

El movimiento Arte Contra la Barbarie: trayectoria, estrategias y principios de jerarquización de las prácticas artísticas (1998-2002).

Simone do Prado Romeo.

Cita:

Simone do Prado Romeo (2015). *El movimiento Arte Contra la Barbarie: trayectoria, estrategias y principios de jerarquización de las prácticas artísticas (1998-2002)*. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-061/247>

O movimento Arte Contra a Barbárie: trajetória, estratégias e princípios de hierarquização da práticas artísticas (1998-2002)

Simone do Prado Romeo – Universidade Federal de São Paulo.

simone.doprado@gmail.com

Resumo

O trabalho que ora se apresenta tem como objetivo central analisar a trajetória do *Movimento Arte Contra a Barbárie* em seus anos iniciais – a saber, de 1998 a 2002.

Tal movimento reuniu setores do teatro da cidade de São Paulo que se situavam nos antípodas da produção subordinada ao mercado – setores do que se convencionou chamar *teatro de grupo* – e que, reunidos em torno do Arte Contra a Barbárie, produziram um deslocamento herético dos limites daquilo que em teatro seria digno de ser admirado e considerado socialmente válido para ser financiado com verbas estatais. Esse teatro, que se caracteriza por um modo de produção específico, se posiciona na contramão do teatro burguês. O período que nossa pesquisa abrange pode ser pensado ainda como a fase crítica de construção de um campo autônomo reivindicando, através da luta por políticas públicas para o teatro, o direito de ser ele próprio a definir os princípios de sua legitimidade. Dito de outra forma, abordaremos o Movimento Arte Contra a Barbárie desde a sua gênese até a sua conquista fundamental, a Lei de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo, marco de uma nova legitimidade e de uma política pública cultural modelar

Palavras-chave: arte contra a barbárie; teatro de grupo; políticas públicas; hierarquização; legitimidade cultural.

Introdução

A virada dos anos 1990 para os 2000 pode ser considerada um marco para a cena teatral paulistana que, a partir da atuação do *Movimento Arte contra a Barbárie*, vai conformar novos princípios de hierarquização e legitimação das práticas artísticas, chegando por fim a alterar a fisionomia da produção local. A atuação organizada de uma parcela do campo comprometida com um teatro que se opunha aos ditames do mercado, somada à disposição em debater temas mais amplos – como relação do teatro que produziam com a sociedade – aliada, ainda, ao desejo de produzir uma crítica às políticas culturais existentes, culmina com a elaboração e posterior aprovação pelo Legislativo da Lei de Fomento ao Teatro para a

Cidade de São Paulo¹ que será tomada aqui enquanto um conjunto de afirmações que expressam os princípios de uma nova legitimidade em matéria teatro.

Partindo da perspectiva teórica proposta por Pierre Bourdieu, tomamos a noção de *campo* enquanto espaço social de relações objetivas entre as posições que uns e outros ocupam em determinada esfera de produção. Neste sentido, campo pode ser pensado como a “estrutura que determina a forma das interações” (BOURDIEU, 1996: 212). Ao trabalhar com a noção de *campo*, Bourdieu parte da prerrogativa weberiana de que a vida social pode ser pensada a partir da existência de esferas distintas. Para Bourdieu, a cada uma dessas esferas corresponde um *campo de produção* específico. E, para existir, cada campo precisa constituir um *nomos*, entendido como conjunto de princípios e regras específicas de funcionamento, e uma *doxa* – conjunto de pressupostos, região de consenso e espaço dos possíveis. Dito de outra forma, cada campo se caracteriza por estruturar-se mediante uma lógica própria, e que lhe garante autonomia relativa. Assim, o campo artístico, o campo religioso ou o campo econômico obedecem à lógicas e regras diferentes. Tal noção comporta tanto o universo valorativo e simbólico quanto as relações de força e dominação, onde as frações dominantes lutam para manter sua posição – que implica orientar as regras do jogo – enquanto que as frações dominadas lutam pela aquisição de maior capital² que lhes confira algum poder para arbitrar sobre aquelas regras.

Munido deste arcabouço teórico e conceitual, este trabalho pretende produzir uma análise do processo através do qual uma fração do campo teatral, o chamado *teatro de grupo*, busca autonomizar-se em relação às demandas do mercado, como também as estratégias de luta empreendidas para tanto em torno ao *Arte contra a Barbárie*. Para isso, jogaremos luz sobre a trajetória do movimento, focalizando as estratégias de que lançam mão e os deslocamentos e

¹ A Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo – desenvolvida a partir do movimento Arte Contra a Barbárie – tem por objetivo apoiar a criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo, por intermédio de grupos profissionais de teatro que são financiados diretamente por este programa. Ela instituiu o principal programa público de apoio ao teatro que se tem notícia no Brasil, transformando-se em marco para as políticas públicas de cultura e servindo de referência para movimentos artísticos em todo o país. Após mais de uma década de Lei de Fomento, o balanço que comumente se faz é que ela contribuiu para enriquecer o panorama teatral da cidade de São Paulo, seja pelo amadurecimento do trabalho realizado pelos grupos estabelecidos, seja pelo surgimento de novos coletivos; ou, ainda, para o aumento da criação e a qualificação das pesquisas e para a ampliação e formação de público em teatro. O Programa mostrou também a viabilidade e a necessidade de um modelo de política cultural independente das injunções do mercado.

² Apesar do conceito ser central na teoria marxiana, seu emprego por Bourdieu é absolutamente distinto. Entendido por ele como instrumento por intermédio do qual operam os processos no interior do campo, ele irá definir diferentes formas de capital, dentre os quais o capital propriamente econômico, mas também o simbólico, o social, etc. E a cada um corresponde uma espécie de propriedades e lucros para os seus agentes e que só ganham sentido no interior da lógica do campo em questão.

*heresias*³ que produzem no período correspondente aos anos de 1998 a 2002. Tendo em vista o recorte apresentado e partindo de uma sociologia dos bens culturais, a questão fundamental é compreender como essa parcela do campo— dominada do ponto de vista econômico – se lança ao desafio de legitimar simbolicamente o teatro que produzem, a ponto de este ser reconhecido pelo Estado como digno de receber financiamento público direto.

Partindo, ainda, dos critérios definidos por Bourdieu (1996) para pensar o campo artístico, em que a oposição entre o comercial e o “não comercial” é um princípio gerador da maior parte dos julgamentos entre o que é arte e o que não o é, não só em matéria de teatro, mas nos campos de produção artística de modo geral, (BOURDIEU, 2014: 30), tomamos a oposição entre um *teatro comercial* e um outro *não comercial* como um princípio estruturante. Quanto a isso, salientamos ainda que no interior do próprio meio teatral (entre artistas e críticos) é comum a categorização que remete à uma contraposição entre o *teatro comercial* – sendo este muitas vezes referido, pejorativamente, sob a alcunha de *teatrão* – e o *teatro experimental* (ou *alternativo*, ou *de vanguarda*, ou *de pesquisa*).

1. Criando posição: origens *teatro de grupo*

A despeito da onda de repressão e censura levada a cabo pela ditadura civil-militar que se instaura no país a partir de 1964, interrompendo importantes experiências em curso, e refletindo anseios por mudanças que atravessava a cultura do período, em nível mundial, na década de 1970 em diante aprofundam e se consolidam experiências não comerciais no campo da produção artística brasileira. No caso do teatro, tais reflexos tomam forma naquilo que ficou conhecido como *Teatro Independente*, que se proliferou durante a década e que, de maneira geral, irá trazer como marca a união entre o modo coletivo de produção – inaugurado pelos CPC's⁴ – e o experimentalismo formal – do *Oficina*⁵. A partir da atuação de grupos do Rio de Janeiro e São Paulo, como *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, *Pod Minoga*, *Viajou sem Passaporte*, *Ventoforte*, *Teatro do Ornitorrinco*, entre outros, identificamos senão uma

³ Bourdieu reconhece, no interior dos campos de produção artística, lutas entre ortodoxia e heresia enquanto princípio de oposição entre arte de burguesa e a arte de vanguarda, que refletem conflitos estéticos sobre a visão legítima do mundo, que envolve aquilo que merece ser representado e a maneira correta de fazer tal representação (c.f. BOURDIEU, 2014)

⁴ Os Centros Populares de Cultura (CPC's) – ligados à União Nacional dos Estudantes (UNE) irão estruturar a proposta de um teatro militante e itinerante, em busca do público popular. E em sua reivindicação por um teatro popular, os artistas do CPC acabaram por criar uma nova concepção de texto, de cena, etc. tendo por base o modo de produção ou criação coletiva, resgatando a tradição do *agitprop*

⁵ com origem no fim dos anos 1950, o Inspirados pelas ideias existencialistas de Sartre e Camus, bem como pelo movimento concretista em nível nacional, a partir 1959 o grupo irá se lançar na montagem de diversas peças, de início em regime amador, tornando-se adiante influente companhia ao longo dos anos 1960, constituindo-se ainda hoje a principal referência do teatro de vanguarda no

estética e a opção por um gênero específico, um grande desejo de experimentação formal. Aliado a isso está a vontade de fazer do projeto coletivo um novo modo de posicionar-se na cultura. A apropriação conjunta dos meios de produção do teatro (por meio da cooperativa, por exemplo), a repartição mais democrática das funções artísticas, a pretensão de romper a hierarquia entre os criadores, etc. fornecem aos jovens artistas a possibilidade de criar textos cênicos de autoria comum – desprezando os cânones – misturar os gêneros, e inspirando os princípios da produção dos grupos atuais. Essa tendência também anuncia um impasse que estará na origem do *Arte contra a Barbárie*. Ora, por *teatro independente* se pretende também uma produção que se pretende autônoma em relação ao mercado, tendo que criar também formas alternativas de existência em relação à ele.

É nesse sentido que no ano de 1979 alguns artistas que trabalhavam com produção coletiva se reuniram para discutir a necessidade de uma organização e no mesmo ano fundaram a Cooperativa Paulista de Teatro. Entre os objetivos da Cooperativa estão reunir artistas e técnicos criando condições para o exercício de suas atividades, produzir, dar condições de difusão, estabelecer contratos, convênios, representar os seus associados, além de promover cursos, debates e seminários etc. Assim, a Cooperativa foi criada e existe até hoje em função dos propósitos materiais e conceituais para fortalecer esse segmento da produção teatral, dando voz e representação jurídica a coletivos teatrais. A Cooperativa conta hoje com mais de 750 grupos e responde pela maior parte da produção teatral do Estado, reunindo companhias das mais diversas linguagens e carrega hoje amplo reconhecimento de sua excelência cultural⁶. Nesse sentido podemos compreender a importância da criação da Cooperativa Paulista de Teatro, em 1979 para a difusão do hoje chamamos hoje *teatro de grupo*, já que facilita a existência dos coletivos e os dispensa de constituir pessoa jurídica própria para atuar, pois seus sócios podem utilizar a pessoa jurídica da Cooperativa para seus contratos. Mais importante que isso, a Cooperativa é responsável por criar uma eficaz rede de interlocução.

1.2 Do fenômeno dos grupos ao *Arte contra a Barbárie*

Conforme atesta o próprio surgimento da Cooperativa assistimos a uma considerável proliferação do chamado *teatro de grupo* nas últimas décadas – contrariando a conhecida tese de que a década de 1980 se caracterizaria por um “vazio cultural⁷”, em consequência da

⁶ c.f. <http://www.cooperativadeteatro.com.br>. Consultado pela última vez em 15/06/2015.

⁷ É bastante comum, mesmo entre estudiosos, considerar-se a década de 1980 um período nefasto para o teatro, no qual houve um abalo no fazer teatral. Contrariando essa prerrogativa, c.f. MATE, 2008.

repressão levada a cabo pela ditadura civil-militar no país. Em meio à crítica especializada e mesmo entre a historiografia teatral brasileira, cristalizou-se a sensação de que a década de 1980 seriam “anos perdidos” para o teatro não comercial – a expressão depreciativa atestaria a suposta vitória do *teatrão* e do padrão de gosto burguês. Efetivamente, a sensação se justificaria também quando observamos que no período que se abre com os anos 1980, operam-se amplas transformações sócio políticas, que trarão reflexos e reordenamentos para a área cultural. Como, por exemplo, a invasão do mercado por produções estrangeiras, principalmente àquelas ligadas ao *show-business* e que seria resultado da feição imperialista assumida nesse período pelo capitalismo mundial (COSTA, 1996).

Somado a isso, passa a imperar um novo ordenamento no que tange às políticas culturais. Nos referimos às leis de incentivo fiscal reorientando as políticas culturais de Estado em detrimento do financiamento direto. Tal fenômeno teve como epicentros a Inglaterra de Margareth Thatcher e os Estados Unidos da era Reagan. De maneira simplificada, as leis de incentivo fiscal consistem no mecanismo através do qual o Estado concede isenção ao pagamento de impostos à empresas patrocinadoras de produções artísticas.

Uma das principais críticas que se faz a esse mecanismo é que, a despeito de se tratar de dinheiro público – que de outra forma seria pago na forma de impostos – a decisão sobre o que merece ser incentivado fica a critério das empresas, que julgam os projetos culturais de acordo com seus interesses corporativos. Sob essa lógica, a arte contemporânea, junto com outros produtos culturais, funcionariam como moeda de valor simbólico e material para as corporações⁸. Adentramos aqui no terreno do que ficou conhecido por *marketing cultural*, em que as corporações – como os grandes bancos e as empresas transnacionais – expandem seus negócios para o campo das artes e da cultura como forma de *distinção social*, da qual depende sua condição dominante e as suas aspirações de classe (WOO, 2006). O centro da crítica ao mecanismo consiste então na denúncia da suposta subordinação do campo cultural ao campo econômico, como bem demonstra Fragoaz (2013).

No Brasil, em contexto de redemocratização, o Estado dará seus primeiros passos na criação de mecanismos de financiamento seguindo o exemplo deixado por Thatcher e Reagan. No governo Sarney, temos a criação da Lei 7.505/86, a Lei Sarney, como ficou conhecida. A partir dela, as empresas podiam financiar produções artísticas realizadas por gestores culturais e aportar recursos usando a renúncia fiscal do imposto sobre a renda. Em 1990, já sob o governo de Fernando Collor, a Lei Sarney teve seus efeitos fiscais suspensos. Mas, em

⁸ c.f. por exemplo, WOO, 2006; FRAGOAZ, 2013.

dezembro de 1991 é promulgada a Lei 8.313 – conhecida por todos como Lei Rouanet – que surge como uma espécie de aprimoramento da Lei Sarney e consagra as leis de incentivo entre nós. A contestação desse mecanismo é grande, principalmente pelas frações da produção cultural que possuem maior dificuldade ou mesmo recusa em estabelecer alianças com a lógica empresarial ou de mercado. Este será, conforme veremos, um dos pontos aglutinadores em torno ao *Arte contra a Barbárie*.

Chegamos no final dos anos 1990 na cidade de São Paulo contanto com a existência de uma diversidade de grupos e com desenvolvimento de experiências as mais significativas em torno ao teatro não comercial. Assim, afastando-nos da tese do “vazio”, acreditamos que o movimento dos grupos na década de 1990 dialoga com toda a história anterior do campo e que, ainda que se reconheçam os abalos na conjuntura da virada dos anos 1970 para os 1980, os laços e as experiências mais significativas não foram completamente “perdidos”.

Como pequena amostra para atestar nossa hipótese, podemos citar o trabalho dos grupos TUOV (Teatro Popular União e Olho Vivo) e Engenho Teatral, dois grupos que atuarão durante toda a “década perdida” e que se tornarão referências fundamentais para os grupos signatários do *Arte contra a Barbárie*. De modo geral, podemos aproximar os dois grupos a partir do desejo produzir um teatro popular, o que os lança ao desafio de romper com os circuitos tradicionais de circulação, criando um teatro em prol de um público que também está fora do circuito comercial.

Dessa perspectiva, observamos o fenômeno dos grupos enquanto uma conformação nova dos padrões de trabalho em teatro oriundos da própria história do campo. Em outras palavras, enxergamos o chamado *teatro de grupo* enquanto uma síntese nova de elementos já trazidos pela história do campo, o que supõe que não houve uma total ruptura ou descontinuidade, como querem alguns críticos⁹. Passamos então à descrição desse padrão de trabalho que começa ser identificados ao *teatro de grupo* em São Paulo.

A primeira, e, talvez, mais importante característica dessa nova conformação da produção teatral está no modo de produção coletivizado, que rompe com a especialização de funções característica da produção industrial. A maioria dos grupos produzem dramaturgia coletivamente, a partir de improvisos, em que todos são considerados criadores.

Quanto ao texto cênico, além de distar da “genialidade” de um criador isolado, fundamento de *ilusão*¹⁰, ele também produz outro deslocamento ao prescindir de um processo de

⁹ C.f. CARVALHO, 2008; NÉSPOLI.

¹⁰ De acordo com as ideias bourdieusianas, os campos de produção dos bens simbólicos se fundam pela produção da crença, como por exemplo aquela que nos faz acreditar que determinado objeto é Arte – os read

pesquisa temática e formal. Ainda que o método não seja garantia de se chegar a bons resultados, identificamos nele uma transformação das relações de trabalho em teatro que sinaliza uma nova disposição e um importante deslocamento em relação à produção tradicional. Tal procedimento é inspirado na “velha” criação coletiva dos anos 1960-1970, aprofundando ainda alguns de seus aspectos.

Por exemplo, em decorrência desse novo modo de produzir, mais coletivizado, emerge a importância da sala de ensaio, que se transforma e em um espaço para discussões teóricas. A maioria dos grupos da cidade combina seus ensaios à pesquisas e encontros teóricos com intelectuais. Ou seja, junto à pesquisa de linguagem está a pesquisa de conteúdo, e se tornou prática recorrente dos grupos o convite e a parceria com intelectuais, que contribuem para a produção do espetáculo subsidiando essas pesquisas. A sala de ensaio foi então deslocada do seu lugar tradicional enquanto espaço onde são realizadas as “marcações de um texto canônico” por um diretor isolado e se tornou lugar privilegiado de criação conjunta e troca de experimentos e pesquisas. Segundo aponta o crítico e diretor teatral Sérgio de Carvalho¹¹, “o dado novo desse teatro é a vinculação com a universidade” de onde observa-se presença constante da figura do intelectual. Tal marca traria uma característica diferente aos grupos, que é a vontade de experimentação e necessidade de pesquisas.

Estas voltam seus interesses para o entendimento da realidade brasileira, mas tal interesse está agora bem distante do nacionalismo populista da geração Arena¹² e CPC – ainda que dialogue com ela. O interesse nacional para os grupos atuais está no desejo de estudar processos ocorridos antes e depois da ditadura, para se compreender seus desdobramentos atuais. Nesse processo, os grupos acabam por fazer novas leituras e interpretações de textos e conceitos clássicos oriundos da sociologia, da antropologia etc. tal característica funda um aspecto da nova legitimidade, agora vinculada ao teatro capaz de gerar pensamento, reflexão, deslocando-o assim do lugar de entretenimento.

Da importância da sala de ensaio advém a necessidade dos grupos em constituir uma sede própria para seus encontros. Esse é um dos fenômenos mais relevantes para a produção e oferta cultural na cidade. A partir da necessidade da sede, os grupos se inscreveram no

mades seriam o exemplo mais radical dentro da arte contemporânea. A ilusão pode ser tomada, assim, como “ilusão unanimemente aprovada e compartilhada”(BOURDIEU, 1996: 32)

¹¹ Vide depoimento In: Vimeo – *Ensaio Aberto – Fomento ao teatro*. Parte I. Projeto: Fabiana Moreira e direção de Luiz Gustavo Cruz. Disponível em: <https://vimeo.com/album/1566267/video/21815104>. Última consulta em 09/06/2015.

¹² Fundado em 1953, o Teatro de Arena vai fundar a posição do teatro não comercial no contexto brasileiro, produzindo uma série de deslocamentos com o teatro burguês ao projetar o dramaturgo nacional; trazer a primeira ruptura com a forma dramática, fundar novos princípios de encenação além de produzir uma dramaturgia preocupada em discutir a realidade local nos termos do *nacional-popular*.

espaço da cidade, capilarizando sua produção pelo espaço urbano e alterando a fisionomia da oferta e da fruição cultural. Produzindo um deslocamento (aqui até em sentido literal) e uma heresia com relação aos espaços consagrados para a circulação de espetáculos, os grupos aliam a necessidade das sedes à vontade de ativação de um público novo. Essas sedes se tornaram lugares de encontro e forma de enraizamento do *teatro de grupo* na cidade. Nos últimos anos, observamos o surgimento das sedes de grupos por todos cantos da cidade, entre centro e periferia, e muitas vezes foram produzidos espetáculos dialogando com a história ou a dinâmica social do bairro. Tal tendência, por sua vez, tem alguns pressupostos no CPC, bem como com as experiências dos grupos da década de 1980.

Outra característica nova é a produção das chamadas “peças-processo”. Realizando novo deslocamento e rompendo com a *ilusão* da “arte acabada”, será muito comum entre os grupos a prática de apresentar ao público aquilo que, no universo acadêmico, chamaríamos de resultados parciais da pesquisa. Assim, são apresentados espetáculos que se assumiram como peças-ensaio; peças processuais. Da oferta de um produto cultural acabado o foco é deslocado para a processualidade da obra, que pode receber modificações e alterações a cada representação.

Do ponto de vista da hierarquia do gêneros, há novo deslocamento produzido pelos grupos no sentido de ruptura com o drama – a forma por excelência do teatro burguês – deslocando a produção para as formas narrativas de representação. Ainda que não se verifique entre os grupos uma estética precisa e que, de conjunto, as produções sejam muito variadas entre si – sob a designação *teatro de grupo* encontramos uma enorme variedade de tendências, da *arte social* à vanguarda¹³ – podemos sublinhar enquanto traço característico dos grupos o interesse pelas formas narrativas de atuação.

Isto posto, fato incontestável é que existe na cidade em finais de século uma variedade de grupos de teatro que conformam uma forma de trabalho muito distante do teatro comercial. Tal fenômeno se relaciona, inclusive, com a falta de um mercado teatral capaz de absorver a quantidade de artistas disponíveis. Desse ponto de vista, parece considerável o fato de existir na cidade mais de 30 escolas, entre públicas e privadas, dedicadas à formação de atores. Luiz Carlos Moreira, diretor do *Engenho Teatral*, em texto cujo título parafraseia a famosa

¹³ Empregamos tais termo em referência ao seu uso por Bourdieu para tratar do campo literário em França, onde o autor localiza, em contexto socio-político específico, um deslocamento do centro de gravidade do campo para a esquerda, que exige da arte que ela se incumba de uma função social ou política e que ele define por *arte social*. E, contra esta posição e contra o *commercial surge*, ainda, uma Terceira, definida como *arte pela arte*, ou *arte pura* que se identifica à pretensão mais vanguardista. (BOURDIEU, 1996).

máxima de Thatcher, denuncia o fato de não se haver estruturado um verdadeiro mercado teatral em São Paulo. Segundo nos diz, “Em mais de meio século de tentativas não se criou uma classe empresarial ‘autossustentável’, produtora, contratante de profissionais, gerando lucros e fazendo a roda do capital girar e o tal mercado ‘funcionar’”¹⁴. Dessa perspectiva, a existência e pulverização do fenômeno de grupos estaria vinculado a uma impossibilidade material mesmo. Ou seja, parte-se da prerrogativa segundo a qual não havendo empresários para contratar o contingente de profissionais disponíveis, esses artistas se juntam para produzir e tentar sobreviver¹⁵. Assim, novamente nas palavras de Moreira, “trabalhadores descartados, os artistas se organizam em coletivos”(op.cit. pp. 21). Ainda que possam haver outras mediações que expliquem a proliferação dos grupos, fato consensual é que a produção viabilizada por eles não interessa ao setores de *marketing* das grandes empresas, que, entre outras coisas, se utiliza dos incentivos fiscais como forma de atrelar sua marca ao produto “patrocinado” que seria capaz de lhe agregar valor simbólico ao gerar *distinção*. Negando-se a produzir valor de troca para o mercado, até pela forma como organizam a produção, os grupos estariam aliados do patrocínio empresarial.

1. Arte contra a Barbárie: gênese e trajetória

Chegamos então ao ponto em que a cidade comportava um número expressivo de grupos que se interessavam por uma forma de trabalho que não tivesse sincronia com o teatrão e que se pretendia mais autônoma, portanto, em relação ao mercado e ao sistema de patrocínio empresarial via leis de incentivo. Entretanto, a conjuntura aponta para a escassez dos editais públicos e do financiamento direto para as artes.

É então às voltas com esse impasse, frente à situação de penúria material – ameaçando a própria existência dos grupos¹⁶ – e munidos de profundo descontentamento com as políticas culturais existentes que tem origem a reunião de artistas que viria configurar o Arte contra a

¹⁴ MOREIRA, Luiz Carlos. *There Is No Alternative*. In: DESGRANGES, Flavio & LEPIQUE, Maysa (orgs) Teatro e Vida Pública. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012. (p. 20)

¹⁵ a atriz Patrícia Barros, que integra o grupo Folias D'Arte, utiliza o termo “ajuntamento de artistas” ao falar sobre o fenômeno anterior à formação de grupo “Eram uns ajuntados... Era um ajuntamento de pessoas. Você falava, ‘ah, eu quero montar sei lá o que’, e aí chamava fulano e beltrano, pensava nos próximos, mas, claro, desses trabalhos com ajuntados você vai criando afinidades e aí é que surge um grupo” (Entrevista concedida por Patrícia Barros em 24 abr. 2010. APUD ASSANO, Gustavo. Pêriplo de ajuntados: um esboço da trajetória do grupo teatral Folias D'Arte. Literatura e Sociedade São Paulo, n. 15, p. 180-198.

¹⁶ A esse respeito, importa destacar que, diferente das companhias com estratégia empresarial, os grupos assumem estratégias variadas de sobrevivência e financiamento de suas produções, sendo uma característica bastante comum entre eles o fato de que a maioria dos profissionais envolvidos não sobrevivem exclusivamente do fazer teatral, dividindo suas atividades entre o grupo e um segundo trabalho formal – geralmente na área da educação e cultura.

Barbárie¹⁷. Trata-se de um movimento que congrega basicamente grupos de teatro formados a partir dos anos 1990 – à exceção dos veteranos TUOV e Engenho Teatral.

Aimar Labaki¹⁸ em depoimento de arquivo, localiza o embrião do Arte contra a Barbárie quando do convite para uma reunião convocada a partir da proposta de um produtor do Rio de Janeiro para discutir políticas culturais, de maneira ampla. Labaki afirma estarem presentes à essa reunião basicamente as pessoas que assinam ao I Manifesto do que viria a ser o *Arte contra a Barbárie*. A proposta naquela ocasião era construir uma pauta de reivindicações destinada aos candidatos – tratava-se de um ano em que haveriam eleições (para governador e presidente) E, nos dizeres de Labaki, tais reivindicações giravam basicamente em torno do reativamento de programas e editais públicos que teriam sido extintos a partir do governo Collor.

Segundo seu julgamento “a reunião foi um fiasco”, o que descreve nos termos de terem sido ditas apenas generalidades. E, depois de encerrada, teria ficado a sensação de “tempo perdido” entre os participantes. Mas tal sensação lhes teriam feito chegar à conclusão de que, se por um lado aquela pauta era criticável, por outro lado eles não tinham uma outra, que fosse concreta. A partir dessa constatação veio a iniciativa de um primeiro encontro para debater o tema. A reunião, marcada para a semana seguinte, aconteceu no primeiro andar do Teatro de Arena, onde funcionava então a FUNARTE (Fundação Nacional das Artes). E, a partir dali, durante os seis meses seguintes, essas pessoas em sua maioria ligadas a grupos, continuaram se reunindo – seriam elas: Fernando Peixoto, Umberto Magnani, Hugo Possolo, Eduardo Tolentino, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia e César Vieira – e aos poucos foram definindo posições, que a princípio giravam em torno a um incômodo com relação ao Estado e ao mercado. Era esse o ponto consensual entre esses artistas e, em torno a isso será redigido o I Manifesto, publicado em 07 de maio de 1999¹⁹. O documento é assinado pelo grupo sob o ambíguo nome de Arte contra a Barbárie e a data 07 de maio de 1999 é tomada,

¹⁷ Utilizaremos como fonte privilegiada para reconstituir a gênese e parte da trajetória do movimento os materiais de arquivo recolhidos e organizados por alguns de seus membros e que hoje encontra-se em posse do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo. Importa destacar que tais documentos não foram ainda catalogados, o que nos impede de fazer referência precisa. Mas sempre que citarmos “materiais de arquivo” nos referimos à ele.

¹⁸ Aimar Labaki é dramaturgo, diretor, roteirista, ensaísta e tradutor brasileiro, além de já ter atuado como crítico teatral. Foi participante do Arte contra a Barbárie desde o seu início.

¹⁹ Publicado originalmente no jornal O Estado de São Paulo, de 07 de maio de 1999 – Caderno 2- p D3. sob o título “Artistas promovem debate sobre arte e política”, o jornal, de grande circulação, dedica uma página em seu caderno de cultura ao assunto Assinada por Ana Weiss, a matéria se inicia a sob a constatação melancólica de que “no Brasil não é possível viver de arte”, apresentando o documento como indignação proposta “(...) por grupos teatrais e artistas, que levam agora à discussão pública sua avaliação sobre a atual situação da cultura brasileira e criam propostas de transformação da mesma.” O texto de Weiss, destaca, ainda o “Manifesto é ponto de partida para reformas”.

portanto, enquanto origem oficial do movimento. Três dias depois da publicação, o manifesto é apresentado a um público de mais de 300 pessoas no Teatro Aliança Francesa – que sediava, na ocasião, o *Grupo Tapa*.

Diz-se que sua repercussão foi maior que a esperada em meio à categoria, ampliando o contingente interessado em participar das discussões semanais (COSTA & CARVALHO, 2008). Já naquele primeiro texto, caracterizava-se a barbárie como resultado da mercantilização. Contrários à ela, o grupo acena como estratégia de longo prazo disputar e transformar o pensamento sobre arte e cultura no Brasil. Para tanto, o primeiro passo será no sentido de problematizar o papel do Estado em geral e, em particular, deste em relação à cultura. O manifesto vai tratar de situar a cultura como direito fundamental – e, portanto, dever do Estado – e caracteriza o teatro enquanto “elemento insubstituível da cultura de um povo” e que “não pode ser tratado sob a lógica economicista”. O texto não apresenta um combate direto às leis incentivo, ainda que concordasse quanto à necessidade de apresentar uma alternativa em relação à elas, afirmando ser “imprescindível uma política cultural estável para a atividade teatral” e sugerindo, adiante, ações de Estado no sentido de fomentar a dramaturgia nacional. Outro ponto importante explicitado no texto é o questionamento da política cultural destinada à produção de eventos mercantis, sendo que um dos princípios da nova hierarquia será o privilégio do processo sobre o produto, traço característico da nova legitimidade para julgar o “bom teatro”. Isso representa a defesa do que Bourdieu chamaria de *ciclo longo de produção*, privilegiando processos formativos e de pesquisa – prática privilegiada dos grupos. Lê-se no texto do manifesto que

É inaceitável a mercantilização imposta à cultura no país, na qual predomina uma política de eventos. É fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística.

Por fim, no último parágrafo do texto, eles se definem enquanto o “signatários de uma prática artística e política que se contraponha às diversas faces da barbárie”, entendida então como mercado. Para além da posição de vanguarda, contrapondo-se à arte comercial – o texto não deixa porém, de apresentar um discurso contraditório, principalmente quando define a cultura enquanto “elemento de união de um povo, que pode fornecer-lhe dignidade e o próprio sentido de nação” decorrência da qual ela é então defendida como prioridade do Estado. Não nos cabe neste trabalho discutir a problemática contida nessa visão sobre cultura, limitamo-nos, assim, tão-só em explicitá-la²⁰.

²⁰ A esse respeito c.f, por exemplo, CHAUI, Marilena. 1980; 1984.

Ainda no mesmo ano de 1999 o Arte contra a Barbárie lançaria a seu II Manifesto²¹, já contando com um quadro mais ampliado de participantes. Labaki conta que depois do I Manifesto os grupos aderiram ao movimento e eles, em conjunto, chegaram a uma proposta de estrutura de trabalho para seis meses, que seria dividida em reuniões públicas semanais – para discutir temas específicos – e reuniões internas para fazer o encaminhamento do que fosse discutido ali²². É nesse momento que tem origem uma lista de e-mails dos integrantes, utilizada como importante veículo de comunicação dentre eles, que ficou conhecida como “mailing da Luah” em referência à atriz Luah Guimarães, que seria responsável pela iniciativa. Segundo depoimento de Ana Souto²³ em materiais arquivo, esta troca de e-mails teria sido responsável pela elaboração do novo manifesto. Este dará continuidade às denúncias de desmonte dos programas governamentais que ocorrem desde a era Collor²⁴ e acusará as atuais políticas culturais de “não realizar nenhum papel social de fomento, circulação ou socialização do bem cultural”. Depois de acusar o Estado pelo desmonte, o texto termina reafirmando a necessidade de uma política pública “onde a ação eventual seja substituída pela ação sistemática e contínua que possibilita a qualidade e a excelência” – já legislando, assim, sobre um pressuposto do “bom teatro”, em detrimento do que eles chamam de “política de inventos”.

Esta segunda manifestação pública deu início a uma série de palestras e debates que ampliou ainda mais o quadro dos integrantes do movimento, agora amplamente conhecido como *Arte Contra a Barbárie*. E, como resultado do acúmulo de um ano de discussões sistemáticas, no dia 26 de junho de 2000, no Teatro Oficina foi lançado o do III Manifesto²⁵, que apresenta uma espécie de síntese dos anteriores, reiterando as denúncias e as posições. E avança propositivamente ao apontar para a necessidade da “(...)criação de Programas Permanentes para as Artes Cênicas no âmbito municipal, estadual e federal, com recursos orçamentários e geridos com critérios públicos e participativos”. O documento anuncia também o início do projeto “Espaço da Cena a partir de 3 de julho de 2000, que seriam encontros públicos semanais para o “debate permanente sobre política pública cultural e sobre os fundamentos éticos de nosso ofício, o Teatro,.”

²¹ Publicado no jornal O Estado de São Paulo, de quinta-feira, 18 de novembro de 1999, página d2 do Caderno 2.

²² Em entrevista informal concedida à pesquisadora em 13/01/2015, o ator Aury Porto corroborou tais informações, explicando que dessas reuniões internas participavam o que seria o “núcleo duro” do movimento, em torno aos primeiros signatários. Entretanto, os materiais de arquivo nos mostraram que não se tratavam de reuniões secretas ou “fechadas”, já que constatamos a presença de jovens membros nelas, bem como sua divulgação nas reuniões públicas.

²³ Ana Souto é atriz e passa a integrar o Arte contra a Barbárie após a publicação do I Manifesto, a partir de convite para uma reunião pública com a presença do afamado geógrafo Milton Santos, Segundo relato da atriz em entrevista informal concedida à pesquisadora em 09/10/2014

²⁴ dos quais o texto cita o “Cena Aberta”; o “Prêmio Mambembe”; o edital Flávio Rangel e Carlos Miranda

²⁵ Publicado no jornal O Estado de São Paulo de segunda-feira, 26 de junho de 2000. Caderno 2 página d2.

Este será um momento importante de inflexão em na trajetória do movimento, em que se conformará sua estratégia fundamental em torno à criação de um programa público para as artes cênicas, naqueles termos. Mas, para tanto, seria necessário legitimar esse teatro, a ponto dele ser considerado digno a receber tais os recursos orçamentários, na contramão das políticas de incentivo. Nesse marco, a criação do Espaço da Cena parece buscar caminhos para estabelecer essa legitimidade, e assim o fará. Nas palavras de Marco Antonio Rodrigues, “a enorme ambição do Arte Contra a Barbárie é disputar o pensamento hegemônico de que a cultura é costume, portanto é mercadoria”. Coerente com o que seria sua maior ambição, o *Espaço da Cena* pretende ser um espaço de discussão e divulgação de ideias capazes de deturpar o teatro comercial e qualificar como legítimo o teatro produzido pelos grupos. Segundo matérias de arquivo, no ano de 2001 o *Espaço da Cena* teve como tema central “modo de produção”, e objetivava “produzir pensamento a partir de textos sobre temas específicos e desenvolver uma reflexão densa e satisfatória sobre eles”. Dentre esses temas específicos, encontramos “Qual o lugar do teatro?”; “Grupos – modos de produção”; “Como se dão as relações de trabalho dentro das produções”; dentre outros. A cada debate era proposto um artigo para discussão e a composição de uma “mesa”, que muitas vezes contavam com a presença de intelectuais renomados, dentre as quais Otília Arantes e Iná Camargo Costa. Esta última tornou-se militante ativa do movimento. A esse respeito, a atração de prestigiados intelectuais para sua órbita²⁶, foi imprescindível para legitimar tanto o movimento quanto o fazer teatral identificado à ele, figura do intelectual é capaz de conferir grande capital simbólico, legitimando aqueles lutas. O que pode ser exemplificado pela das declarações do renomado filósofo Paulo Arantes, ao legislar os princípios do bom teatro. Em conhecida entrevista concedida à crítica teatral Beth Néspoli²⁷, ele afirma que “um fenômeno cultural novo estava em marcha naquela proliferação inusitada de grupos teatrais.[...] não sou por certo o único a reconhecer no atual renascimento do teatro de grupo o fato cultural público mais significativo hoje em São Paulo”.

Ampliando ainda mais o escopo de atuação do movimento, forma-se um Grupo de Trabalho para elaborar um projeto de lei nos termos propostos pelo III Manifesto. Luiz Carlos Moreira e Marcia de Barros integram o grupo. Esta última havia recentemente retornado da Itália, trazendo para o trabalho daquele GT importantes experiências de leis de fomento oriundas naquele país. Além da experiência italiana, foram realizadas pesquisas nas legislações argentina e canadense, dentre outras. E as conclusões obtidas reforçaram a convicção de que o teatro que produziam era merecedor de financiamento direto e que seria possível ao grupo formular uma lei em âmbito municipal, inspiradas nas leis daqueles países.

²⁶ Além destas identificamos também a presença de outros tantos, como a psicanalista Maria Rita Khel, o filósofo Paulo Arantes, etc. Este último se tornou grande entusiasta do movimento dos grupos.

²⁷ Paulo Arantes: um pensador na cena paulistana. Entrevista publicada no Estado de São Paulo - Caderno 2: domingo, 15 de julho de 2007

E assim chegamos à elaboração do Programa Municipal de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo, que vincula orçamento da Secretaria Municipal de Cultura, com objetivo de “apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo”²⁸. Logo no seu primeiro artigo, temos já sintetizado o principal critério classificatório aos que pretendem receber o fomento e, além deste, o Programa conformará outros princípios da nova legitimidade, em especial quando define os critérios de seleção dos projetos a serem adotados pela comissão julgadora²⁹, que compreendem, além daquele objetivo, “planos de ação continuada que não se restringem a um evento ou uma obra[...], a contrapartida social ou benefício à população conforme plano de trabalho; o compromisso de temporada a preços populares quando o projeto envolver produção de espetáculos [e, finalmente] a dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado. Coroando a empreitada o Programa torna-se Lei, instituída em 8 de janeiro de 2002.

Considerações finais

Assim ficaram instituídos os princípios da nova legitimidade da prática artística em São Paulo, digna de receber fomento municipal, instituindo também os critérios para julgar o “bom teatro”. Que estão, como vimos, em conformidade com o modo de produção teatral ligada à grupos, excluindo veementemente aquele que se destinada ao mercado – este demiurgo da arte. Não parece demais afirmar que essa produção ligada à grupos é absolutamente diversificada, abrangendo diferentes temáticas e estilos. Antes de um gênero, o que unifica os diversos grupos é aquele padrão de trabalho artístico, que prescinde, conforme legisla o Programa de Fomento, de “uma base organizativa com caráter de continuidade” e de pesquisa, definida como “práticas dramatúrgicas ou cênicas, [que] não se aplica à pesquisa teórica restrita à elaboração de ensaios, teses, monografias e semelhantes (...)”³⁰ ou seja, um *teatro de pesquisa* sintetiza a marca da nova legitimidade, ao ponto de o filósofo Paulo Arantes, em entrevista já citada, avaliar, a respeito da conquista da Lei de Fomento e do movimento que lhe deu origem, que

(...)foram à luta e arrancaram uma Lei de Fomento de governantes embrutecidos pela lex mercatoria, pode-se dizer que um limiar histórico foi transposto, por irrisório que seja.[...] Foi uma vitória conceitual também, pois além de expor o caráter obsceno das leis de incentivo, deslocaram o foco do produto para o processo, obrigando a lei a reconhecer

²⁸ Projeto de Lei n. 416/00 – Art. I

²⁹ Fundada em princípios paritários e democráticos, ela é composta por 7 membros, sendo que o Secretário Municipal de Cultura indica quatro membros, entre eles o presidente (que tem apenas poder desempate), Os três membros restantes são escolhidos através de votação – cada proponente vota em um dos seis nomes indicados pelas entidades representativas em teatro, sediadas no município há mais de três anos. A partir de tal composição, os grupos teriam certa autonomia para julgar os projetos artísticos merecedores de fomento, estabelecidos os critérios.

³⁰ Idem; ibidem

que o trabalho teatral não se reduz a uma linha de montagem de eventos e espetáculos. Nele se encontram, indissociados, invenção na sala de ensaio, pesquisa de campo e intervenção na imaginação pública. Quando essas três dimensões convergem para aglutinar uma plateia que prescindia do guichê, o teatro de grupo acontece.[...] é forte o sentimento de que a tradição crítica brasileira migrou e renasce, atualmente, na cena redesenhada por esses coletivos de pesquisa e intervenção.

Visão que a crítica Beth Néspoli³¹ irá corroborar ao definir os princípios da nova legitimidade, quando afirma que,

Aos poucos, a pesquisa de linguagem que servia sobretudo ao aprimoramento do próprio grupo vai ganhando inserção social. Deixamos de ir ao teatro para ver a “assinatura” de um diretor – atitude comum na década de 1980 – e vamos buscar a reflexão sobre o tempo presente a partir da visão de um coletivo artístico sobre o mundo em que vivemos, com suas contradições, injustiças e diversidade cultural.

Em ambas declarações se afirma a prática dos grupos como aquela legítima e definidora do “bom teatro”, digno de ser admirado. Após 12 anos da Lei de Fomento, o balanço que comumente se faz a seu respeito é que ela foi capaz de produzir o fortalecimento do teatro de grupo, a formação de novos núcleos artísticos, a pesquisa e os processos colaborativos aliados à experimentações estéticas ousadas, sendo recorrente também o reconhecimento da qualidade artística de seus trabalhos, conforme consagram os 112 prêmios recebidos pelos grupos durante 22 edições da Lei (período que abarca os anos de 2002 a 2013). Por fim, o julgamento que se faz é de que a partir do Fomento a fisionomia da produção foi alterada, ampliando a oferta de teatro e o acesso da população ao mesmo, atingindo o objetivo expresso no Art. 1º.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário**. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

_____. **A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Porto Alegre: Zouk, 2014.

CANDIDO, Antônio. **A Revolução de 1930 e a cultura**. In: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.

CARVALHO, Sergio de . Palestra apresentada no encontro do *Hemispheric Institute*, São Paulo, 17 de janeiro de 2013. O texto está publicado em espanhol na revista cubana *Conjunto*, número 167, disponível no site <http://www.casa.cult.cu/revistaconjunto.php>. Consultado em 06/10/2014

³¹ NÉSPOLI, Beth. A década de renascimento dos coletivos teatrais. *taú Cultural*, texto não datado, disponível em: <http://issuu.com/itaucultural/docs/proximoato/94>

_____.(org.) **Introdução ao Teatro Dialético** – experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular/Companhia do Latão: 2009.

COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996

_____. **Sina o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. & CARVALHO, Dorberto. **A luta do grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro: 2008

DESGRANGES, Flávio & LEPIQUE, Maysa.(orgs.) **Teatro e Vida Pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec/Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

GOMES, Carlos Antonio Moreira & MELLO, Marisbel Lessi de (orgs). **Fomento ao Teatro: 12 anos**. São Paulo: SP: SMC, 2014

MATE, Alexandre Luis. **A produção teatral paulistana dos anos 1980 – r(ab)iscando o chão da História: tempo de contar (pré) juízos em percursos de andanças**. Tese de doutoramento em História Social. São Paulo: FFLCH/USP, 2008.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2ªed., 2005

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001

WOO, Chin Tao. **Privatização da Cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80**. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2006.