

Mercado, Políticas Públicas e Teatro de Grupo na Cidade de São Paulo¹

João Rodrigo Vedovato Martins

UFSC/SC

Mercado cultural; políticas públicas; neoliberalismo

Resumo

Este trabalho tem como objetivo investigar as políticas públicas para classe teatral e seus impactos no teatro de grupo na cidade de São Paulo. As políticas públicas ao mercado das artes do palco ocorrem majoritariamente via editais públicos com orçamento direto ou com necessidade de captação de recursos. Tal fato impõe a esta pesquisa etnográfica desafios de examinar as políticas culturais em tempos em que o neoliberalismo toma a cultura como um alvo de sua racionalidade. O neoliberalismo enquanto tecnologia móvel (ONG,2007) se dissemina e opera por meio da redefinição das práticas entre mercado, Estado e sociedade civil, o que afeta as relações entre os artistas e estas instâncias. Pretende-se investigar como os sujeitos lidam com essas esferas em seu cotidiano, em particular com os editais, no dia-a-dia do trabalho cênico, considerando as condições atuais de produção teatral, caracterizadas pela informalidade, instabilidade, precariedade e competitividade, dentro e em conflito com uma governamentalidade (FOUCAULT, 2008) alinhada aos anseios neoliberais. Três dimensões, separadas aqui apenas heurísticamente, são centrais na proposta analítica deste artigo: as influências das políticas públicas na produção do teatro de grupo e do artista, os impactos na produção estético-político teatral e as capturas e fugas envolvidas nas tecnologias de condução da conduta estatais e neoliberais.

¹ Trabalho apresentado na 33ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 28 de agosto a 03 de setembro de 2022.

“Creonte — Então senta...
Jasão — Eu? O senhor quer que eu sente?
Creonte — Senta! Muito bem.
Eu vou lhe contar.
Se fosse outro homem eu não deixaria sentar aí
mas você é quase um sócio
vai casar com Alma e algum dia iria sentar mesmo...
Gostou?...”
(BUARQUE,Chico;PONTES, Paulo. Gota D’Água,1992:51).

Introdução

“Farinha pouca, meu pirão primeiro” ditado popular e célebre música do sambista Bezerra da Silva foi enunciado por um ator, interlocutor desta pesquisa, a respeito da lógica da competitividade que a Lei Municipal de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo impinge aos grupos teatrais, mas que também pode ser estendida aos demais editais. Esse é um dos dilemas que a classe teatral vive - participar da lógica de concorrência dos editais, incluindo ao projeto escrito produtos advindos de capital cultural, simbólico ou material de integrantes ou do grupo, ao mesmo tempo que a classe teatral inscrita sobre o desígnio de teatro de grupo valoriza atitudes de solidariedade, apoio mútuo, trabalho colaborativo, enfim posturas contrárias à competição entre a classe. O texto Gota D’Água, aludida acima, traz uma reflexão que parece perene ao contexto das políticas públicas para o teatro na atualidade. No trecho selecionado da dramaturgia Creonte estimula, quase pela coação, Jasão a sentar em uma cadeira, ao fazê-lo Jasão fica encantado e vê benefícios em estar ali, somado a isso Jasão diz que aquele lugar não o pertence, que não se sente confortável, mas permanece sentado. Creonte é a personificação do capitalismo, da meritocracia e da força de cooptação de sujeitos dissidentes da norma. Este é o paradoxo dos editais, expresso pelo teatro de grupo nas palavras de potência e limitação, ou seja, o edital possibilita ainda que limite ou limita ainda que possibilite. Esta é uma chave operativa basilar para entender a relação do teatro de grupo com as políticas públicas via editais que ganha contornos de mobilização política através de debates e fóruns organizados em torno do Movimento de Teatro de Grupo (MTG).

De um ponto de vista histórico bem panorâmico, o período da década de 90 do século XX é marcado pela implementação do PRONAC (Programa Nacional de Apoio à Cultura), por meio da mais conhecida Lei Rouanet (1991), do fortalecimento de políticas econômicas neoliberais no Brasil irradiadas pelo Consenso de Washington, segundo

autores/as como Alfredo Saad Filho e Lecio Morais (2018) e também de uma forte mobilização do teatro de grupo que representou um ganho qualitativo em termos de organicidade política.

Ao considerar a neoliberalização do mercado das artes do palco é imprescindível notar que as políticas públicas ao teatro ocorrem majoritariamente via editais públicos com orçamento direto (Fomento ao Teatro, Programa de Ação Cultural Expresso, Valorização de Iniciativas Culturais) ou com necessidade de captação de recursos (Lei Rounanet, Programa de Ação Cultural ICMS, Programa Municipal de Apoio a Projetos Culturais).

O neoliberalismo visto como doutrina econômica assentada no princípio de afirmação do livre mercado é pensada por muitos autores (HARVEY, 2005; STIGLITZ, 2010; KRUGMAN, 2003, REICH, 2010) a partir da desregulamentação das indústrias e fluxos de capital, redução na rede de proteção ofertada pelo Estado, privatização ou terceirização de bens públicos (estradas, correios, educação, saúde e até prisões), fim da redistribuição de riqueza como política econômica, regime fiscal regressivo, qualquer desejo como potencial empreendimento (BROWN, 2015: 28). Esta pesquisa, então, se depara com desafios de examinar o neoliberalismo para além de uma doutrina econômica e compreendê-lo como um composto de práticas porosas que se misturam com outras racionalidades políticas a partir do contexto histórico e das normas jurídicas em que se insere (ONG, 2007) para reconstruir o Estado e um tipo de sujeito (BROWN, 2015). Isso não quer dizer que não haja elementos comuns entre experiências neoliberais, há uma linha, o que não há é um núcleo irradiador que transporta o neoliberalismo para diferentes contextos de forma uniforme, por conseguinte, não há países mais neoliberais do que outras, são taxações imensuráveis, dado que a corporificação se dá por dinâmicas ligadas à trajetória histórica do lugar.

Neste seguimento, esse regime tem impactos para além da precarização do trabalho da classe teatral, os editais são permeados e estão imbuídos por uma racionalidade neoliberal com raízes econômico-políticas, mas também econômico-morais (FASSIN, 2019), na acepção de produção e circulação de gramáticas de valores, emoções, sentimentos, anseios, dentre outros. Essa gramática está nos editais no campo de métricas quantitativas extraídas de avaliações subjetivas e transformadas em números, pela noção de viabilidade técnica que é resultante de um ajustamento entre orçamento e cronograma, pela parametrização ou esvaziamento de uma análise qualitativa, pelo monitoramento numérico das chamadas metas da obra teatral, pelo acréscimo de contrapartidas que

representam o “quanto mais melhor”, pela produção cultural na lógica temporal *just in time*, pela formatação da obra a parâmetros jurídicos do edital, de sua estruturação rígida e sem expressividade criativa, pelo predomínio do conteúdo técnico e jurídico diante do artístico, tudo isso assentado nas mais modernas técnicas de gerenciamento e governança do marketing empresarial e do capital financeiro. Michel Foucault (2008) alertava para o papel da estatística, do numerável, do mensurável e do auditável para concepção de normas, programas e regulamentos fundamentais para o exercício de controle do Estado Moderno.

As políticas públicas ao teatro forjam sujeitos e coletividades pela sua força perlocucionária (AUSTIN,1998), portanto tem impacto na central teatral da cidade, seja por meio de um edital que vai adquirindo novos significados com o passar do tempo, seja por meio de novas práticas e da mudança conjuntura, ou pela prestação de contas e auditorias. Porém a força produtiva não é o suficiente para governamentalidade, é imprescindível monitoramento, acompanhamento e avaliação. Assim, as estatísticas como instrumento imperativo para ser governar atores sociais que representam risco tem tríplice funções: primeiro observa-se determinada realidade e cria-se um sujeito homogêneo, estável; a partir desse sujeito criado decisões e intervenções são tomadas; pelas estatísticas se avaliam os efeitos das intervenções. É um ciclo de se tornar um sujeito de Estado, quando pensamos em produtividade da racionalidade neoliberal parece que algo parecido acontece, por exemplo em torno da noção de empreendedor, só que aqui a força do mercado capitalista, dos meios de comunicação, do direito, da moral agem de forma mais potente, com respaldo e até mesmo apoio do Estado.

A esfera produtiva da política pública não tem apenas uma ação unilateral, não é como se os artistas e grupos fossem seres inertes e passivos que apenas recebessem inscrições à revelia de suas intenções. Os artistas lidam criativamente com os editais para incluir seus projetos estéticos, políticos e sociais, além de terem que saber jogar com as limitações de cachê e a imposição de uma vida econômica austera. Há conflito e disputa, pois “a inclusão política de sujeitos e populações podem trabalhar simultaneamente a partir, contra e para além do próprio Estado” (SCHUCH;VÍCTORA;SILVA,2018) e por quê não do próprio neoliberalismo.

A interlocução com os artistas e coletivos busca explicitar a heterogeneidade de tipo de teatro de grupo, cuja definição “corresponde a formas de agrupamento associativas, cuja prática, de modos diferenciados, pressupõe um tipo de gestão mais coletivizado e permanente” (MATE,2020) e não comercial ou antimercado forjada por

aprendizado empírico da austeridade e precariedade (POMPEU; VASCONCELOS, 2020). Há grupos com existência e trabalho contínuo de trinta, quarenta ou mais, há grupos de dois anos, há companhias com sede própria, há companhias sem sede, há grupos que constantemente obtêm recursos orçamentários via edital, há grupos que nunca obtiveram. Um edital em sua gramática jurídica tem enormes desafios diante dessa pluralidade de expressões organizativas, igualmente as entidades de classe que são pólos de agrupamento e solidariedade em um momento em que qualquer coisa que remeta à dimensão social e a redes de solidariedade deve ser combatida com o indivíduo atomizado, desabitado do mundo social, na figura do ser humano como um ator de mercado em todos os domínios e atividades da vida (BROWN, 2015)

Sob este ângulo propõe-se pensar as políticas públicas, em uma conjuntura neoliberal, enquanto práticas de controle e governo de populações e seus efeitos de Estado, isto é, apreender como o Estado e o neoliberalismo são feitos nos sujeitos através de seu cotidiano na relação com esferas locais do poder público (uma Secretaria de Cultura do Município, por exemplo), acrescido a isso compete pensar os impactos dessas formas de financiamento na produção teatral da cidade de São Paulo, tanto em termos estéticos quanto políticos, e, por fim, a contra economia moral (FASSIN, 2019) acionada pelo teatro de grupo ao enfrentar as possibilidades de criação e as condições de limitação dos editais públicos perante a racionalidade neoliberal.

As reflexões aqui apresentadas partem de etnografia, ainda incipiente, realizada com dois grupos teatrais da capital paulista – Companhia o Grito e Companhia Mungunzá de Teatro.

Bombeiros Incendiários: a gestão das políticas públicas

Ao propor uma etnografia sobre políticas públicas, neoliberalismo e produção teatral muitas questões se colocam em uma complexa rede de caminhos da encruzilhada (MARTINS, 1997), cujo território é onde acontecem redes de negociações de poder marcadas por conflitos e cruzamentos entre os sujeito e instâncias, gerando uma terceira coisa que não é nem uma nem outra. Desta maneira, cabe interrogar se a relação do neoliberalismo e Estado no campo da produção cultural produz sujeitos e um teatro de grupo controlado e disciplinado ao mercado e ao abordar essa questão se coloca a que diz respeito à de qual atuação e como os artistas das artes do palco atribuem sentido e se relacionam às entidades de classe como a Cooperativa Paulista de Teatro e o Sindicato dos Artistas de São Paulo.

Não é possível falar em teatro de grupo na cidade de São Paulo sem tocar no tema do edital Fomento ao Teatro e o protagonismo do movimento Arte Contra a Barbárie. Estabelecido em 2002 e programado para acontecer duas vezes ao ano via edital, o Programa Municipal de Fomento ao Teatro tem por escopo apoiar a manutenção e criação de projetos de pesquisa e produção de grupos teatrais que apresentem um trabalho contínuo. É um recurso de orçamento público que surge por conta de muita luta e mobilização da classe artística nos anos 90 em torno do movimento “Arte contra a Barbárie”. Este movimento é oriundo de uma reação da classe teatral à Lei Rouanet que submete o financiamento de projetos teatrais aos interesses do mercado como agente patrocinador, ou seja, ao Estado, no caso atual a Secretaria Especial da Cultura do Ministério do Turismo, compete avaliar o projeto em termos técnicos (viabilidade, metas, orçamento, cronograma) e se aprovado cabe aos grupos captar o recurso com a iniciativa privada, em particular negociar com o departamento de marketing e propaganda das empresas. O movimento “Arte contra a Barbárie” foi crítico a esse modelo de financiamento sob o argumento de que a lei transferia a responsabilidade de obter o financiamento aos artistas, colocava o recurso público nas mãos do gerenciamento empresarial, submetia a cultura (no sentido da produção do mercado cultural) aos interesses da iniciativa privada e, por consequência, a transformava em uma mercadoria a ser vendida. Além disso para os artistas que compunham o movimento muitas obras não seriam financiadas pois eram peças que não tinham apelo de mercado ou que não seriam interessantes como conteúdo de marketing para empresa. Nessa toada, George Yúdice (2006) argumenta que o mercado da cultura na era global objetifica a ideia a noção de cultura e a usa como um recurso para servir a determinados fins, sejam políticos, econômicos ou sociais.

A ideia de mercado das artes do palco advém de combinação de economia, cultura e desenvolvimento. Tal relação se fortalece no final dos anos 90, mas ganha corpo e conteúdo no começo do século XX no Brasil. A justificativa dessa relação tem se tornado mais transparente com o setor produtivo da cultural, pois é comum o argumento da classe teatral de que a cultura mobiliza toda uma cadeia de setores econômicos, gerando emprego e renda, além de ser boa para os negócios. Sob o viés econômico, esse argumento é, por um lado, utilizado estrategicamente para pressionar o poder público e a iniciativa privada a investirem no setor cultural, demonstrando a maturidade do setor e responsabilidade dos trabalhadores da cultura e, por outro, usado com consentimento de que a cultura só é importante por motivos econômicos e de desenvolvimento. Assim,

economia criativa, economia da cultura, mercado das artes são terminologias correntes em espaços institucionais e também articuladas pelos interlocutores.

Falar em mercado quer dizer pensar dinâmicas e relações sociais de mercado, baseadas na produção de mercadorias. Certamente isso não explica a cena teatral em sua totalidade, mas ter isso em mente é fundamental. A classe teatral sempre foi caracterizada por sua precariedade, pelo fato de dificilmente estar sob as regulações de leis trabalhistas, pela impossibilidade de renda fixa e constante, pela desvalorização de seu trabalho e isso coloca os artistas na necessidade de, em sua maioria, terem outros serviços que não estão relacionados à área, o mais comum é o setor de serviços (muitos no telemarketing), ou transitarem enquanto prestadores de serviços na cena teatral em diversas companhias e grupos. Por exemplo, um dramaturgo de uma companhia também é ator e iluminador, se o cachê de dramaturgo no espetáculo da companhia que ele compõe o núcleo duro não for o suficiente para suas despesas de sobrevivência, fato comum de acontecer, ele então procura prestar serviço de luz ou como ator em uma outra companhia que ele não conhece profundamente o trabalho de pesquisa, criação estética ou não tem muita afinidade. Esse é o cotidiano dos profissionais das artes do palco e se disseminar por toda cena. Contudo essa precariedade do trabalho também se mistura com as redes de apoio mútuo, no sentido de que o teatro de grupo trabalha de forma colaborativa e solidária, logo se há um grupo iniciante, que está trilhando seu caminho com recursos próprios e sem financiamento, certamente surgirá um iluminador disposto a realizar o trabalho com o pagamento baixo ou até mesmo sem pagamento. Outro ponto é o teatro de grupo opera em sua concepção quebrando a divisão do trabalho, não há especialidades fixas entre os membros, todos fazem de tudo, fornecendo o conhecimento do processo como um todo e horizontalidade do trabalho. Isso explica o conhecimento múltiplo nos artistas como atuação, iluminação, produção, dramaturgia, além do fato de que cursos técnicos ou superiores são recentes, há um espectro do autodidatismo ou do aprender fazendo ainda muito presente na área. Sem essa rede de apoio mútuo o teatro de grupo não existiria, pois não há remuneração para todas as pessoas envolvidas na produção e durante todo o tempo de trabalho dispendido. Mesmo os grupos contemplados com editais precisam adequar os cachês com o tempo limite do projeto, quantidade de artistas, despesas com materiais (cenário, figurino, etc), assessoria de imprensa, às vezes espaços, dentre outras despesas. Essa dinâmica do mercado tem redefinido o que é teatro de grupo, segundo o qual para alguns artistas o teatro de grupo de está acabando ou já nasceu fadado ao fracasso, para outros há uma força pulsante no trânsito entre grupos. Entretanto o interessa dessa pesquisa é

compreender o que é essa nova configuração do grupo, o que significa e como os sujeitos estão significando e lidando com as mudanças.

Conforme exposto, as políticas públicas voltadas ao teatro se dão em sua maioria por editais e o edital enquanto prática de Estado constrói subjetividades, criam normatividades, redefinem as práticas dos sujeitos e grupos em cena e influenciam em uma dinâmica de produção que atravessa a tríade artista, público e obra. O Fomento ao Teatro, edital que exige inscrição de grupo para pleitear o recurso, influencia normativamente na caracterização do que é grupo cada vez que é divulgado, por meio de itens de tempo, de pesquisa continuada, sempre que há alguma modificação em relação ao edital anterior, entre outros, o edital enquanto ação de Estado está criando esse sujeito para o qual o recurso se destina, há uma ação perlocutória (AUSTIN, 1998).

Do lado dos artistas em um cenário de concorrência e escassez é preciso se adaptar as condições estabelecidas na força da lei para entrar nessa disputa. Nesse processo o edital homogeneiza uma cena ampla e diversa, reelabora normativamente a categoria de teatro de grupo como efeito de Estado, estabelece o que deve ser um projeto digno de receber o recurso e, simultaneamente, gera novos dilemas a classe teatral ao lidar com as políticas públicas. O edital diz o que deve ser financiado e produzido, da mesma forma quem e como, com isso há um esforço da política pública em ditar a cena teatral na cidade, definindo, absorvendo e identificando as aspirações dos grupos. Todavia não é apenas isso, pois observa-se que por repetidas vezes o recurso na ponta é orientado para fins contrários a essa normatividade de Estado e da racionalidade neoliberal. Não exatamente na obra ou no produto final elaborado pelo grupo, pois isso é regulado pelos parâmetros do edital principalmente na parte do monitoramento e prestação de contas, mas no processo em si, ou seja, no caminho feito para se produzir a obra. Luiz Carlos Moreira do Engenho Teatral diz que teatro não é obra (2021), teatro é o processo que inicia no trabalho de mesa, passa pela pesquisa, pelas derivas, por uma experiência coletiva, por aulas de ritmo e canto, por todo um processo que dá corpo e forma a um projeto e aí há a construção de uma nova forma de viver, de coletividade, que é pauta por laços sociais fortes, por afeto, por tempo mais alargado, é uma força prefigurativa de um outro mundo possível. Contudo, conciliar isso com a lógica neoliberal e estatizantes dos editais é um exercício contraditório.

Compreende-se as políticas públicas não apenas como direitos conquistados através de mobilização e organização da classe teatral, mas também meios de gestão neoliberal dos sujeitos. Um edital de recurso direto não só tem o papel política de

apaziguar os ânimos, mas também de produzir sujeitos autoresponsáveis, gestores de si, pois com aquele recurso parte significativa da classe obteve um rendimento fundamental para sobreviver em dias que abalaram o setor como um todo. Outrossim, as leis de isenção fiscal, como Rouanet e Promac, evidentemente carregam a noção de empreendedorismo em suas pontes com o mercado, pois o Estado entrega aos artistas a responsabilidade de obter recursos, que no fundo são públicos, junto à iniciativa privada. Subjaz aí a ideia de que é dever do indivíduo buscar recursos materiais para sua sobrevivência e para isso o artista deve investir em si mesmo, como se fosse uma empresa, para estar melhor posicionado nas negociações com as empresas (falar outros idiomas, conhecer o linguajar de marketing, gestão e direito cultural, apresentar um portfólio de experiências com captação de recursos, enfim, mostrar um currículo que demonstre segurança aos investidores. No caso de editais de recurso público direto há a mesma lógica, embora hajam diferenças significativas no processo de obtenção do recurso, haja visto que o edital não soluciona ou se propõe a lidar com problemas estruturais da classe, mas trabalha quase na lógica da assistência imediata, basta ver como muitos grupos se juntam e elaboram um projeto sobretudo por necessidades materiais de existência, a criação estética e artísticas frequentemente fica aquém da econômica.

Essa aparente contradição entre lutar por políticas públicas ao mesmo tempo que se é governado por elas aparece em reflexões de George Yudice (2006) sobre a sociedade civil, em particular as Ong's que tem financiamento do capital transnacional, e o neoliberalismo. O autor diz que a sociedade civil na América Latina tem uma dupla origem paradoxal, de um lado atua para respaldar e legitimar a agenda neoliberal, que como dissemos é múltipla e não se restringe à uma política econômica, com apoio de instituições financeiras (Fundo Monetário Internacional, Banco Mundial, Banco Interamericano para o Desenvolvimento) e organizações transnacionais (ONU, OTAN, UE, OCDE, OIT, NAFTA) e Think Tanks (Fundação Ford, Renova Brasil, FGV, etc) que aparece inclusive como financiadoras de projetos culturais no Brasil, do outro lado, tem um papel fundamental para a sobrevivência de atores na ponta, para consolidação de direitos e reconhecimento em um processo costurado pela retirada do Estado em alguns segmentos e sobreposição do mercado. Trata-se de uma tecnologia de governo que controla populações outrora não rastreadas e normatiza lutas potencialmente revolucionárias, entretanto esse domínio nunca é total, os sujeitos não são submetidos a discursos culturais e históricos e operam inexoravelmente de acordo com eles, a agência é um curso marcado por idiosincrasias, tensões, negociações e antinomias dificilmente

explicados por um olhar panorâmico e pouco atento às nuances, como nos alerta (ORTNER, 1996). A ação dos sujeitos não pode ser compreendida pelo voluntarismo liberal, apesar de assim desejarem os neoliberais, nem como determinados pela estrutura material da sociedade.

Dada esta conjuntura com conexões transnacionais Akhil Gupta (2012) vai propor uma leitura crítica do conceito de governamentalidade, afirmando que este se limita ao Estado Nação e desconsidera, se pensarmos na reflexão de Michel Foucault sobre os Estados coloniais europeus do século XVIII, que o bem estar da população europeia dependia do empreendimento nas colônias, aí o antropólogo indiano propõe a noção de governamentalidade global. Acrescente-se a isso a experiência de violência perpetrada pelo golpe de Estado no Chile em 1973, conhecido por ser o laboratório do neoliberalismo na América do Sul. A leitura de condução da conduta parece ter um efeito eufemístico no Brasil que é preciso questionar e evidenciar com ele se coexiste mistura com a violência aberta, sem implique na exclusão de um pelo outro.

A pesquisa etnográfica com a Companhia Mugunzá de Teatro, gestora do Teatro de Contêiner, é um exemplo paradigmático deste processo. Surgido da ocupação de um terreno da região da santa Ifigênia, também conhecida pejorativamente como cracolândia², em fins de 2016 em São Paulo, hoje o Teatro de Contêiner (leva esse nome por causa de sua estrutura de contêiner) conta com diversas atividades para além da produção de espetáculos teatrais ou de artes cênicas. Um dos integrantes relatou que a Companhia existe desde 2008 desenvolvendo uma pesquisa continuada e atua na linha do teatro não comercial. Quando decidiram atuar na região tinham em mente que seria preciso se envolver com os movimentos e grupos que ocupavam o território para cumprir o objetivo de ser um equipamento que as pessoas do bairro se apropriassem e não se tornasse ponta de lança de um projeto de gentrificação (processo que já aconteceu na malha urbana com a chegada de artistas em regiões degradadas do centro da cidade). A companhia tem desenvolvido trabalhos fundamentais na região em parceria com o poder público, entidades privadas e sociedade civil organizada através de ong's, movimentos de moradias, associações de bairros, dentre outras entidades. Os patrocínios e financiamentos vem de fontes diversas, como editais públicos e privados, parceria com empresas para apoio e principalmente emendas parlamentares, com esses recursos o

²Região do centro de São Paulo conhecida pejorativamente como cracolândia por conta da presença de pessoas adictas em crack.

grupo executa ações com movimentos de moradia, com profissionalização e empregabilidade de mulheres trans, distribuições de marmitas diariamente para população do bairro durante dois anos de pandemia e mais ações que durante a pandemia de covid-19 inclinaram o grupo para atuação na assistência social.

O grupo teatral não se vê como um fim em si mesmo, mas como um meio de intervenção política e cultural, logo a obra produzida por conta do recebimento do orçamento é voltada para a cidade e não apenas para o circuito teatral. Essa compreensão se distancia da ideia de acessar um recurso, produzir uma obra e prestar contas, porque, para o grupo, isso é um teatro ensimesmado, fechado em si mesmo e não permeável à cidade e às demandas das pessoas e do território. O trabalho do teatro de grupo da Companhia Mungunzá interage com uma ampla rede de atores no intento de construção de políticas públicas, então há uma espécie de inversão processual, segundo a qual o grupo acessa a política pública, ou seja, é produzido por ela, não obstante também é produtor de políticas no território em que atua e nesse processo se reconstrói em antagonismo com o sujeito estatizante criado anteriormente. Nesse trajeto o Estado se retira como promotor de política pública e entrega a responsabilidade à sociedade civil, neste caso à Companhia. Este processo reformula, segundo Aihwa Ong (2005) os pactos em torno da cidadania localizadas no interior do Estado Nação. Para a autora “os movimento dos mercados globais, tecnologias e populações interagem para formar novos espaços de mobilização e reivindicações políticas” (697,trad.minha) rompendo com forma que costumeiramente se pensava cidadania, com direitos, território e Estado. Observa-se a mobilização política e reivindicação de direitos também diante da iniciativa privada ou organizações transnacionais, associando o exercício da cidadania a normativas de mercado e valores neoliberais, como auto iniciativa, a auto responsabilidade que opera por escolhas calculistas, a valorização da gestão privada como neutra, objetiva e racional, com se fosse impermeável a dimensão subjetiva e política, à redução de dimensões qualitativas a uma aferição estatística, enfim, uma gama de critérios presentes em editais e projetos, sejam de natureza pública ou privada. Esses mecanismos não tem o papel exclusivo de disciplinar, mas também de enumerar e produzir informações às agencias financiadores e ao Estado. Parece contraditório imaginar uma política de condução da conduta que precariza a vida da classe teatral, contudo não o é, porque a precariedade precisa ser fabricada para que a governamentalidade exerça sua função, ou seja, precisa-se da competição, da lógica de “quanto mais melhor” na escrita de projetos e nas enumerações de contrapartidas, de um orçamento enxuto e de tempo curto para produção

de um espetáculo. A informalidade, instabilidade e precariedade andam de mãos dadas para gerar um cenário favorável à racionalidade neoliberal.

Em relação à Companhia o Grito algo semelhante acontece. O grupo não tem uma sede, utilizam um espaço cedido no bairro do Brás pela Casa Restaura-me da Aliança da Misericórdia que funciona como espaço de sociabilidade para pessoas em situação de rua ou vulnerabilidade. O fato de não ter sede que implica em ônus e bônus, por exemplo não se preocupam com pagamentos de contas de um espaço, o que significa que quando recebem um recurso de edital podem destinar, por exemplo, a cenário e figurino, mais atores/atrizes, contratação de um professor de voz e não a contas com aluguel ou outras despesas, mas também essa realidade tem limitações como em relação ao uso do local, horários e dias disponíveis. O grupo passou pelos bairros de Heliópolis e Bixiga e em 2015 se estabelecem no Brás o que impulsiona um giro no trabalho de grupo para entender o território e o público do bairro e da casa. Essa mudança afetou as preocupações estéticas e políticas do grupo fazendo com quem em 2020 o grupo propusesse e fosse contemplado pelo Fomento ao Teatro com um projeto que abordava a vida de crianças em situação de rua. Com o espetáculo “Diana Luana” a companhia circula em centro de acolhimento de adultos, adolescentes e crianças, abrigos, centros culturais na periferia da cidade, isto é, buscam apresentar a obra a um público “não convencional” ao teatro comercial. Neste aspecto os integrantes do grupo relatam que ao se apresentarem nestes espaços muitas conexões são travadas com o público e com equipamentos públicos, ocasionando um engajamento dos artistas para além de seu trabalho estritamente teatral. Essa relação ocorre pois ao terminarem a peça o grupo abre um bate-papo e ali surgem demandas cotidianas das pessoas, como busca de abrigo, de trabalho, desejo de retornar aos estudos, dentre outras. Os artistas ao serem interpelados por essas demandas buscam indicar ou muitas vezes fazer o papel de mediação entre os sujeitos e a coisa desejada, tal como, a busca de uma escola que ofereça EJA (Ensino para Jovens e Adultos). Assim como a Mungunzá, a Cia. O Grito é interpelada por demandas de sujeitos que escolheram trabalhar, aspecto que, visto de uma perspectiva do projeto escrito ao edital, não está presente e não tem como dimensionar ou mensurar. O papel do grupo não se encerra em si mesmo e vai além da produção de uma obra teatral.

Outro item a se destacar é a organização do trabalho de grupo. No campo do cronograma há uma evidente separação de trabalho e hierarquias, contudo no dia-a-dia e a perspectiva da Companhia se baseia na horizontalidade e colaboração. Cabe observar como a força do edital solicita um modelo de organização vertical, rígido, sob o

argumento de que o trabalho flui melhor com hierarquias, funções de mando e obediência, mas que na prática do teatro de grupo não se concretizam, a dinâmica da produção teatral pede outras sociabilidades. Isso não quer dizer que não existam conflitos no interior do grupo, mas o próprio conflito é encarado de forma positiva ao processo, é incorporado ao invés de ser posto na penumbra.

Aponta-se com isso que há um conflito e disputa permanente entre a forma de organização do trabalho de grupo e o Estado sob o regime e racionalidade neoliberal. As políticas públicas são uma espécie de bombeiros incendiários para o teatro de grupo, porque o teatro de grupo surge da precariedade, da necessidade de ser organizar em tempos de escassez, segundo Luiz Carlos Moreira (2021), porém o teatro de grupo não é resultado *ipsis literis* da escassez da agenda neoliberal, não se pode resumir o trabalho de produção teatral de grupo a um puro reflexo ou consequência das condições de precariedade. Estado e mercado, via políticas públicas, atuam como bombeiros ao dirimir a situação de precariedade, mas não a resolvem estruturalmente, pelo contrário a alimentam. Ao alimentar pelo interesse disciplinar precisam produzir a precariedade, pois é com ela que exercem a gestão dos sujeitos e grupo. As políticas públicas ao teatro dirimem e alimentam a precariedade, em termos econômicos e de organização do teatro de grupo.

Considerações Finais

O receituário neoliberal é entendido por diminuição da coisa pública, redução de gastos com políticas públicas, privatizações de empresas públicas, desregulamentação do sistema financeiro, reformulação do trabalho com redução de direitos sociais, desarticulação de entidades de classe e representativas, dentre outros. Essa visão parte da leitura do neoliberalismo como doutrina político-econômica que deve ser aplicada nos países nacionais de forma mais ou menos homogênea. Outra leitura comum é partir da noção foucaultiana de governamentalidade, segundo a qual está amplamente disseminada e se impregna a distintos regimes e em todas as esferas da vida, sem, no entanto, possuir um fundamento externo norteador. Essa abordagem oferece limitações pois obscurece a força das organizações e instituições financeiras transnacionais e “descamba para um solipsismo crítico” (WACQUANT,2012,p.507).

Compreende-se o neoliberalismo como uma racionalidade política que se articula com regimes políticos e enquadramentos jurídicos locais de acordo com conjuntos de força sociais preponderante nos Estados Nacionais por ditames que se encadeiam

globalmente. Embora haja vertentes no interior do neoliberalismo, há referenciais duros e outros flexíveis, propalados por agentes nacionais, internacionais e transnacionais, pois aí está sua facilidade em se moldar a contextos díspares e particulares. É preciso pensar o neoliberalismo em escalas e pelos conjuntos de forças político econômicos hegemônicos, no Brasil o latifúndio, o sistema bancário e as grandes redes midiáticas são centrais, na China, de acordo com Aihwa Ong (2008), a própria burocracia do estado pós-socialista adquire uma agência central na liberalização.

Assim, as raízes do neoliberalismo têm impacto não apenas em esferas do trabalho, mas também em dimensões sociais, culturais e subjetivas. Vimos com as políticas públicas advindas do Estado são organizadas e perpassadas pela racionalidade neoliberal, a ideia é de que o neoliberalismo estende a lógica de mercado a todos os âmbitos, inclusive os não diretamente monetizados (BROWN, 2015). A coisa pública não significa negação da coisa privada, já diziam os anarquistas.

No campo do setor teatral, a uma política pública criada no processo de negociação entre classe teatral e Estado criou paradoxos, efeitos e práticas que na conjuntura contemporânea coloca os artistas em uma sinuca de bico, embora advenha de uma conquista da luta política e deva ser defendida, segundo os interlocutores. A experiência e o potencial do teatro de grupo se engaja na disciplinarização dos editais mas também operam à revelia dele. A Companhia de Teatro Mungunzá e a Companhia o Grito são exemplares, mas há inúmeros outros que realizam ações à margem do Estado, embora com dinheiro que advenha dela. Essa associação a partir, contra e para além é matizada por intencionalidades, agenciamentos, cooptações e reformulações. Ao passo que recorrem a um edital pautado na competição, na lógica de gestão, na produção de mercadoria, na lógica de produtividade com tempo reduzido, concomitantemente se esforçam para criar uma sociabilidade não atomizada, solidária, uma estética transformadora e um trabalho político pedagógico com seu público de atuação e território de inserção. Afinal, quem pauta quem? Essa pergunta foi feita por um interlocutor, talvez antropologicamente seria mais pertinente pensá-la de forma mais dinâmica, em uma relação constante e não dual que transita, às vezes de forma ambígua e coexistente, entre alinhamento, desajustamento, concordância, resistência, produção, reprodução, e essa é a contribuição da etnografia em um palco neoliberal de escalabilidade transnacional que incide no local, afetando o cotidiano dos artistas, desde a esfera do trabalho de grupo, passando pela subjetividade e, por fim, a própria obra teatral.

Bibliografia

AUSTIN, J.L. 1998. **Quando dizer é fazer: Palavras e ação.** Porto Alegre: Artes Médicas.

BROWN, Wendy. **Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution.** New York, Zone Books, 2015.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água: uma tragédia brasileira,** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992.

FASSIN, Didier. Tradução de Mauro Guilherme Pinheiro Koury. As economias morais revisitadas. *RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 18, n. 53, p. 27-54, agosto de 2019.

FILHO, Alfredo Saad; MORAIS, Lecio. **Brasil: Neoliberalismo versus Democracia.** São Paulo: Boitempo, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GUPTA, Akhil. *Red Tape: Bureaucracy, Structural Violence and Poverty in India.* Durham and London: Duke University Press: 2012.

HARVEY, David. **A Brief History of Neoliberalism.** New York: Oxford University Press, 2005.

KRUGMAN, Paul. **The Great Unraveling: Losing Our Way in the New Century** New York: Norton, 2003.

MATE, Alexandre. Apresentação. **Teatro de Grupo de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias/ organização Alexandre Mate ... [et al.]** 1 ed. São Paulo: Lucias, 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória.** SP: Ed. Perspectiva, 1997.

MOREIRA, LUIZ CARLOS. *Provocações – Teatro de Grupo e o Fomento ao Teatro.* Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mbSHIQpk8BE> . 2:04:20, 2021.

ORTNER, Sherry. **Making Gender: The Politics and Erotics of Culture.** Beacon Press, 1996.

ONG, Aihwa; ZHANG, Li. Forthcoming Introduction in **Privatizing China: socialism from afar.** New York: Cornell University Press, 2008.

ONG, Aihwa. **Neoliberalism as a mobile technology** in *Boundary crossings* Trans Inst Br Geogr NS 32 3–8, 2007.

ONG, Aihwa. **(Re)Articulations of Citizenship**. Political Science and Politics,. Vol. 38, No. 4 pp. 697-699, 2005.

POMPEU, Rudifran; VASCONCELOS, Thiago. O Teatro de Grupo em sua Fase Contemporânea. **Teatro de Grupo de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias/ organização Alexandre Mate ... [et al.]**. 1 ed. São Paulo: Lucias, 2020.

REICH, Robert. **Aftershock: The Next Economy and America's Future**. NewYork: Vintage, 2010

SCHUCH, Patrice;VÍCTORA, Ceres Gomes; SILVA, Sérgio Baptista da. **As políticas de inclusão como problemática de engajamento antropológico**. Horizonte antropológico, Porto Alegre, ano 24, n. 50, p. 7-24, jan./abr. 2018

STIGLITZ, Joseph E. **Freefall: America, Free Markets, and the Sinking of the World Economy**. New York: Norton,2010

WACQUANT, Loïc. **Três etapas para uma antropologia histórica do neoliberalismo realmente existente**. CADERNO CRH, Salvador, v. 25, n. 66, p. 505-518, Set./Dez. 2012.

YÚDICE, George. **A Conveniência da Cultura na Era Global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.