

## **PROTAGONISMO CULTURAL E EMPREENDEDORISMO URBANO: ENCRUZILHADAS DA LEI DE FOMENTO AO TEATRO EM SÃO PAULO**

Taiguara B. de Oliveira\*

### **Resumo**

O artigo traça um conjunto de questões que permeiam o movimento de teatro de grupo paulistano que se consolidou em torno Lei do Fomento, política pública cultural tida por pioneira por abordar o processo em sua concepção. Interessa-nos inquirir tensões políticas e estéticas que emanam do embate que este movimento promove no seu agir cotidiano sobre a cidade. Através da observação dos espaços de discussão abertos por este movimento e da análise de estudos que se debruçam sobre a confluência atual entre política, economia e cultura, indagamos sobre os novos desafios dos agentes culturais urbanos e questionamos o caráter cada vez mais ambíguo em que se encontra este diversificado cenário cultural.

**Palavras-chave:** Políticas culturais; Movimentos culturais; Globalização; Gestão urbana.

### **Abstract**

This article provides a set issues that permeate the São Paulo group theater movement that consolidated around Lei do Fomento, a cultural public policy taken by pioneering by addressing the process in its design. This paper examines political and aesthetic tensions emanating from the struggle that this movement promotes in his daily activity on the city. Through observation of discussion spaces opened by this movement and the analysis of studies which address the current confluence of politics, economy and culture , it ask about the new challenges of urban cultural agents and question the character increasingly ambiguous in that is this diverse cultural scene .

**Keywords:** Cultural policies; Cultural movements; Globalization; Urban management.

### **Introdução**

Um rápido olhar sobre a cidade de São Paulo permite-nos constatar a existência de uma nova e diversificada paisagem cultural, marcada pela presença de produtores artísticos dos mais variados portes e linguagens. Trata-se de um cenário multifacetado, composto por artesãos, músicos e fazedores de teatro de rua; coletivos de audiovisual, cultura digital, saraus, rodas de samba, grupos de hip-hop; espaços virtuais e equipamentos culturais periféricos, geridos pelos próprios artistas ou pelo poder público. Neste artigo, buscamos levantar um conjunto de questões que permeiam a atuação de um dos atores deste cenário: o movimento

---

\* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). e-mail: taiguara\_oliveira@usp.br.

de teatro de grupo e de rua paulistano, que se consolidou a partir da promulgação da Lei do Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, em 2002.

O engajamento político de uma nova constelação de agentes culturais, grandemente potencializados pelas possibilidades abertas com a revolução tecnológica, vem se multiplicando, ao longo do tempo, nos grandes centros urbanos. Particularmente em São Paulo, estas práticas têm se desdobrado em hábitos profícuos de participação democrática, como os de promover encontros, plataformas de debates em espaços físicos e virtuais, circulação de periódicos impressos e materiais audiovisuais, bem como instâncias associativas mais ou menos regulares de reflexão, organização e atuação coletiva, constituindo uma miríade de “redes culturais” (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 19) bastante sólida e importante para a agenda política da cidade. No interior de seus espaços, frequentemente autoconstituídos, fazedores de arte compartilham dilemas práticos e teóricos concernentes à aplicação de políticas públicas para o setor, à efetividade dessas políticas enquanto ferramentas para a democratização da sociedade e ao modo como está organizada a produção e a distribuição de bens simbólicos na cidade; de tal modo que, premidos pelas circunstâncias, expandem suas reflexões quanto ao próprio sentido político-social atual do seu ativismo cultural.

Para além de questões ligadas à qualidade técnica ou estética de seu fazer, buscamos, então, apontar sucintamente alguns dos entraves que a via aberta pela política pública de cultura municipal conquistada há treze anos (SÃO PAULO, 2002) tem enfrentado em seu embate cotidiano com a cidade. Orientando-se pelo estímulo ao processo e não ao produto, essa política pública tem bastado para atender ao propósito de contribuir com a democratização da produção e distribuição de bens simbólicos e outras desigualdades tão comuns às cidades brasileiras? Com a finalidade de pautar os tensionamentos conceituais e os dilemas práticos que emanam da atuação cotidiana, o presente artigo irá: 1) apresentar o movimento de teatro de grupo de São Paulo e seu papel pioneiro na virada de abordagem em modelos de políticas culturais no país; 2) refletir sobre o novo momento da relação entre o fazer cultural e o engajamento político no quadro das modificações por que passa o capitalismo contemporâneo; 3) perceber a manifestação destas tendências no âmbito das gestões urbanas e da prática dos movimentos; e 4) discutir alguns dos desafios colocados aos movimentos de cultura engajados na construção democrática.

## **1. O engajamento cultural pioneiro do movimento de teatro paulistano**

Identificamos como “movimento de teatro de grupo de São Paulo” os acúmulos organizativos e conceituais que resultaram do processo de pressão política impulsionada “de baixo para cima” (SOARES, 2012, p. 103) por uma associação informal de agentes teatrais que inicialmente se autoentitulou Movimento Arte Contra a Barbárie. Essa grande mobilização eclodiu no final da década de 1990 como reação a uma tendência mundial, o modelo de financiamento de projetos culturais baseados nas leis de renúncia fiscal (BOTELHO, 2001), que no Brasil avançava com muita força em todas as esferas administrativas.<sup>1</sup> Desde o seu primeiro manifesto, fruto de muitos debates, o movimento posicionou-se contrariamente a esta concepção de política cultural que vinha predominando no setor e tendia a privilegiar uma “política de eventos”, e fazia a defesa de uma abordagem que levasse em conta o “processo continuado de trabalho e pesquisa artística”. (MOVIMENTO ARTE..., 1999)

Os aspectos danosos do modelo da renúncia fiscal são hoje bastante conhecidos, alguns deles bem sintetizados na crítica de Rubim (2010, p. 63):

1) o poder de deliberação de políticas culturais passa do Estado para as empresas e seus departamentos de marketing; 2) uso quase exclusivo de recursos públicos; 3) ausência de contrapartidas; 4) incapacidade de alavancar recursos privados novos; 5) concentração de recursos [em 1995, por exemplo, metade dos recursos (cerca de R\$ 50 milhões) estava em apenas dez programas]; 6) projetos voltados para institutos criados pelas próprias empresas; 7) apoio equivocado à cultura mercantil, que tem retorno comercial [...].

Na visão dos fazedores de teatro que se reuniam no final dos anos de 1990, a transformação da obra de arte em “produto cultural” correspondia a um tratamento “mercadológico”, cada vez mais hegemônico, responsável pelas más condições da produção cultural no país. Tais concepções ficavam expressas nas reivindicações formuladas, que exigiam, da parte do poder público, não apenas política de financiamento mais estável e generosa, mas um conjunto de medidas que favorecesse a atividade continuada, o trabalho de pesquisa dramaturgica, a criação e estruturação de espaços e, sobretudo, um novo tipo de relacionamento com o público. (MOVIMENTO ARTE..., 1999)

---

<sup>1</sup> Não custa recordar que em 1991, na esfera federal, entrava em vigor a Lei Rouanet. Em sintonia com a agenda neoliberal, a Lei autorizava o financiamento de projetos culturais a partir dos resgates dos impostos devidos e da renúncia fiscal do setor privado.

A entrada na arena política por parte destes fazedores de cultura logrou, em 2002, a promulgação da Lei do Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo. Segundo Costa e Carvalho (2008, p. 37), o diferencial proporcionado pelo programa consistiu no fato de não contemplar apenas a montagem de espetáculos (o produto), senão projetos de trabalho continuado (o processo) e que, como tais, localizar-se-iam fora do mercado convencional ou alternativo. Kinas (2010, p. 199) lembra a vantagem do espírito de processualidade que anima o Fomento e ressalta ainda dois outros pontos que o tornariam uma lei com “vocação estruturante”: “O Fomento ao Teatro é uma política de Estado, continuada e regular”, não fica sujeito, portanto, às inconstâncias governamentais; e quanto ao critério de seleção, dá espaço não só aos agentes estatais, mas também à sociedade civil organizada, através da uma comissão de seleção paritária.<sup>2</sup> Esta dimensão também foi destacada por Paulo Arantes (2014, p. 333), ao avaliar, em 2007, a conquista advinda do “*front* cultural” como das mais significativas da vida pública do período, por acontecer justamente no momento em que no Brasil se faziam sentir as medidas neoliberais de retirada de direitos: “Nos tempos que correm não é pouca coisa converter consciência artística em protagonismo político”.

Ademais, como contrapartida social prevista pelo regulamento do programa (SÃO PAULO, 2002), grande parte dos coletivos compromete-se a desenvolver um conjunto de operações extracênicas (oficinas, exercícios cênicos, seminários, debates abertos), que procuram tecer ou fortalecer relações entre eles e a comunidade do entorno, sejam mediadas ou não por organizações locais (associações de bairro, movimentos sociais, ONG, escolas etc). (PUPO, 2012) Por estas razões, a atuação política desses fazedores de teatro que conquistaram a Lei do Fomento é tida por muitos como inspiradora para outras lutas por políticas públicas. Sob muitos aspectos, ela antecipou uma abordagem de política de cultura – alinhada a outra agenda internacional<sup>3</sup> – que só viria ganhar força na esfera federal quando, sob o primeiro mandato de Lula, em 2003, Gilberto Gil assumiu o comando do Ministério da Cultura. Para alguns autores, Gil e seu sucessor, Juca Ferreira, ao ancorarem-se numa

---

<sup>2</sup> O programa estabelece que no mínimo 6 milhões de reais (corrigidos pelo IPCA) sejam destinados anualmente para até 30 grupos e companhias teatrais, selecionados por comissão mista (metade indicada pela Secretaria de Cultura e a outra metade pelo conjunto dos grupos, representados oficialmente pela Cooperativa Paulista de Teatro). Ver: SÃO PAULO, 2002.

<sup>3</sup> Em 1982, a UNESCO (1982) consagrou a seguinte definição: “[...] pode-se considerar a cultura como o complexo total de características espirituais, materiais, intelectuais e emocionais que distinguem uma sociedade ou grupo social. Ela inclui não apenas as artes e as letras, mas também os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, tradições e crenças.”

abordagem antropológica de cultura,<sup>4</sup> abriram a possibilidade de dar um rumo diferente do tradicionalmente estabelecido em termos de programas culturais no país.<sup>5</sup>

O que se tem notado, contudo, é que a premissa de que um teatro fundamentado no trabalho continuado e coletivo, financiado por fundos públicos livres de ingerência do setor privado, afiançaria a construção de um cenário cultural resguardado dos efeitos da lógica mercantil vem sendo posta em questão pelos próprios protagonistas do feito.<sup>6</sup> Tanto mais quando se verifica que o tema da cultura e suas diferentes formas de manifestação rendem homenagens não apenas da parte de uma esquerda política que visa à renovação de suas práticas, mas se transforma na própria “moeda corrente do combate político” (EAGLETON, 2011, p. 61), podendo encobrir movimentos de reconfiguração da própria ordem social cuja crítica ela abrigara até períodos anteriores.

## **2. Globalização econômica, reestruturação produtiva e culturalização do real**

Vários têm sido os esforços de interpretar as modificações estruturais por que passa o capitalismo sob a hegemonia neoliberal, nas últimas décadas, e o interrelacionamento crescente entre dinâmicas culturais locais, processos de globalização econômica e rearranjos políticos mundiais. Ao tentar compreender o papel adicional conferido à cultura no contexto da chamada globalização, George Yúdice (2013, p. 27) observou que

hoje em dia é quase impossível encontrar declarações públicas que não arregimentem a instrumentalização da arte e da cultura, ora para melhorar as condições sociais, como na criação de tolerância multicultural e participação cívica através de defesas como as da UNESCO pela cidadania cultural e por direitos culturais, ora para estimular o crescimento econômico através de projetos de desenvolvimento cultural urbano e a concomitante proliferação de museus para o turismo cultural [...]

Como parte do processo de globalização, argumenta o autor, a cultura vai deixando de ser experimentada e valorizada como transcendência ou esfera de liberdade artística para

---

<sup>4</sup> Em oposição à tradicional “abordagem sociológica”, a concepção “antropológica” estende o conceito de cultura a toda forma de “interação social dos indivíduos”, seus “modos de pensar e sentir”, buscando alcançar o “plano do cotidiano” e a “qualidade de vida” (BOTELHO, 2001, p. 74-75)

<sup>5</sup> Segundo Rubim (2010, p. 65), por exemplo, o modelo de gestão então inaugurado, com esforços voltados para a construção participativa, “permite que o ministério deixe de estar circunscrito à cultura erudita e abra suas fronteiras para outras culturas: populares; afro-brasileiras; indígenas; de gênero; orientações sexuais; da mídia audiovisual; das redes informáticas etc”.

<sup>6</sup> Como ilustrativo das incertezas e controvérsias que habitam estes espaços, temos uma polêmica, recentemente noticiada, acerca dos critérios de seleção e distribuição dos recursos da Lei do Fomento. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro.selecoes-da-lei-do-fomento-dividem-encenadores,1612419>>. Acesso em: 11 ago. 2014.

legitimar-se como base em critérios de utilidade, sobretudo para o desenvolvimento econômico. Fatores de confiança e a capacidade de gerar retornos estabelecem-se como parâmetros para orientar o raciocínio dos agentes financiadores, diminuindo cada vez mais o espaço para a velha atividade cultural desinteressada.

No Brasil dos anos de 1990, verifica-se que os grandes centros urbanos experimentaram um novo momento da complexa relação entre o fazer artístico e a ação política. O recente estudo de D'Andrea (2013, p. 74) apontou que “o crescimento exponencial do número de coletivos que passaram a realizar e promover atividades artísticas na periferia” estaria ligado ao fato de a cultura ter se tornado uma espécie de refúgio temporário para a ação coletiva, em um contexto marcado pelo ascenso do neoliberalismo e o declínio da capacidade de influência de movimentos sociais e outros modelos clássicos de organização política. A luta por políticas públicas culturais de caráter democrático e popular, portanto, haveria que ser travada como forma de dar vazão e reconhecimento público a uma prática que vem se desenvolvendo há anos de forma espontânea e independente em relação a quaisquer modelos de financiamento.

No âmbito latino-americano, Yúdice (2013) também acredita ter sido decisivo para a culturalização dos movimentos populares a crise das abordagens culturais que animaram os meios de esquerda sob os regimes autoritários desses países. Desenvolvidas dentro de uma perspectiva nacional, anti-imperialista ou de resistência à “contaminação cultural estrangeira”, na passagem para a democracia, essas interpretações teriam assistido ao esmaecimento de seu poder analítico diante da “crescente circulação transnacional de comunicações, informação, imagens de novos estilos de vida, igualdade dos sexos e sua relação com o colapso da política formal”. (2013, p. 145)

Neste ponto Yúdice se alinha à perspectiva de Martín-Barbero (2008, p. 255), para quem o descompasso entre o velho ideário nacional e o novo contexto transnacionalizado ocasionou “a crise de identidade dos partidos políticos tradicionais e a ausência de um apelo eficaz ao popular por parte da esquerda”, abrindo caminho para que os meios massivos se convertessem em “agentes impulsionadores de identidades sociais que correspondem mais ao novo modelo econômico do que a uma renovação da vida política”. Desse modo, quase sem exceção, a partir dos anos de 1990, após ajudarem a precipitar o desmanche do ideário nacional, as novas tecnologias teriam redefinido as formas de ação política dos movimentos sociais e feito da comunicação e da cultura “um campo primordial da batalha política”.

(MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 15)

Cumprir notar, no entanto, que as décadas de 1980 e 1990 assinalam igualmente uma virada na forma como as grandes empresas, sobretudo nos EUA e na Grã-Bretanha, passam a intervir na arena cultural. A nova investida foi iniciada pelos primeiros governos neoliberais dos dois países, mas aprofundada pelos mais progressistas que os sucederam (Partido Democratas e Partido Trabalhista, respectivamente), e acabou por transformar a paisagem cultural das suas principais cidades. Conforme o famoso estudo de Tao-Wu (2006), nesse período práticas e valores empresariais são definitivamente incorporados pelas políticas culturais, tornando-se cada vez mais constatável a formação de iniciativas que articulam parcerias entre instituições de arte e o mundo corporativo.

Embora seus objetivos proclamados estejam separados por um imenso abismo, eles têm em comum um apetite insaciável pelo aumento de sua cota do mercado global, e essa ambição os leva à expansão física e à ocupação de espaço em outros países. Envolve também negócios agressivos num mercado aberto e manobras de capital (dinheiro ou arte) por trás de diferentes fronteiras. (TAO-WU, 2006, p. 310)

David Harvey e Fredric Jameson estão entre os que, grosso modo, orientaram suas investigações procurando decifrar o que sugerem ser um movimento de imbricamento das dimensões socio-cultural e econômica, deflagrado pelo esgotamento do regime de acumulação fordista, pela crise das atividades produtivas e pela hegemonia do capital financeiro. Na acepção de Harvey (1992, p. 119), o período caracterizaria uma “transição no regime de acumulação e no modo de regulamentação social e política a ele associado”, o que dá origem a um estágio que denominou “regime de acumulação flexível”, deflagrado pelo esgotamento que o consenso fordista apresentava já no final dos anos 1960. Dá-se início, assim, a um conjunto de arranjos econômicos, políticos e organizacionais, que o autor denominou “compressão espaço-tempo”, buscando-se uma possível resposta à exigência estrutural de absorção dos capitais excedentes. Fato evidenciado pela financeirização da economia, mecanismo pelo qual se tornou possível operar “seja um desvio de recursos das necessidades atuais para a exploração de usos futuros, seja uma aceleração do tempo de giro (a velocidade com que os dispêndios de dinheiro produzem lucro para o investidor), para que a aceleração de um dado ano absorva a capacidade excedente do ano anterior”. (1992, p. 171)

Tal seria a materialidade subjacente às mudanças por que passa a maneira como experimentamos o tempo e o espaço, condicionando os traços socio-culturais da ascensão do chamado pós-modernismo. Nisso também apostou Jameson, ao tentar identificar as mediações

através das quais a volatilidade do novo paradigma econômico se faz influente no âmbito das realizações estéticas. Conforme este autor, o conceito de pós-modernismo é, antes de mais, um recurso de periodização que busca “correlacionar o surgimento de novos aspectos formais na cultura com o surgimento de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica”. (JAMESON, 2006, p. 20)

Ao promover um “jogo de entidades monetárias” que vive do seu próprio metabolismo, “interno e circular”, a hegemonia da lógica financeira proporcionaria uma experiência social saturada de signos e imagens, o que sugere ser a cultura um elemento estruturante da sociedade de consumo, sem qualquer resquício de autonomia relativa. Nas palavras de Jameson: “as prioridades do real se invertem e tudo é mediado pela cultura até um ponto em que mesmo os ‘níveis’ político e ideológico têm de ser inicialmente desembaraçados do seu modo primário de representação, que é cultural”. (JAMESON, 1980, p. 32)

### **3. Empreendedorismo urbano e controle social**

Associado ao processo de transnacionalização dos fluxos financeiros, o modelo neoliberal vem à cena e comparece como o novo arcabouço regulatório que transforma por completo valores e instituições. Na prática, isso altera o princípio de atuação dos órgãos gestores locais, já que um novo receituário tende a combinar o fazer artístico-cultural, uma nova agenda de políticas públicas e uma renovada concepção de planejamento urbano.

Já nos anos 1980, Harvey (2005a) notou ter havido uma mudança substancial nas linhas de ação dos governos urbanos. Se até a recessão de 1973 as gestões se orientavam por uma abordagem “administrativa”, limitando-se a desempenhar um papel coordenador, a partir das décadas de 1970 e 1980 elas passam a se deter cada vez mais em atividades diretamente ligadas ao crescimento econômico, unindo à dimensão urbana os preceitos do empreendedorismo. O resultado foi o estabelecimento de uma “estrutura de concorrência interurbana” (e, muitas vezes, intraurbana) em escala global que transforma as cidades em entidades econômicas “livres” e competidoras entre si.

Nesse cenário, o Estado-nação eclipsa seu poder de intermediar os fluxos financeiros, de modo que os investimentos tendem a ser, cada vez mais, operados diretamente entre o capital financeiro internacional e os parceiros locais. Aqui está pressuposta, portanto, a formação de coalizões de diversos setores de classe e organizações da sociedade civil, nas

quais, ao lado de “incorporadores, corretores, banqueiros”, os planejadores urbanos e os promotores culturais podem desempenhar suspeito papel. (ARANTES, 2000, p. 27)

Como já apontado, esse movimento, que relaciona cultura e transformação urbana, se intensifica no Brasil a partir da década de 1990, com a difusão do modelo de parceria público-privada. Da parte do Estado, o entrelaçamento foi beneficiado, via Ministério da Cultura, pela implementação das leis de incentivos fiscais como forma prioritária de financiamento das políticas públicas voltadas para o setor. (KARA-JOSÉ, 2007) Precisamente contra esta tendência se mobilizaram os grupos teatrais em torno do *Arte Contra a Barbárie*, confiantes de que uma política pública desenhada no seio de canais institucionais mais participativos pudesse ajudar a reversão do quadro.

Entretanto, em um fórum de debate promovido pela Cia. do Miolo,<sup>7</sup> o diretor-ator da Cia. Antropofágica, Thiago Vasconcelos, não ignorou o perigo: de que as intervenções teatrais de rua sejam assimiladas pelas estratégias do capital imobiliário, inimigo contra quem se defrontam no campo simbólico. “Como não fazer o papel de valorização duma área para a valorização imobiliária? E aí, eu tenho chamado isso de UPP da cultura [risos], a Unidade do Palhaço Pacificador” – ironizou.

A precaução aqui não é à toa. Imerso na lógica empreendedora, o novo modelo de gestão urbana tende, segundo Harvey (2005b, p. 221-227), a mobilizar notadamente narrativas históricas, memórias e criações coletivas, significados e estéticas locais. Neste contexto, as atividades culturais ficam sujeitas a serem exploradas como alvos para a afirmação de novas formas de poderes monopólicos. Isto porque este constitui precisamente o terreno mais fértil de onde podem emanar alegações de singularidade e autenticidade, quer dizer, qualidades especiais que aumentam a capacidade de uma cidade atrair capitais e consumidores.

Otília Arantes (2000) também entende que os desafios da globalização tenham feito com que o “novo Planejamento Urbano”, tendo incorporado os códigos de gerenciamento empresariais, passasse a conceber a viabilidade das cidades em termos de respostas competitivas e favoráveis a investimentos, razão pela qual se teria dado um passo a mais na abordagem culturalista da cidade. Vivenciáramos, assim, um estágio em que a cultura deixa

---

<sup>7</sup> A conversa entre grupos ocorreu em de março de 2013, na sede da Cia. do Miolo, no bairro da Penha. Era a última atividade de uma mostra organizada pela companhia, o projeto *Cena Pública*. Todos os núcleos integrantes da mostra, e ainda outros convidados, debatiam o seguinte tema proposto: *Como intervir na cidade de São Paulo?*. O debate foi registrado em vídeo pelo autor deste artigo.

de ser contraponto ou “instrumento neutro de práticas mercadológicas” para se tornar terreno determinante do mundo dos negócios, ela mesma como grande negócio. Na ótica da autora: “o que está assim em promoção é um produto inédito, a saber, a própria cidade, que não se vende, como disse, se não se fizer acompanhar por uma adequada política de *image-making*”. Trata-se, pois, da “mercadorização integral de um valor de uso civilizatório como a cidade”. (ARANTES, 2000, p. 17)

Entre as reviravoltas que deram origem a este novo receituário urbanístico penetrado pela noção de que “tudo é cultura”, conta-se a nova esquerda que entrou em cena na esteira dos protestos de 1968, quando eclodem os ditos Novos Movimentos Sociais e sua agenda “pós-materialista”. “Por uma breve temporada pareceu possível emperrar a máquina urbana de crescimento, contrapondo ao núcleo duro produtivista do sistema a cidade como valor de uso”. E é este impulso por resgatar as riquezas simbólicas das formas urbanas, reprimidas pela rigidez fordista, que seria convertido em “iscas culturais para o capital”, dando origem à “cidade-empresa-cultural”. (ARANTES, 2000, p. 41-46)

No que concerne à relação entre a nova cena teatral paulistana e as estratégias do capital imobiliário, o filósofo Paulo Arantes (2014, p. 332) afastou, anos atrás, a triste hipótese levantada pelo membro da Cia. Antropofágica. Para ele, “a nova classe teatral de que estamos falando é tudo menos uma isca perfumada”, razão pela qual a praça Roosevelt, pólo teatral da cidade fortalecido pela Lei do Fomento, não correria “o risco de ser gentrificada e ver seus antigos moradores enxotados”. Entretanto, dados mais recentes inspiram cautela: desde 2004 o “enclave criativo” do entorno da praça apresenta “falhas de mercado” (MACHADO, 2010) e passa por intenso processo de valorização,<sup>8</sup> o qual, embora não seja responsabilidade exclusiva dos fazedores de teatro, atribui-se à massiva presença de estabelecimentos e atividades culturais após a reforma do espaço, do que não fica fora nem mesmo a mobilização popular em defesa do Parque Augusta.<sup>9</sup>

Nesse sentido, os usos que jovens moradores dos territórios mais precarizados das grandes metrópoles brasileiras têm feito de diferentes linguagens artísticas para promover uma nova imagem sobre sua condição social, compondo aquilo que hoje se entende por “cultura periférica”, têm chamado a atenção de muitos pesquisadores. De modo geral,

---

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://spressosp.com.br/2012/10/29/o-renascimento-da-praca-roosevelt-e-os-desafios-da-convivencia/>> e <<http://classificados.folha.uol.com.br/imoveis/1179586-regiao-do-baixo-augusta-entra-na-mirado-mercado-imobiliario.shtml>>. Acesso em: 12 ago. 2014.

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2014/05/1449343-breno-castro-alves-e-augusto-aneas-nao-e-so-o-parque-augusta.shtml>> Acesso em: 12 ago. 2014.

conforme Tommasi (2013), essa cultura é mobilizada no sentido de resgate da autoestima e valorização da identidade territorial, transformando o que ontem era carência em potencialidade. Mas é também acionada como possibilidade de inclusão econômica e projeção pessoal, salienta a autora. Com o aumento da oferta de editais públicos e privados voltados para o setor, boa parcela da juventude tem sido atraída aos espaços culturais alternativos ou independentes, equipamentos públicos, cursos e oficinas para engajar-se em projetos culturais que, quase invariavelmente, justificam-se pelo seu valor econômico e social. A questão que a pesquisadora se coloca é a de saber até que ponto a captura comercial do novo produto cultural e a lógica empreendedorista liberal que atravessa tal prática têm feito “desaparecer o conflito, a carga de ruptura, a crítica à ordem vigente” (TOMMASI, 2013, p. 29) – o que representaria o esvaziamento do agir político.

Ao mesmo tempo, seguindo a hipótese de Rizek (2011), poderíamos pôr sob exame crítico o aspecto territorial e descentralizado do Fomento, tido como um de seus frutos mais positivos para a cidade. No entrelaçamento da questão cultural com projetos de inclusão social – no caso do Fomento, manifesta na rubrica da “contrapartida” –, poder-se-ia estar avançando um novo padrão de gestão da vida urbana, capaz de impingir normas organizativas, atitudes competitivas e modos de produção artística às várias formas associativas culturais (como os coletivos teatrais), convertidas agora em “sujeitos e objetos de um mesmo processo de captura, de elisão e de deslegitimação do conflito”.(RIZEK, 2011, s/p) Nessa leitura, o movimento de teatro iniciado nos anos de 1990, poderia não escapar à vaga histórica em que as lutas sociais vão sendo conduzidas para a arena geradora de consensos das políticas públicas.

### **Apontamentos finais**

Os anos de 1990 no Brasil parecem ter feito rebentar um conjunto de experiências de ação coletiva que propugnam os espaços de reprodução da vida social como arena privilegiada das lutas políticas. Nessa arena, encontram-se misturadas as precariedades tão comuns às cidades brasileiras e o anseio de extravasar práticas artístico-culturais contidas, à esquerda e à direita, pelas abordagens políticas de períodos anteriores. De outra parte, é também o período em que sobre as cidades brasileiras abate-se o novo receituário de gestão urbana que elegeu a cultura como um dos principais eixos alavancadores das estratégias de mercado e das técnicas de dominação.

No contexto atual, o ativismo midiático e cultural ganha novos impulsos, novas feições e novos agentes; todos eles aparentemente animados por um espírito de não apenas ampliar o acesso à cultura, mas de alargar os marcos de cidadania *através* da cultura, em seus mais variados e ambíguos sentidos. Logo, a zona fronteira em que atuam movimentos culturais que, como os coletivos teatrais de São Paulo, perseguem “princípios de continuidade de trabalho, pesquisa de linguagens, aprofundamento conceitual, experimentação cênica” ao mesmo tempo que se comprometem com a realidade que os cerca, possibilitando maior “participação do meio social” (FISCHER, 2003, p. 202) impõe a eles um duplo desafio.

O primeiro está ligado à especificidade concreta do fazer artístico: uma prática que, ao manejar signos e linguagens, incide seus efeitos diretamente sobre a consciência do homem urbano. Na acepção de Iasi (2013, p. 73-74), “a cidade é expressão das relações sociais de produção capitalista, sua materialização política e espacial que está na base da produção e reprodução do capital”. Nela, embora se comunguem ações cotidianas, as pessoas “não formam um grupo, e sim um coletivo serial no qual prevalece a indiferença mútua”. A demanda, aqui, recai sobre a capacidade das formas estéticas oporem-se aos códigos de naturalização e internalização diária da condição de submissão ao capital, marcados pelo estímulo à fragmentação e à imediatez. Essa parece ser a preocupação do dramaturgo Calixto de Inhamuns (2011, p. 133) ao pensar problemas de encenação do teatro de rua:

Nas ruas e praças, ao contrário [dos espaços fechados], a desorganização do espaço cênico é a tônica. O público é volátil, deseducado, passante, o espaço é fragmentado e a encenação teatral é uma intervenção. Ao invés de desorganizar o espaço, o espetáculo terá que organizá-lo, dominá-lo e fazer com que as pessoas se interessem pelo que nele vai acontecer.

O refinamento de elementos estéticos sintonizados com a conformação de uma identidade oposta aos pressupostos da sociabilidade a que se quer opor, por sua vez, não está isento de contradições. Harvey (2005a) atentou para fato de, não sendo possível à homogeneidade pressuposta pela produção de mercadorias aniquilar por completo a singularidade que está na base dos rendimentos monopólicos, poder se desenvolver, no âmbito das cidades, práticas culturais transgressoras que escapem ao controle do capital. Mas não deixou de alertar para o risco de políticas de identidade local, regional ou nacional, geralmente vinculadas a supostos valores “puros”, deslizarem para modalidades já conhecidas de conservadorismo.

Uma segunda ordem de questões diz respeito a saber, sob o ponto de vista dos anseios antimercadológicos que os movimentos se propõem, em que medida o engajamento cultural,

dissociando-se de outras ações que atuam no tecido urbano como um todo, é gerador de resultados substanciais? Levando-se em conta os aspectos, descritos acima, que tipificam os mecanismos da reorganização capitalista nos tempos que correm, a atuação artística sobre a cidade, se conformada através de somatórias de intervenções pontuais, pode-se limitar a produzir cenários destinados aos negócios, transformando caldos culturais em imagens publicitárias facilmente assimiláveis pela lógica das “cidades criativas” e os novos mecanismos de controle social.

Isso de alguma maneira sugere que as respostas para muitas das inquietações afloradas hoje no âmbito do movimento de teatro paulistano, quando visa contribuir na elaboração de um projeto político alternativo viável, se desdobram em desafios situados fora do próprio movimento. Ou seja, a evidência cada vez maior de que os problemas da cultura se encontram reciprocamente dependentes de dinâmicas da ordem econômica e política impele os movimentos culturais a cultivarem laços de solidariedade com outras formas organizativas democráticas advindas da experiência urbana – o que, de fato, sob muitos aspectos já vem sendo buscado por alguns coletivos.

Convém, no entanto, que a tarefa consista em algo a mais além da mera formulação de conteúdos simpáticos ou compadecidos em relação à luta de todos aqueles cujo trabalho está de alguma forma implicado na produção e reprodução da cidade e da vida cotidiana. Dessa maneira, como nos lembra Benjamin (1994), apenas entendendo-se enquanto formada por trabalhadores igualmente destituídos do comando sobre sua própria atividade e existência, a militância artístico-cultural se coloca em condição de igualdade perante os demais setores despossuídos, de modo a criar uma possibilidade concreta de compartilhar com eles dos mesmos anseios.

## Referências

ARANTES, O. B. F. Uma estratégia falta: a cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, O.; VAINER, C.; MARICATO, E. **A cidade do pensamento único**: desmanchando consensos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 11-74.

ARANTES, P. A lei do tormento. In: DESGRANGES, F.; LEPIQUE, M. (orgs) **Teatro e vida pública**: o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro; Hucitec, 2012. p. 200-210.

\_\_\_\_\_. “Em cena” entrevista a Beth Néspoli, “Paulo Arantes: um pensador na cena paulistana”. In: \_\_\_\_\_. **O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência.** São Paulo: Boitempo, 2014. p. 331-339.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história/Walter Benjamin (Obras escolhidas; vol 1.).** São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOTELHO, I. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva.** São Paulo, v. 14, n. 2, p. 73-83, abr-jun 2001.

COSTA, I. C.; CARVALHO, D. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura.** São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

D'ANDREA, T. P. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo.** 2013. 295 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

EAGLETON, T. **A ideia de cultura.** São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FISCHER, S. R. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90.** 2003. 219 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Campinas, Campinas, 2003.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna.** Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1992.

\_\_\_\_\_. A arte da renda: a globalização e transformação da cultura em commodities. In: \_\_\_\_\_. **A produção capitalista do espaço.** São Paulo: Annablume, 2005a. p. 219-239.

\_\_\_\_\_. Do administrativismo ao empreendedorismo: a transformação da governança urbana do capitalismo tardio. In: \_\_\_\_\_. **A produção capitalista do espaço.** São Paulo: Annablume, 2005b. p. 163-190

IASI, M. A rebelião, a cidade e a consciência. In: MARICATO, E. et. al. **Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil.** São Paulo: Boitempo; Carta Maior, 2013. p. 73-84.

INHAMUNS, C. As dramaturgias dos espaços abertos: das metrópoles às comunidades ribeirinhas do Brasil. In: CENTRO DE PESQUISA PARA O TEATRO DE RUA RUBENS BRITO; NÚCLEO PAVANELLI. **Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua.** Caderno I. São Paulo: Abaporu Comunicações, 2011. p. 132-141.

JAMESON, F. Reificação e utopia na cultura de massas. **Revista Crítica de Ciências Sociais,** n. 4/5, p. 17-46, out. 1980.

\_\_\_\_\_. Pós-modernismo e sociedade de consumo. In: \_\_\_\_\_. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 15-44.

KARA-JOSÉ, B. **Políticas culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na revalorização do centro de São Paulo (1975-2000)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

KINAS, F. A Lei e o Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Uma experiência de política pública bem-sucedida. **Revista Extraprensa**, América do Norte, 1, nov. 2010. p. 194-203.

MACHADO, A. F. Cidades criativas. In: SEMINÁRIO DE ECONOMIA MINEIRA, 14., 2010. **Anais do XIV Seminário sobre a economia mineira**, Perspectivas do Planejamento Social no Brasil – Cidades criativas. Belo Horizonte, UFMG/Cedeplar, 2010. s/p.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

\_\_\_\_\_. Diversidade em convergência. **Revista MATRIZES**, São Paulo, v. 8, n. 2, jul-dez 2014. p. 15-33.

MOVIMENTO ARTE CONTRA A BARBÁRIE. **Manifesto Arte contra a Barbárie**. São Paulo, 1999. Disponível em: <<http://tinyurl.com/pybu4q9>>. Acesso em: 01 mai. 2014.

PUPO, M. L. Quando a cena se desdobra: as contrapartidas sociais. In: DESGRANGES, F.; LEPIQUE, M. (Orgs) **Teatro e vida pública: o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro; Hucitec, 2012. p. 152-173.

RIZEK, C. S. Práticas culturais e ações sociais: novas formas de gestão da pobreza. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR, 14., 2011, Rio de Janeiro. **Anais do XIV Encontro Nacional da ANPUR**. maio 2011. ANPUR, 2011. s/p.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no Brasil: itinerários e atualidade. In: BOLAÑO, C.; GOLIN, C.; BRITTO, V. (Orgs) **Economia da arte e da cultura**. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Ceps/Unisino; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão/UFS, 2010. p. 51-71.

SÃO PAULO (Município). **Legislação Municipal**. Lei Nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002. Disponível em <<http://tinyurl.com/p66d57c>>. Acesso em: 11 jul. 2014.

SOARES, M. H. A formação advinda do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. In: DESGRANGES, F.; LEPIQUE, M. (Orgs) **Teatro e vida pública: o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro; Hucitec, 2012. p. 100-116.

TAO-WU, C. **Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80**. São Paulo: Boitempo; Sesc, 2006.

TOMMASI, L. D. Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político. **Revista Política & Sociedade**, Florianópolis, v. 12, n. 23, p. 11-34, jan.-abr. 2013.

UNESCO. **Mexico City Declaration on Cultural Policies.** World Conference on Cultural Policies. Mexico City, 26 July-6 August 1982.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura:** usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.