo, afinal, eles têm que cuidar da vida, começando por correr atrás do dinheiro, que é curto; os segundos sentem-se sobrecarregados, explorados, incompreendidos e traídos pelo pouco interesse dos outros pelo projeto que, no fundo, não é de todos. E não será o recurso escasso e intermitente que irá segurar essa “união”: os recursos do Fomento ajudam, e muito, são fundamentais, mas não impedem e, não raro, aumentam a precariedade das condições de trabalho (ver, particularmente, item 48). Alguma dúvida se isso afeta a criação, a continuidade e a estabilidade do grupo? Alguma dúvida se a disposição e a entrega inicial dos envolvidos foram se deteriorando ao longo de uma década?

53. E ninguém pensou nisso?

54. Os formuladores do “Fomento” apostaram: a vida e o trabalho na forma “grupo” mudariam a subjetividade e consciência de muita gente. E isso, de fato, aconteceu. Mas o programa geraria uma demanda e expectativas que ele não poderia atender. Essa demanda teria, forçosamente, que ser jogada no colo do Estado, com uma política pública de cultura sempre inconclusa e tensa: o Fomento teria que ser ampliado e outros programas, e mais outros, teriam que ser construídos e cobrados. Não era no mercado (a autossustentabilidade é uma miragem míope e ideológica), mas no seu Estado que se deveria disputar algum recurso para organizar o trabalho (e isso era apenas uma possibilidade de luta). A consciência e organização dos grupos e seus artistas, de um lado, e sua inserção junto à sociedade

(leia-se “classe trabalhadora”) de outro, seriam o caldo necessário para essa luta. E a luta, mais e mais, deixaria claro os limites do capitalismo e de seu Estado nacional. No sentido contrário, a precariedade e a concorrência nos jogariam uns contra os outros na disputa pelo cobertor curto: farinha pouca, meu pirão primeiro.

55. O Arte Contra a Barbárie lançou, então, sua palavra de ordem:

- . política pública de Estado, não de governo,
- . com programas, e não um programa único, a serem estabelecidos em leis, com orçamentos próprios e regras claras para organizar a cultura, não o Estado ou o mercado;
- . programas, portanto, com caráter estrutural e estruturante a serem executados pelo governo, qualquer governo, transformado, assim, em Poder Executivo e não em tutor a ditar as regras de plantão;
- . como os programas, por melhores que fossem, não dariam conta da realidade e de necessidades momentâneas, também se defenderia a construção de Fundos municipais, estaduais e federal a serem estabelecidos em leis, com orçamentos próprios e editais conjunturais a serem construídos com a participação dos envolvidos.

56. Até hoje, 2014, ninguém viu qualquer possibilidade política de ampliar o Programa de Fomento na cidade de São Paulo.

57. No Estado, perdeu-se a batalha pela criação do Fundo Estadual de Arte e Cultura.

58. No País, o Prêmio Teatro Brasileiro, um programa que tentava a aliança política entre grupos, pequenos empresários e artistas produtores nunca foi realmente compreendido pelos mesmos. O projeto de lei discutido em escala nacional (basicamente pelo Redemoinho, uma articulação de grupos que não existe mais) nunca foi encaminhado pelo governo federal ao Legislativo e o máximo que se conseguiu, graças a uma ocupação da Funarte em São Paulo, foi sua inclusão no Procultura, mas numa redação final (sem orçamento, sem regras) que traiu o acordo firmado e que, provavelmente, o tornará letra morta mesmo se o Procultura for aprovado.

59. Mais e mais, os “fazedores” de cultura, “classe” teatral incluída, são cooptados pela pauta governamental, com seu incentivo ao mercado, seus Fundos sem dinheiro e regras, sua proposta de participação (inócua) nas Plenárias do Sistema Nacional de Cultura, seu diálogo sempre aberto para lugar nenhum.

60. Os sujeitos um dia acordados pelo Arte Contra a Barbárie viraram objeto.

61. *E pur si muove.*

62. Em 2013, multidões tomam as ruas do país. O que todo mundo sentia e sabia individualmente, toma um caráter social: o atual sistema político, com seu Executivo, Legislativo e Judiciário, com seus políticos e partidos institucionais não nos representa. Queremos isso e aquilo!

63. A lista de reivindicações é grande. Reforma Agrária Popular (reconheça-se: o MST há muito se afirmou como o movimento mais organizado do país), moradia, saúde, educação, transporte, não aos gastos da Copa do Mundo, reforma política, democratização dos meios de comunicação, fim da corrupção, fim da Polícia Militar, fim dos leilões do pré-sal, salários maiores, não à terceirização do trabalho...

64. A classe trabalhadora ressurgiu embalada em movimento(s) social(is), em greves e mobilizações trabalhistas de caráter sindical (em alguns casos, a base rejeita o acordo da direção), em ocupações.

65. Além de vitórias localizadas, o máximo a que se chega é um plebiscito popular marcado para a Semana da Pátria, à revelia das instituições do Estado, para se forçar a convocação de uma Constituinte exclusiva para a Reforma Política, a primeira para se chegar às demais.

66. Na cidade de São Paulo, uma versão do Prêmio Teatro Brasileiro vira lei. É o Prêmio Zé Renato, voltado para a produção e apresentação de espetáculos, o que atende a grupos, pequenos empresários e artistas produtores. Em setembro/2014, em solenidade no Teatro Municipal de São Paulo, o Prefeito Fernando Haddad anunciou o primeiro edital para execução do Prêmio José Renato, com R\$ 4 milhões. Pela lei em questão, esses recursos se destinariam a pequenas produções e a projetos de apresentações teatrais de até 200 mil reais.

67. Ainda na cidade, a periferia se mobiliza e exige um Programa de Fomento para os “sujeitos periféricos”. Nos bastidores, articula-se uma retomada para mexer e aumentar o Fomento ao Teatro. Alguns grupos avançam, pouca coisa ainda, nas suas relações com movimentos (MST, MTST, Cordão da Mentira...)

68. Não há um programa que unifique os movimentos sociais, sindicatos, a classe trabalhadora. Por enquanto, como diz um dos espetáculos de um grupo teatral em cartaz, “não sabem 1848, não sabem 1871, não sabem 1917, mas caminham!”. Não há, nem mesmo, um projeto de nação e, muito menos, uma proposta nacional-democrática, social-democrática (aquela que visava mudar a sociedade) ou revolucionária. A pauta não chegou lá. O que predomina é a luta por direitos junto ao Estado. Políticas públicas?

O andar da carruagem determinará seus caminhos, que podem, ou não, levar a sonhos maiores.

69, Verso e reverso. O capital e seu Estado, a direita, mostram os dentes. Nunca a Polícia Militar matou tanto. Articula-se uma Força Nacional repressora, desenvolvem-se unidades de “pacificação”, o Exército se exercita no Haiti na arte de reprimir o povo. A Justiça não cansa de rasgar a Constituição e criminalizar manifestantes. A imprensa cria fatos, distorce, acusa, rebaixa, urra desvairada. As manifestações e religiões afro são demonizadas, cresce o fanatismo religioso. Torcidas de futebol se matam. A cultura mais e mais se rebaixa via indústria cultural. A razão e o pensamento perdem espaço. O Estado de Exceção vira regra e, dizem, veio para ficar.
70. ...