

Dinheiro em falta

Em São Paulo, artistas lutam pela aprovação de lei estadual para a formação de um fundo, inspirados no programa de fomento ao teatro paulistano, que enfrenta percalços orçamentários

José Fernando

No último dia de maio, as galerias da Assembléia Legislativa paulista ficaram lotadas com a presença de cerca de 600 artistas. Eles estavam ali para acompanhar a votação do projeto de lei para a criação de um Fundo Estadual de Cultura, que prevê um orçamento da ordem de R\$ 100 milhões, a ser alcançado em três anos. Em nome de uma reelaboração do texto, por parte do Executivo e seus representantes, a votação foi adiada. (Na imagem acima os artistas presentes à Assembléia protestam contra a intervenção dos parlamentares governistas.)

O Fundo Estadual de Cultura paulista – em que estão envolvidos, há mais de dois anos, membros de entidades das áreas de teatro, cinema, dança, literatura, ópera, *hip hop*, artes plásticas, música – foi inspirado por uma lei mais antiga, que tem influenciado a discussão nacional sobre políticas públicas para a Cultura. Trata-se do Programa Municipal de Fomento ao Teatro, que opera desde outubro de 2002, por meio da Lei para o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Resultado da mobilização em torno do Movimento Arte Contra

a Barbárie (formado por grupos, artistas, críticos e atuante desde 1998), a lei dá forma ao anseio de convergir qualidade artística e relevância social. O trabalho teatral é definido como um processo que deve legitimar-se pela continuidade e inscrição na vida da cidade, o que pressupõe a permanência de núcleos artísticos.

Discutir critérios A lei implica o esforço sempre retomado de institucionalização do teatro, no sentido de firmar o seu caráter necessariamente público. Mas a tentativa de redimensionar o debate – por exemplo, formação de platéias não apenas como um problema de bilheteria – pode, na disputa política, resultar num grande embaralhamento. A lei prevê um orçamento anual, reajustado, que corresponderia em 2005 a algo em torno de R\$ 7,8 milhões. Duas vezes por ano, em janeiro e junho, núcleos artísticos inscrevem seus projetos, sendo aprovados um máximo de trinta por ano. Esses projetos são avaliados por uma comissão formada por representantes escolhidos em votação pelas entidades de categoria e por pessoas indicadas pela Secretaria Municipal de Cultura, que designa ainda o seu

presidente. A cada seleção são realizados debates públicos, com o objetivo de discutir critérios e avaliar o funcionamento do Programa.

Os orçamentos dos projetos são avaliados segundo as necessidades dos planos de trabalho, que são divididos em três etapas, e cada núcleo deve prestar contas acerca das atividades ao término da primeira e terceira etapas do projeto.

Em menos de três anos de vigência, a Lei de Fomento paulistana já contemplou mais de 50 núcleos e 70 projetos, envolvendo mais de 500 profissionais por ano e, segundo dados da própria Prefeitura, atingindo mais de 1 milhão de espectadores. É possível verificar a efetiva inserção dos grupos na cidade já pelo mapa cultural que se redesenha, alcançando todas as regiões, rompendo os padrões de consumo e a restrição aos pontos centrais: novas sedes de trabalho, apresentações nos aparelhos culturais da Prefeitura, vinculação da pesquisa artística à convivência em “comunidades” (bairros, presídios, albergues, etc.).

O embaralhamento ocorre exatamente face o campo novo que se forja, da disputa pelo imaginário social e o tipo de cidade que então se projeta. O tea-

tro como campo público de discussão torna-se um problema.

Na administração do prefeito José Serra (PSDB) a verba deixou de ser reajustada. Isso, aliado ao atraso nos pagamentos relativos à gestão de Marta Suplicy (PT), passou a colocar em risco o funcionamento do programa: no fim de maio, os projetos relativos à seleção de janeiro sequer tinham sido avaliados e a Comissão de Seleção nem mesmo iniciara seus trabalhos. Segundo o Departamento de Teatro paulistano, o esforço é o de adequar o programa à realidade da gestão pública, e aos poucos trazê-lo de volta à normalidade. Os artistas alegam o não cumprimento da lei.

A discussão transfere-se então para o campo da legalidade, mas explicita um processo de politização. Levado

paração era a situação do Teatro Municipal que, sem condições mínimas de operação, mantinha, segundo ele, seu diretor recebendo “pouco mais de R\$ 4 mil como salário”. O desvio fica evidente: comparar a atividade de grupos teatrais com a do Teatro Municipal significa, por um lado, evidenciar a legitimidade de ambas as esferas, mas, por outro, evidencia a desproporção. A verba anual do Teatro Municipal é algo em torno de R\$ 17 milhões. Num cálculo cego, os R\$ 7 milhões destinados ao Fomento, se divididos entre os 500 trabalhadores envolvidos por ano, significariam algo próximo de R\$ 1.100,00/mês por pessoa. Mas, esse cálculo arbitrário desconsidera o fato de que parte dessa verba é destinada à via-

ou “crônica e de essência, como afirmam os pessimistas (...), e sim de ordem accidental, por assim dizer meteorológica (...); pois apesar de tudo ainda vale a velha palavra de que as tábuas do palco representam o mundo”.

“Acidental” e “meteorológica”, de fato social, a crise não pode ser resolvida apenas artisticamente – o peso da economia, que marca o funcionamento de nossa sociedade, determina as condições de produção em todas as esferas, dinâmica da qual não escapa o teatro.

No teatro, o pecado é de origem. Nos anos 1990 a retomada do movimento de teatro de grupo, em muitos aspectos uma alternativa de renovação e continuidade do trabalho teatral, evidenciou uma contradição aparentemente inescapável. Vista em perspectiva, a problemática estava já no cerne dos argumentos de Rosenfeld. De um lado, o grupo teatral – campo de experimentação e coletivização, com formas de produção quase sempre cooperativadas – aparece como uma alternativa ao mercado. É a recusa ao modelo empresarial, cuja origem entre nós está na base de nossa modernização teatral, e tem como símbolo maior o Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, fundado em 1948 pelo empresário Franco Zampari; modelo posteriormente designado pela figura do produtor-empresário e seu elenco contratado.

De outro lado, para sobreviver, o grupo submete-se à norma mercantil, ainda que de maneira primária, numa via que vai desde a venda de espetáculos, vínculos com organizações como o Sesc, até as leis de incentivo. Nesse duplo movimento, o teatro de grupo afirma-se, a um só tempo, no campo da utopia, *imaginando-se* “fora” do mercado, no empenho de estabelecer internamente relações de produção anticapitalistas. No entanto, para além dessas relações, acaba por confrontar e às vezes assimilar as regras de mercantilização que dominam a vida. Campo de trabalho, na relação com o *público* o teatro torna-se ainda um campo de disputa da imaginação. ■

José Fernando Peixoto de Azevedo é diretor do Teatro de Narradores, professor de História do Teatro na EAD/ECA/USP.



O orçamento do programa de fomento ao teatro de São Paulo não foi reajustado, como prevê a lei. Acima, protesto de artistas em frente à Secretaria de Cultura de São Paulo, em 30 de março

às últimas conseqüências, o debate desloca a questão cultural para o âmbito da política de Estado em oposição às políticas de governo, de modo a evidenciar os limites da gestão pública atrelada a interesses ora partidários, ora privativos, esquivos à continuidade institucional.

Recentemente, o ex-secretário de Cultura paulistano, Emmanuel Araújo, denunciou, em sua carta demissionária, o que ele julgava ser uma relação de “compadrio” no funcionamento da lei. Seu termo de com-

bilização de espetáculos, envolvendo pesquisa, manutenção de equipamentos e sedes.

Romper com o passado A experiência paulistana é uma tentativa de romper o que se tornou uma tradição no teatro brasileiro – a de avaliar que “o teatro está em crise”. A depender do tom, a crise aparece como um destino. Já em 1973, o crítico Anatol Rosenfeld denunciava essa ideologia, alertando para o fato de que talvez a crise não fosse simplesmente aguda