

*Teatro de grupo
contra o deserto do mercado*



Iná Camargo Costa

Doutora em Filosofia e livre-docente em Teoria Literária pela Universidade de São Paulo (USP). Professora aposentada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Autora, entre outros livros, de *Panorama do rio vermelho*. São Paulo: Nankim, 2001. inativa@aspiral.com.br

Teatro de grupo contra o deserto do mercado

Iná Camargo Costa

RESUMO

Desde que o Brasil adotou a pauta neoliberal, toda a produção cultural passou a ser rigorosamente determinada pelos interesses de mercado e o próprio Estado curvou-se às exigências do Capital. O teatro paulista foi o primeiro setor a reagir ao desastre, criando o movimento Arte contra a barbárief para tentar contrapor-se ao processo. Este texto procura dar conta de alguns aspectos de sua intervenção.

PALAVRAS-CHAVE: teatro de grupo; mercado; produção cultural.

ABSTRACT

Since Brazil has adopted neoliberal politics, all cultural production became strictly defined by the market and the State itself has been totally bowed to Capital demands. At São Paulo, the first reaction against the disaster came from theater groups. They created a movement named "Art against barbarism" aiming to confront this policy. This text tries to make a brief account of some aspects of their reasons and actions.

KEYWORDS: theater groups; market; cultural production.



Quando teve que se haver com a indústria cultural na figura do cinema, Brecht se deu conta do atraso generalizado em que se encontrava a crítica cultural (mesmo a de esquerda) em relação ao desenvolvimento da produção propriamente dita. Para ir direto ao ponto: a industrialização de todas as esferas da produção ideológica já era um fato no início dos anos trinta do século XX e, no entanto, produtores e críticos de arte nem sequer se davam conta da necessidade de incorporar este fato a transformação de toda a cultura, e portanto da arte, em mercadoria para dar conta de todas as mudanças de função já ocorridas e, criticando-as, apresentar alternativas conseqüentes.

Entre as principais conclusões do trabalho em que Brecht trata do assunto¹, encontramos as seguintes: no sistema capitalista a obra de arte é concebida para ser vendida (como qualquer outra mercadoria) e essa venda tem um novo papel de extrema importância no sistema das relações humanas. O ambíguo conceito antigo de obra de arte não se aplica mais ao objeto criado depois da sua transformação em mercadoria; por isso, artistas e críticos devem, com prudência e delicadeza, mas sem temor, livrar-se daquele conceito, se de fato quiserem liquidar as funções que este novo objeto agora desempenha. É preciso atravessar esta fase sem subterfúgios. A fase da obra-mercadoria deixa para trás a sua antiga especificidade e, com isso, imprime à obra uma outra que passa a ser-lhe inerente.

¹ BRECHT, Bertolt. *O processo do filme A ópera de três vinténs*. Tradução, introdução e notas de João Barrento. Lisboa: Campo das Letras, 2005.

Nesse sentido, a conversão de todos os valores da esfera intelectual em mercadorias (obras de arte, contratos, processos judiciais tudo é mercadoria, ou serviço, o que dá na mesma) pode ser vista como um processo progressista, desde que seja entendido como ultrapassável. O modo de produção capitalista destrói a ideologia burguesa, a mesma que ainda hoje fundamenta sobretudo os discursos avançados sobre arte. A tecnologia que triunfa no cinema, e parece condenada exclusivamente a garantir os lucros de algumas corporações, pode realizar coisas muito diferentes em outras mãos. A tarefa de artistas e críticos é colocar essa tecnologia nessas mãos.

Teatro no mercado

Por todo o país, grupos de teatro lutam por se viabilizar e dar continuidade a seus trabalhos em guerra permanente contra as determinações de um mercado onipresente que define desde as políticas mais gerais do Estado até os menores detalhes do que se entende hoje por arte.

Embora desde o século XIX, do ponto de vista teórico, já se saiba que, para o mercado, só é arte aquilo que se submete às suas regras isto é, aquilo que se transforma em mercadoria, entre nós é muito recente esta constatação na prática. Muitos fatores concorreram para retardar tal percepção e um deles é justamente o caráter capenga do próprio mercado como um todo em países como o Brasil. Trata-se de um mercado que sempre dependeu do Estado, tanto no sentido estritamente econômico quanto no político. Refiro-me principalmente à lógica ultraperversa da privatização dos lucros e socialização dos prejuízos que sempre pautou a economia brasileira, para não dizer nada da verdadeira canibalização que vem sofrendo o Estado brasileiro desde o fim da ditadura militar.

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

Um caso interessante é do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) de São Paulo. Anunciado como a primeira empresa moderna de teatro no Brasil (o que já era um golpe publicitário), nos primeiros tempos (os dos lucros) foi seguidamente incensado, inclusive como modelo de administração. Mas em menos de cinco anos o empresário-modelo, moderno etc., começou a pedir socorro financeiro ao Estado (sempre em nome da cultura) e, dez anos depois, o Estado assumiu a administração da massa falida, assegurando-lhe mais alguns anos de sobrevivência, quando o empreendimento deixou de existir.

Embora tenha sido enunciado há pelo menos 20 anos o diagnóstico de que o teatro-mercadoria só consegue se viabilizar no Brasil às custas do fundo público (para falar como o professor Francisco de Oliveira), na cidade de São Paulo esse fenômeno só começou a ser discutido para

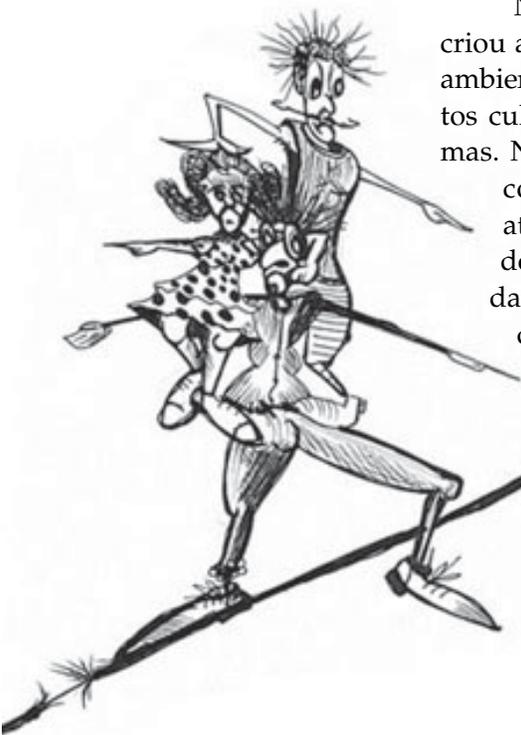
valer pelo movimento Arte contra a barbárief. Tal fato se explica em parte pela radicalização do mercado, que no início dos anos 1990 assumiu o controle absoluto do Estado, e mostrou suas garras nesta cidade com mais violência e sem nenhuma cerimônia. Isto me obriga a uma digressão.

O seqüestro do Estado pelo Capital

Para quem não cultiva ilusões sobre o papel do Estado no sistema capitalista (caso desta escrevinhadora), a sua submissão aos interesses do Capital não configura uma situação excepcional. E para quem entende que o capitalismo entrou numa fase particularmente predatória depois de liquidadas as experiências européias com o comunismo, também não surpreende a avidez com que o dito mercado passou a dar régua e compasso a todas as esferas da nossa vida. Trata-se apenas da expressão de sua vitória na Guerra Fria.

Como país que sempre esteve na vanguarda da barbárie, ao eleger Collor presidente da República, o Brasil fez uma clara opção por essa política na qual quem manda é o mercado (código para Capital, nunca é demais lembrar). Em relação ao que interessa agora, o gesto mais eloqüente daquele intrépido presidente foi a tentativa de liquidação da Funarte (Fundação Nacional de Artes) e demais órgãos federais voltados para a arte e a cultura (como a Embrafilme Empresa Brasileira de Filmes), todos criados em governos anteriores, inclusive os da ditadura, que tinham concepções, digamos assim, mais refinadas de cultura do que o mercado em sua versão local. Foi esse herói civilizadorf que inaugurou a era em que ainda nos encontramos, a do totalitarismo do mercado nas artes entre nós. Por totalitarismo quero dizer que estão excluídas, banidas, desqualificadas etc. etc., todas as formas de arte e cultura que não se submetam ao imperativo de se transformar em mercadoria e todos os produtores culturais que não assumam a função de empreendedores. É como se tivesse sido decretado que não há vida fora do mercado, mesmo o informal, que também é mercado, é bom não esquecer.

No que diz respeito ao teatro, a tentativa de fechamento da Funarte criou a típica situação da piada do bode na cela, instalando o perfeito ambiente no qual as leis de renúncia fiscal em favor de empreendimentos culturais apareceram como a solução para todos os nossos problemas. No entanto, na época ninguém percebeu que a jogada tinha sido combinada, que foi teatro mesmo: um governante arbitrário (e atrabiliário) fez o papel do louco que tentou fechar todos os canais de execução de políticas para as artes isto é, determinou a retirada do Estado desse campo e um ex-governante sensato (equilibrado...), menos grosseiro que o sucessor, ajuda a resgatar do pântano das leis de incentivo fiscal, revogadas no atacado, uma lei (que levava seu nome) que consagrou, como política de Estado, a ausência do Estado na definição da política para as artes. Só para anunciar um tema que não temos condições de desenvolver agora: desde os anos 90 do século passado, as políticas do Capital para a arte e a cultura são oficialmente definidas em organismos ditos multilaterais, como a OMC (Organização Mundial do Comércio) e a Unesco (Organização das Nações Unidas para



a Educação, a Ciência e a Cultura, com a diligente participação dos principais executivos da indústria cultural mundial e como desdobramento de um processo de desenvolvimento do mercado mundial de cultura reconhecido como tal desde os anos 30 do século XX, mas que na verdade tem a mesma idade do capital. (Em termos de Brasil, basta lembrar do anedotário relativo às temporadas de companhias de teatro e ópera no Rio de Janeiro do século XIX para saber do que se trata).

Para que não haja dúvida sobre o que entendo por seqüestro do Estado, é bom dizer de uma vez que considero as leis de incentivo fiscal como a expressão cultural de um processo político em que, por meio da renúncia fiscal, o Estado declara oficialmente que, a partir de agora, o Capital passa a definir diretamente que tipo de arte interessa ao país. Não é preciso entrar aqui numa cansativa enumeração dos resultados aberrantes a que chegamos depois de mais de quinze anos de renúncia fiscal, pois isso já foi até matéria de periódicos, inclusive jornais insuspeitos como *O Estado de S. Paulo*.

No caso de haver ainda alguma dúvida sobre as convicções dos beneficiários e adeptos deste estado de coisas, reproduzo abaixo as conclusões de um empenhado analista do mercado cultural sobre os efeitos indiscutíveis, porque mais profundos, das leis de incentivo:

Artistas e produtores culturais necessitam urgentemente ver-se como entes pertencentes a um mercado. Sim, um mercado de arte, de cultura, de entretenimento e de trabalho. E um mercado altamente competitivo, no qual o amadorismo é punido com o pior dos esquecimentos — a morte. Uma visão de negócios, no puro sentido do termo (de não-ócio) e de empreendedorismo precisa ser posta em prática por profissionais que se estabeleçam no entorno do artista. Para praticar competidamente um marketing cultural de agente.²

Reação a uma forma específica de barbárie

O movimento Arte contra a barbárie surgiu para lutar contra este estado de coisas. Seu primeiro manifesto perguntava quanto vale a cultura no país, tomando como referência sarcástica o orçamento do Ministério da Cultura (MinC) e propondo a luta por políticas públicas para a cultura.

Trata-se de um movimento que congrega basicamente grupos de teatro formados a partir dos anos 90 do século XX. A experiência desses grupos mostrava que o teatro que faziam não agradava aos profissionais de marketing que passaram a decidir sobre a destinação das verbas da renúncia fiscal, pois estas, obviamente, passaram a fazer parte dos orçamentos de publicidade das empresas, que além do mais dispõem de veículos muito mais eficientes do que o teatro para este fim. Ainda mais grave que isto, os espetáculos que esses grupos produziam não obtinham um retorno mínimo de bilheteria que pudesse assegurar a sua continuidade como mercadoria de tipo artesanal de modo autônomo (independente dos patrocínios do grande capital).

Mesmo nos casos dos grupos (e companhias funcionando como pequenas empresas) que se dispunham a se lançar no mercado, isto é, a contar apenas com o retorno de bilheteria, generalizou-se a constatação de que não há demanda de mercado ou, para dizer a mesma coisa, não

² MACHADO NETO, Manuel Marcondes. Marketing e cultura: comunhão de bens. 2004. Disponível em <<http://www.marketing-e-cultura.com.br>>. Acesso em 30 jan. 2007.

há mercado para o tipo de trabalho que fazem. A experiência dos últimos anos mostrou que o teatro que fazemos e queremos fazer não interessa aos agentes do Capital (que por isso não o financiam) e não consegue atrair público em quantidade suficiente para sustentá-lo através da bilheteria. E nem ao menos estou falando dos nossos destacamentos mais avançados que fazem teatro de rua e, por definição, não têm condições de cobrar adequadamente por seu trabalho, por maior que seja o público interessado. Também não é preciso falar dos experimentos de pesquisa de linguagem que, por definição, não podem ser apresentados a públicos muito numerosos, como são os espetáculos dos paulistas Vertigem, XIX, Companhia São Jorge, ou os do gaúcho *vi Nós Aqui Traveis*, para ficar em poucos exemplos.

A própria multiplicação do número dos grupos que hoje lutam pelo direito à existência já é expressão do encolhimento do mercado de trabalho (fenômeno mundial), inclusive no ramo da produção de mercadorias culturais. O mais eloqüente dos exemplos recentes é o desmentido cabal das promessas da TV por assinatura e a cabo, quando de seu lançamento entre nós: ao contrário da multiplicação dos postos de trabalho para artistas e técnicos e da prometida abertura de canais para veiculação da produção independente, o que tivemos foi nova inundação de lixo cultural mundial, com destaque para o norte-americano.

Estas informações estão sendo lembradas para deixar claro que hoje nós estamos reduzidos à luta contra as malfeitorias do mercado e das mercadorias não mais por postura ideológica, como outrora foi o caso de militantes de partidos de esquerda, mas por mera questão de sobrevivência. O movimento *Arte contra a barbárief* é uma das expressões organizadas do estado de coisas criado pelas contradições e pelo encolhimento cada vez mais visível do sistema capitalista. Temos notícias de outras, como o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto, com o qual os artistas de teatro têm mais em comum do que supõem.

Políticas públicas contra a renúncia fiscal

A bandeira de luta por políticas públicas para a cultura no Brasil é resultante de uma análise muito precisa do discurso neoliberal em confronto com as práticas inauguradas por Collor, intensificadas por Fernando Henrique e agora incorporadas por Lula. A questão básica é entender que as teses liberais do *Estado mínimo*, da eficiência administrativa etc., encobrem um movimento de dupla direção: o Estado abandona seus compromissos com previdência, saúde, educação, cultura que correspondem a direitos consagrados na Constituição e atendem às necessidades e demandas dos trabalhadores e da população mais pobre e redireciona as verbas destes setores aos que servem mais diretamente aos interesses do Capital, representados em ministérios como os da Fazenda, do Planejamento e da Agricultura. A própria política *intocável* de superávit fiscal nada mais é que a declaração de que os interesses do capital financeiro estão acima de todos os demais. Leis de renúncia fiscal fazem parte deste processo. Elas consistem em transferir ao próprio Capital a prerrogativa de definir políticas para a arte e a cultura. (Não vem ao caso analisar a coreografia da mediação do Estado que confere a projetos uma espécie de selo de qualidade sem o qual os propo-

mentes nem podem dar início à peregrinação em busca de patrocínio).

Dadas estas constatações, num primeiro momento, em que ainda nos encontramos, o *Arte contra a barbárief* assumiu o desafio de lutar contra essa política no próprio terreno definido como o único legítimo pelo discurso liberal: o poder legislativo (com a clara disposição de correr todos os riscos implícitos). Mesmo sabendo que não é verdadeira a propalada independência do Legislativo, pois o poder legislativo no Brasil é quase totalmente atrelado às necessidades^f do Executivo, o movimento trabalha com a hipótese de que o jogo político existe e através dele surgem algumas brechas. Mesmo sendo muito severas as restrições impostas pela Lei de Responsabilidade Fiscal à capacidade de produzir leis que criem despesas por parte do poder legislativo, pelo menos no discurso os neoliberais reconhecem como legítima a disputa pela destinação das verbas do fundo público levada a efeito nesse âmbito.

O movimento *Arte contra a barbárief* descobriu uma dessas brechas e mostrou na prática que ela pode ser explorada. Sua vitória na Câmara Municipal de São Paulo, onde o Programa de Fomento ao Teatro foi aprovado por unanimidade em 2001, além de assegurar um ganho material, tem força simbólica neste sentido.

O ganho material é óbvio: desde que a lei entrou em vigor, mais de 60 grupos já foram contemplados e é certo que muitos de seus integrantes já teriam desistido da luta pelo teatro que querem fazer se não tivessem recebido essas verbas. E teriam desistido, premidos pela simples necessidade de pagar as contas no fim de cada mês. É preciso insistir neste ponto: por enquanto estamos lutando apenas por nossa sobrevivência enquanto produtores de um tipo de arte que não se submete às determinações mercado. Só estamos lutando por nosso direito de existir como artistas que buscam expandir e ampliar o repertório de temas e formas de expressão teatral.

Barbárief fantasiada de cultura

Quando do lançamento do primeiro manifesto do *Arte contra a barbárief*, houve quem se perguntasse de que barbárief estávamos falando. Se daquela que foi combatida em nome da civilização ou da que foi definida no célebre Manifesto do Partido Comunista, de Marx e Engels. Por certo que é da segunda³. E cabe fazer uma digressão, ainda que brevíssima, sobre como ela se caracteriza no âmbito da cultura.

Num sentido mais estrito, entendemos por barbárief o processo de apropriação das forças produtivas pelo Capital. E a apropriação das forças produtivas da arte pelo Capital é muito mais antiga do que costumam supor até mesmo os pensadores de esquerda. No teatro, ela começou com a *Commedia dell'Arte* ou, como gostam de dizer os historiadores da arte, no Renascimento. Pelo critério aqui enunciado, o aparecimento da figura de um empresário que passa a cobrar ingressos do público e a pagar salários aos artistas é o primeiro capítulo da barbárief no teatro⁴. Flaminio Scala foi um desses artistas-empresários que explorava seus companheiros, embora ele mesmo dependesse dos favores (leia-se exploração) de um mecenas^f que lhe vendia proteção^f na forma de salvo-condutos e cartas de apresentação aos poderes estrangeiros e, em troca, recebia uma porcentagem fixa dos lucros da companhia⁵. Fica para ou-

³ Não temos nenhuma pretensão de originalidade. Para não ir muito longe, Eça de Queiroz é um dos muitos intelectuais do século XIX que sabiam ser a própria civilização européia uma simples estabilização da barbárief que liquidou o império romano: A rosa conquistara os Bárbaros: e agora que eles iam laboriosamente, e com os destroços do passado, construindo uma civilização sua, por toda a parte a perfumavam de rosas^f. QUEIROZ, Eça de. *As rosas. Obra completa*, v. IV. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 1249. Este texto foi publicado ao longo do mês de junho de 1893; é uma verdadeira história das apropriações da rosa como símbolo, a propósito da sua adoção pelos socialistas e da ampla utilização nas manifestações de Primeiro de Maio daquele ano. Devo esta referência a meu querido amigo Zenir Campos Reis, a quem agradeço.

⁴ Já se vê que estamos pressupondo como definição inicial de barbárief o próprio contrato de trabalho (compra e venda da força de trabalho) que por si mesmo escamoteia a violência que está por trás da necessidade que leva alguém a vender sua força de trabalho e a ingressar, assim, nos horrores do mundo do trabalho abstrato. Isto para não insistir em que este contrato escamoteia também, com o mesmo grau de violência, a extração de mais-valia de que Marx tratou por extenso.

⁵ Cf. BARNI, Roberta (org. e trad.). *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2003.

⁶ Desde fins dos anos 90 do século passado, o tema do mercado das letras impressas vem sendo objeto de estudos de extremo interesse. Para ficar no exemplo de uma obra recentemente publicada no Brasil, v.. FISCHER, Steven Roger. *História da leitura*. São Paulo: Unesp, 2006. Sobre a relação do próprio Gutenberg com a mercadoria livro, com a peculiar naturalidade dos anglo-falantes, diz Fischer que seu objetivo era ter lucro, aumentando a produção com criatividade, a fim de maximizar as vendas (p. 191).

⁷ Cf. ADORNO, Teodor e HORKHEIMER, Max. A indústria cultural. In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, e BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

tra oportunidade o tratamento detalhado do processo de privatização do patrimônio simbólico, até então um patrimônio tão comum quanto as terras de que foram expulsos os camponeses que depois se transformaram nos pobres à disposição dos contratadores de força de trabalho. A apropriação privada do imaginário é a primeira figura da barbárie que atinge diretamente os artistas.

O surgimento da imprensa (o invento de Gutenberg é de 1450) possibilitou a correlata exploração da mão-de-obra dos escritores por duas modalidades básicas de empresários: os editores de jornal e os editores de livros. E em pouco tempo (cerca de cinquenta anos) surgiu a idéia de direito autoral que desde o começo, e acima de qualquer outra consideração, sempre favoreceu o interesse dos proprietários dos meios de produção da palavra impressa (e demais símbolos, como as pautas musicais). Desde o Renascimento, pois, editores de jornais e de livros são os principais exploradores da força de trabalho intelectual e os açambarcadores de fatos e ficções. Livros e jornais são mercadorias como outras quaisquer desde essa época⁶. O mesmo vale para a música e demais formas de arte, tal como ficou definido pelas relações de produção capitalistas. Em matéria de cultura estamos, pois, no reino da barbárie mercantil há muito mais tempo do que se supõe. Seu nome no ramo do espetáculo é *show business*.

O avanço do grande capital sobre as forças produtivas no campo das artes, que data de fins do século XVIII e costuma ser chamado de industrialização, tende a ser apresentado como desenvolvimento e progresso, mas na verdade corresponde a um progressivo aprisionamento destas forças produtivas. Uma vez confinada à condição de mercadoria e valorizada, como qualquer outra, apenas por sua capacidade de gerar lucros, a arte é progressivamente levada a renunciar a seu próprio conceito, como afirmou Adorno, independente do que sempre afirma o discurso ideológico (inclusive o de esquerda, é bom insistir).

O desenvolvimento do cinema, do rádio e da televisão no século XX levou a mercantilização da arte a suas conseqüências extremas. Benjamin, Adorno e Horkheimer já cuidaram delas a seu tempo⁷. Adaptando ao Brasil a observação de Adorno sobre as calamidades que viu nos Estados Unidos, poderia dizer que por aqui a parcela empreendedora da humanidade investiu durante cerca de 500 anos para criar as músicas, os filmes e os programas de televisão da Xuxa.

Nas primeiras décadas do século passado, o teatro (como ramo do xoubiz) reagiu de modo conservador ao processo de industrialização do seu repertório (capital simbólico no corrente jargão sociológico), que foi transformado em matéria-prima a ser explorada pelo cinema e pelo rádio. Brecht denunciou as várias formas de mistificação adotadas pelos exploradores desse ramo dos negócios, principalmente os empresários teatrais e das demais formas de espetáculo, secundados pelos críticos que, à esquerda e à direita, viam suas especializações ameaçadas de desvalorização no mercado. Como bom materialista, Brecht explicava que a concorrência do cinema e do rádio obrigava o artista a questionar, de preferência, não o nível da mercadoria cultural, mas a função social do teatro. Ele entendia alta cultura (ópera, balé clássico, teatro dramático) e entretenimento (teatro de variedades, cinema e rádio) como as duas faces da mesma moeda – a da transformação da arte em mercadoria. Por

isso recomendava aos artistas de teatro que não caíssem na conversa dos empresários, participando de uma concorrência inútil com os novos meios de produção, mas que, aprendendo com estes novos meios que mudaram a função social das artes cênicas, tratassem de lutar por uma refuncionalização mais avançada de todas as formas de arte, tanto do teatro quanto do cinema e do rádio.

Este desafio, formulado no início dos anos 1930 por Brecht, ainda não foi devidamente enfrentado nem por artistas nem por intelectuais, todos empenhados em defender seus privilégios de especialistas (beneficiários da divisão do trabalho). Trata-se de compreender e assumir que não existe mais (se é que algum dia existiu) arte no sentido definido pela burguesia e seus ideólogos; que aquilo que chamamos cultura é um grande supermercado globalizado (e há muito mais tempo do que se supõe); que a principal função atribuída pelo Capital para a arte e para a cultura é a de gerar lucros. A ideológica (ou cultural^f) é subsidiária desta e por isso é pouco eficiente a luta que se trava apenas neste âmbito, para dizer o mínimo, como argumenta Walter Benjamin no ensaio referido.

Esta compreensão tem pelo menos duas conseqüências. De um lado, obriga a pensar sobre a necessidade de organizar os trabalhadores que movimentam os mais modernos meios de produção (cinema, rádio, televisão, jornais) que monopolizam a pauta ideológica e, de outro, para chegar de uma vez ao que nos interessa: pensar em que propostas apresentar para artistas e técnicos que fazem parte da população supérflua e, mantidas as tendências do sistema, não têm a menor chance de integrar a força produtiva no campo das artes e da cultura.

Lutas em andamento

O movimento *Arte contra a barbárief* é mais ou menos a expressão organizada da segunda constatação acima, como tentei sugerir em artigo publicado no jornal *O Sarrafo*⁸. As manifestações extremas da barbárief em São Paulo, que vão da multiplicação ininterrupta dos números que quantificam a população supérflua à submissão mais ostensiva do aparelho de Estado aos interesses do Capital, levaram alguns artistas de teatro a refletir criticamente sobre este estado de coisas desde meados dos anos 90 do século XX. O manifesto *Arte contra a barbárief*, lançado em 1999, para além de caracterizar a barbárief como resultado da mercantilização radicalizada, definia uma estratégia de longo prazo para o movimento: disputar e transformar o pensamento sobre arte e cultura no Brasil.

Este objetivo pode ser assimilado ao que foi proposto por Brecht. A nossa própria experiência de exclusão (não há lugar para nós nem no mercado de arte nem no de trabalho em geral) nos permite desde já formular novos conceitos e novas funções para a arte e a cultura. É o que temos feito nestes últimos anos e por isso podemos elaborar a expressão teórica dessa experiência e, com ela, disputar o pensamento sobre arte e cultura com a ideologia do mercado (que, em sua última versão, atende pelo nome de neoliberalismo).

Esta disposição se traduziu até agora em duas formas de

⁸ Ver COSTA, Iná Camargo. Vamos encarar a politização? *O Sarrafo*, n. 8, 2005. Disponível em <<http://www.jornal-sarrafo.com.br>>.



luta, a da mobilização e a da formação, que ainda estão em andamento e, por enquanto, só têm como garantia a nossa disposição para lutar.

A luta (mobilização) por leis de fomento corresponde à tática de enfrentamento com o próprio Estado que, nunca é demais repetir, foi tomado de assalto pelas forças neoliberais com a eleição de Collor. Nossa primeira vitória em São Paulo correspondeu, no plano ideológico, a quebrar a ditadura do pensamento único sobre o papel do Estado em geral e, em particular, em relação à cultura. Tratava-se de apresentar uma alternativa às leis de incentivo sem, entretanto, combatê-las diretamente. Digamos que, de um ponto de vista ainda liberal, o movimento admite que os dois tipos de legislação possam conviver sem conflito direto. Mas sabem também seus integrantes que, se não forem dados os passos subseqüentes, tudo poderá ser enquadrado pelo próprio mercado.

A criação, em 2003, do jornal *O Sarrafo* correspondeu à necessidade de avançar na formulação do nosso próprio pensamento sobre teatro (formação). Em seu primeiro número, o jornal declarava a disposição para ser um veículo de discussão do ofício teatral e reafirmava o objetivo do primeiro manifesto do movimento: encontrar caminhos que transformem a cultura em direito elementar de todos os cidadãos ou, o que é a mesma coisa, lutar pela democratização da cultura.

A repercussão desses três momentos (manifesto, luta pela lei de fomento e lançamento do jornal) junto à classe teatral, ao público e mesmo à opinião pública mostrou mais uma vez que o campo da produção artística é um sismógrafo social. É muito grande o número dos interessados em alternativas ao deserto instalado pelo reinado do marketing cultural.

Funeral emblemático

Para dar um exemplo concreto do amplo universo que mobiliza a imaginação dos grupos produtores de teatro em São Paulo, vejamos uma cena de *Frátria amada Brasil*, espetáculo do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, que estreou em 2006. É bom registrar que este grupo só pôde viabilizar seu trabalho com as verbas recebidas através da Lei de Fomento.

Inspirado no relato de Odisseu aos feácios sobre suas aventuras, *Frátria* se desenvolve elaborando materiais colhidos em projeto anterior do grupo, chamado *Urgência nas ruas*. O próprio recurso à *Odisséia*, o mais clássico dos textos épicos da literatura ocidental, em busca de formas de organização literária e cênica dos relatos, já se deveu à percepção do caráter épico do material. ° pergunta sobre a que tipo de gente corresponderia o Ninguémf com que Odisseu se apresentou a Polifemo, o Núcleo respondeu que seriam as vítimas da barbárie em andamento circulando aos milhões pelo oceano que são as ruas de São Paulo. Assim, para cada um dos temas selecionados do relato de Odisseu, temos um tipo de Zé Ninguém narrando ou participando de alguma experiência relevante (no sentido de esclarecedora das nossas).

A cena que interessa agora é uma espécie de acerto de contas com a tradição teatral que ainda interessa vivamente ao mercado e, aos olhos de *Frátria*, apesar de morta, continua resistindo tanto nos palcos quanto nas expectativas daquela parcela do público que se deixa pautar pelos meios de comunicação.

Como hão de estar lembrados os leitores da *Odisséia*, a certa altura de seus encontros no Hades, o herói reconhece Elpenor, aquele companheiro que ficou insepulto na ilha de Circe, pois morreu ao cair da torre do palácio da feiticeira na hora da fuga atabalhoada. Ele solicita as exéquias a que tem direito e Odisseu volta àquela ilha com o que restou de sua esquadra para cuidar do caso. Partindo desta situação, o Núcleo se aproveitou adicionalmente de uma das mais célebres cenas do gênero no teatro dramático: o sepultamento de Ofélia em *Hamlet*, no feudo de Elsenor (a dramaturga Cláudia Schapira tem ouvido atento para todo tipo de rimas). E ilustrando a tese de Hegel, segundo a qual a humanidade se despede alegremente de seu passado, produziu um dos momentos mais desbragadamente hilariantes de *Frátria*.

Explorando o registro *baixof*, que é uma das diretrizes necessárias do espetáculo, a primeira operação consistiu em eliminar da cena tanto a chegada do féretro com toda a corte dinamarquesa quanto a própria figura de Hamlet. Toda a cena é conduzida pelos *clowns* de Shakespearef (como diria Manuel Bandeira) e eles mesmos já trazem o caixão, interpretando no trajeto alguns dos versos de *Funeral de um lavrador*, de João Cabral de Melo Neto, em linguagem de *rap* que, como todos sabem, também é corporal. A leitura dessa operação se impõe: enquanto em Shakespeare os *clowns* cedem o passo, a cena e o discurso para a monarquia e seu cortejo, aqui os trabalhadores-coveiros seguem até o desfecho com as rédeas (e as pás) na mão.

No lugar da discussão shakespeareana sobre o suicídio de Ofélia, os coveiros de *Frátria* discutem o empenho da humanidade em evitar a morte, discussão divertidíssima que funciona como legenda para o desfecho da cena. É quando Paloma (substituindo Hamlet e encarnando Elpenor) irrompe, interpelando os coveiros e o espetáculo, e reclamando da modalidade *interativa*f que supõe ser o caso da cena. Então, aos poucos, os coveiros esclarecem ser dela própria o cadáver que acaba de ser sepultado, de modo que só lhe resta sair de cena, levando junto as suas expectativas dramáticas de público treinado pelos espetáculos de entretenimento.

Para além de todas as qualidades de *Frátria* que não posso sequer enumerar, é seguro que raras vezes a cena produzida pelos grupos paulistanos trouxe ao palco uma imagem tão eloqüente como a desse funeral para identificar quem são os nossos adversários nos palcos e nas platéias. Vale para ela a observação que um dos coveiros dirige à figura ainda inconsciente de sua própria morte: uma imagem às vezes nos surpreende...f

Um outro repertório

Como o espetáculo do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos deixa claro, a expectativa dramática a que interessa ao entretenimento e à indústria cultural é um cadáver insepulto. Ele não vai se recolher de bom grado, nem tão cedo, à sepultura que lhe cabe há mais de um século; vai continuar assombrando a cena, o público, a crítica e mesmo os produtores de teatro por tempo ainda indeterminado, por mais que seu prazo de validade esteja esgotado.

Essa é a principal razão ideológica para que um espetáculo como

⁹ O Engenho Teatral existe como grupo desde 1979 e tem este nome desde 1993, quando inventou seu próprio espaço, um teatro móvel com duzentos lugares que desenvolve o conceito do circo no aspecto infra-estrutura. Seus trabalhos dialogam com o público da periferia de São Paulo, onde o Engenho costuma se instalar por períodos nunca inferiores a um ano.

Em pedaços para ficar no exemplo mais escandaloso até agora não se tenha transformado em tema obrigatório de reflexão pelo menos para aqueles que fazem teatro.

Produzida pelo Engenho Teatral⁹ ao longo dos anos de 2003 e 2004 (graças ao Programa de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo), as apresentações dessa peça tiveram início em 2005. Mas ela é também um desenvolvimento muito pensado do trabalho anterior (*Pequenas histórias que à história não contam*, de 1998) em confronto com a experiência de apresentá-lo a jovens praticantes do hip hop (entre outros moradores da periferia). Um segundo ingrediente foi o trabalho chamado teatro de bolso, mas inspirado nas formas do agitprop desenvolvido a partir de 2003 que consistia em apresentar peças curtas sobre diversos temas da barbárie numa cidade como São Paulo.

Pequenas histórias, para referi-la de maneira sumária, põe um artista em crise às voltas com o mundo da violência, da exploração, da mercadoria onipresente, da publicidade, da proliferação de linguagens, técnicas de comunicação e programas populares de televisão, que acaba fazendo um inventário acidamente crítico de todos esses dados por meio dos recursos que hoje estão à disposição de quem queira fazer teatro: atores, cenário, figurino, iluminação, sonoplastia, computador (inclusive datashow e tela gigante), vídeo, técnicas como a da fragmentação, da parábola, do flash e do flashback e assim por diante. A diferença que diz tudo é que, aqui, o recorte (ponto de vista) é o das vítimas de todo o processo, como a jovem pobre que quer ser modelo e não dispõe nem mesmo dos recursos para se inscrever na corrida rumo ao sucesso, o rapaz que descobriu nas drogas o único modo de viajar e a velha que enlouqueceu depois de atropelada pelas motoniveladoras que abriram uma rua onde ficava a sua casa.

Depois de algumas apresentações das peças curtas, o Engenho deu o salto: abriu mão do aparato tecnológico, centrou no trabalho do ator e do conjunto (o *ensemble!*) a construção do ponto de vista e abandonou os últimos vínculos com a narrativa dramática (enredo, personagem, ação dramática). Agora, o espetáculo (coro) faz perguntas e encena respostas (elenco). Coro e elenco são os mesmos atores e atrizes que se alternam nas funções. Os recursos básicos da linguagem e do jogo cênico são provenientes da comédia popular (boneco de ventríloquo, pancadaria, caricatura etc.) e os assuntos examinados vão das determinações da economia de mercado e do ritmo frenético da mercadoria às ilusões dos intelectuais sobre o valor da cultura (na figura da professora de escola pública que descobre o que vale a grande literatura^f para estudantes que apenas querem ter um skate), passando pelo desmentido cabal do fim da escravidão e introdução do trabalho livre em país de periferia. O horizonte do espetáculo só pode ser o pesadelo provocado pela violência e a revolta do entorno.

Como o Engenho sabe o que está fazendo, vale a pena passar-lhe a palavra para encerrar estas considerações:

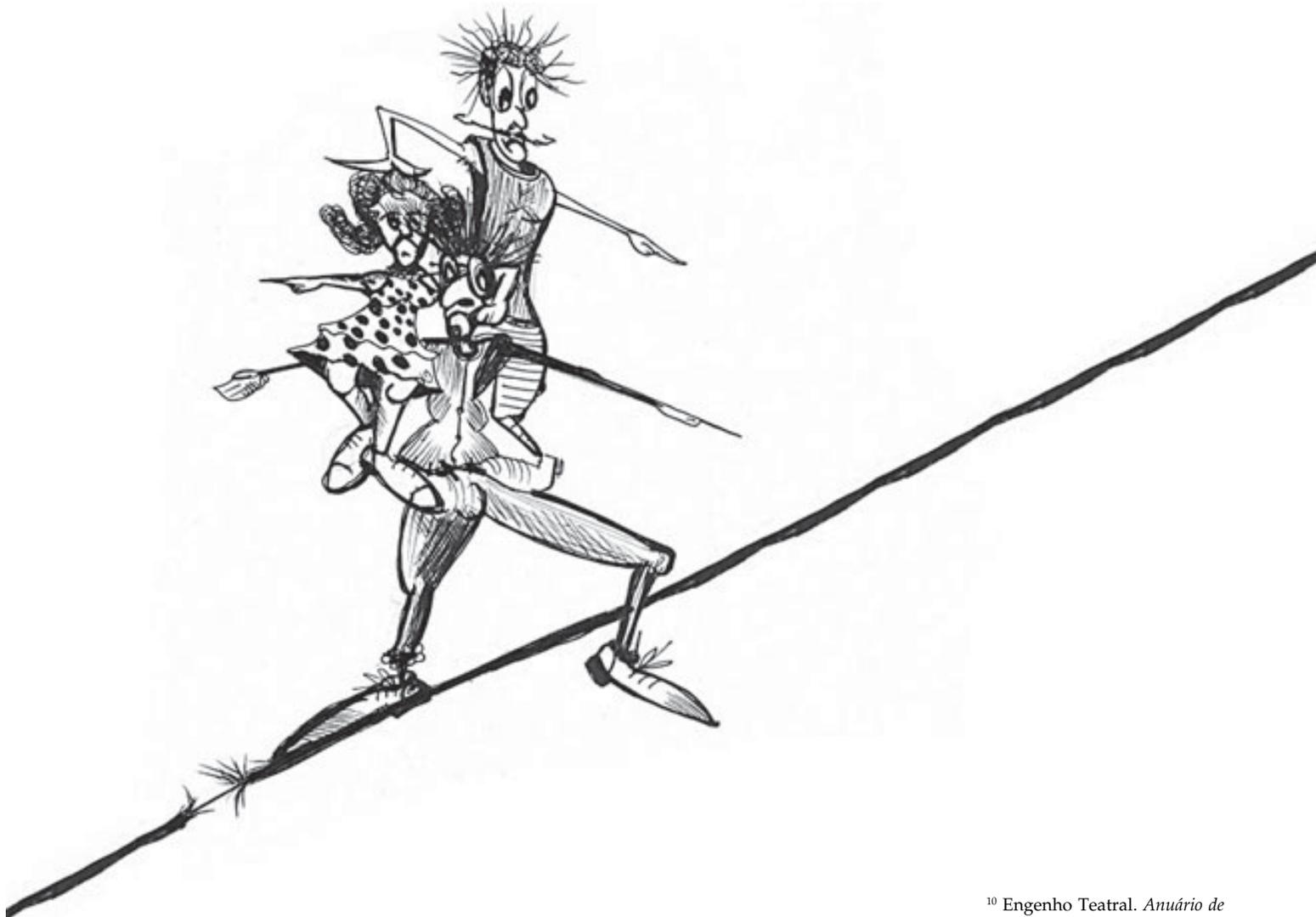
A montagem tem um ritmo alucinante (o palco precisava ser mais agitado que o seu público). Daí a fragmentação da edição televisiva e a sucessão de situações aparentemente aleatórias, desconexas. Mas esta fala é a cortina de fumaça que tudo esconde, nada revela. Por isso, conduzindo-a, um pensamento percorre o espetáculo e surpre-

ende o público com a narração final que dá sentido e unidade ao todo. Ninguém sabe, em nenhum momento, aonde vai a cena, não há ação e trama que apontem alguma pista. A dramaturgia e o palco beberam Brecht e o teatro épico ao dar as costas à ação dramática e aos conflitos, mas abandonaram a fábula e a personagem. Já o tempero para evitar o peso do material (...) veio da comédia popular.¹⁰

Não é exagero dizer que o repertório dos grupos que fazem teatro em São Paulo vai do funeral de Elpenor-Paloma ao pesadelo do Engenho. Isso explica por que nenhum deles pode contar com a simpatia do mercado.



Artigo recebido em abril de 2007. Aprovado em maio de 2007.



¹⁰ Engenho Teatral. *Anuário de teatro de grupo da cidade de São Paulo 2005*. São Paulo: Escritório das Artes, 2006, p. 28.