

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

Ana Carolina Silva Andrada

A ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO ARTÍSTICO A PARTIR DA CONSTRUÇÃO DE UM  
CAMPO DE AÇÃO ESTRATÉGICA:  
O TEATRO DE GRUPO PAULISTANO E A LEI DE FOMENTO AO TEATRO

(VERSÃO CORRIGIDA)  
São Paulo  
2013

Ana Carolina Silva Andrada

A ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO ARTÍSTICO A PARTIR DA CONSTRUÇÃO DE UM  
CAMPO DE AÇÃO ESTRATÉGICA:  
O TEATRO DE GRUPO PAULISTANO E A LEI DE FOMENTO AO TEATRO

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação do  
Departamento de Sociologia da  
Faculdade de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas da Universidade  
de São Paulo para obtenção do  
título de Mestre em Sociologia  
Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Nadya  
Araujo Guimarães

VERSÃO CORRIGIDA

De acordo

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Nadya Araujo Guimarães

(VERSÃO CORRIGIDA)  
São Paulo  
2013

Ana Carolina Silva Andrada

A ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO ARTÍSTICO A PARTIR DA CONSTRUÇÃO DE UM  
CAMPO DE AÇÃO ESTRATÉGICA:  
O TEATRO DE GRUPO PAULISTANO E A LEI DE FOMENTO AO TEATRO.

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação do  
Departamento de Sociologia da  
Faculdade de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas da Universidade  
de São Paulo para obtenção do  
título de Mestre em Sociologia

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Profª. Drª. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Profª. Drª. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

**Aos que fazem arte**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao CNPQ pela bolsa que recebi durante os primeiros seis meses do curso de mestrado e à FAPESP pelos meses que vieram em seguida. Os mecanismos de avaliação da FAPESP permitiram que eu pudesse contar com os comentários valiosos de um(a) parecerista anônimo(a) a quem também gostaria de agradecer.

Aos funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação e do departamento de Sociologia.

Ao Centro de Estudos da Metrópole e ao Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, instituições que me acolhem desde os anos da graduação e que me proporcionaram oportunidades fantásticas de aprendizado.

À minha querida orientadora, professora Nadya Araujo Guimarães, por toda a paciência, compreensão e cuidado que teve ao longo desses anos e com quem aprendo tanto cotidianamente, mesmo nos momentos mais inesperados.

Aos professores Ana Cristina Braga Martes e Charles Kirschbaum por terem topado acompanhar o desenvolvimento deste trabalho desde que ele ainda era apenas um projeto. Um agradecimento especial ao Charles, pelas inúmeras seções de tortura, como ele gosta de dizer. Elas me fizeram e me fazem aprender muito desde os tempos da iniciação científica.

Aos artistas que tão prontamente me receberam durante a pesquisa de campo. Encontrei portas e braços abertos sempre. Especialmente na figura de Dorberto Carvalho, que primeiro me mostrou essas portas.

Aos funcionários da Secretaria Municipal de Cultura que tantas vezes me receberam em seu local de trabalho e se dispuseram a me ajudar.

Aos colegas do mestrado que, por sorte, se tornaram ótimos amigos. Nos corredores por vezes desertos da Faculdade, vocês eram festa.

Aos colegas da Oficina de Sociologia Econômica e do Trabalho agradeço imensamente por tantas dicas, críticas e comentários feitos com tanto cuidado e

atenção. Eles foram centrais na trajetória dessa pesquisa. Fazer parte deste grupo é uma experiência que só tem o lado positivo.

Aos amigos da equipe do CEM/CEBRAP pelo que compartilhamos, pelo aprendizado e, às vezes, pelos simples cafés.

À querida amiga Monise, que além de conviver comigo nesses três últimos grupos, ainda aguentava bater papo sobre qualquer questão aleatória, a qualquer momento do dia.

Aos amigos Juli, Mau e Fabrício, pelos papos sobre teatro, sobre a cidade e, às vezes mais necessários que qualquer outra coisa, pelos deliciosos banquetes.

Aos sempre presentes Dan e Mara, pelas conversas e pelo amor. E, à Mara, por ter me apresentado, quando eu nem era gente ainda, o bichinho do palco.

À Rose e ao Zé, a família que ganhei de presente nessa jornada.

À Maria, por tornar a vida mais doce.

Ao meu irmão, pelo carinho e cuidado incondicionais.

Aos meus pais, por espalharem livros pela casa e por permitirem e alimentarem minha curiosidade por eles. E por terem me estimulado a fazer perguntas. Sempre.

Ao Leo, companheiro de alma, meu imenso e mais profundo obrigado.

## **RESUMO**

ANDRADA, A. C. S. A organização do trabalho artístico a partir da construção de um campo de ação estratégica: o teatro de grupo paulistano e a Lei de Fomento ao Teatro. 105f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Para se compreender a organização do trabalho artístico há que se levar em conta seus aspectos institucionais. As formas que as organizações artísticas tomam estão diretamente relacionadas ao desenvolvimento desses campos de produção em artes. Nessa dissertação, tomo como objeto de interesse o campo da produção teatral paulistana conhecido como Teatro de Grupo. Argumento que a aprovação da Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo em 2002 foi um importante ponto de inflexão na construção desse campo. Para explorar de que modo a lei permanece como um dos mecanismos centrais da organização dessa parcela da produção artística, foram coletados, por meio de pesquisa de campo e análise documental, dados e informações sobre os grupos que concorreram a essa verba de financiamento. Ao descrever os elementos que constituem esse campo de produção torna-se possível elucidar aspectos específicos da experiência de trabalho artístico dos indivíduos que compõem esses grupos teatrais da cidade.

Palavras-chave: trabalho artístico, teatro, sociologia econômica, política cultural.

## **ABSTRACT**

ANDRADA, A. C. S A organização do trabalho artístico a partir da construção de um campo de ação estratégica: o teatro de grupo paulistano e a Lei de Fomento ao Teatro. 105f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Institutional features must be taken into account in order to understand the organization of artistic labor. The shapes artistic organizations might take are closely related to the development of the artistic fields of production they pertain. This thesis focuses on a field of theatre production in São Paulo known as “Teatro de grupo”. I argue that the approval of a law called Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo in 2002 was a turning point towards this field’s construction. Aiming to explore the ways by which this law continues to be one of the core mechanisms of this particular part of the artistic production, I gathered data on theater groups in the city through documental research and field work. Describing the elements that constitute this specific field elucidates the aspects of the labor experience of the artists who are part of these groups.

Keywords: artistic labor, performing arts, economic sociology, cultural policies.



## LISTA DE SIGLAS

APCA	Associação Paulista de Críticos de Arte
APETESP	Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do estado de São Paulo
CPT	Cooperativa Paulista de Teatro
EAD	Escola de Arte Dramática
FFLCH	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
ICMS	Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços
IPTU	Imposto Predial Territorial Urbano
ISS	Imposto sobre Serviços
PROAC	Programa de Ação Cultural
PT	Partido dos Trabalhadores
SATED	Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no estado de São Paulo
SESC	Serviço Social do Comércio
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
TPA	Teatro Popular de Arte
USP	Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	11
1. APRESENTANDO A CENA .....	14
O que caracteriza a produção em artes? .....	15
O artista como trabalhador.....	16
As organizações de produção artística .....	19
A produção artística e o seu financiamento.....	22
2. A PRODUÇÃO TEATRAL PAULISTANA E O TEATRO DE GRUPO .....	34
O teatro em São Paulo hoje.....	34
A constituição do teatro como campo de produção cultural em São Paulo.....	36
O Arte contra a Barbárie.....	43
O funcionamento da Lei de Fomento.....	46
3. INTERLÚDIO METODOLÓGICO.....	53
4. OS GRUPOS TEATRAIS PAULISTANOS .....	61
Os grupos e suas fontes de recursos.....	63
Dinâmicas internas dos grupos.....	75
5. A COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO E O CAMPO DE TEATRO DE GRUPO ....	87
EPÍLOGO.....	96
Referências Bibliográficas.....	98

## **PRÓLOGO**

O dia começa na sede de um dos inúmeros grupos de teatro da cidade de São Paulo. Um ou outro colchão espalhados pelo espaço com os lençóis ainda revirados, café recém-coado e, sobre um balcão, pão e margarina. Uns tomam café-da-manhã, outros, ainda tentando despertar completamente, observam os outros artistas que chegam ao espaço. Dentre os materiais de cenário e figurino procuram-se alfinetes para que um estandarte seja preso à estrutura de um carro de som. É dia de comemoração e protesto, grupos de vários pontos da cidade irão às ruas do centro festejar os dez anos de existência da Lei Municipal de Fomento ao Teatro.

À espera deles, num galpão próximo ao centro da cidade, sede de outra companhia de teatro, centenas de artistas aguardam o carro de som para que o cortejo possa começar. O grupo que amanhecera para os protestos existe há cerca de dez anos. Desde então, concorreu sete vezes ao Programa de Fomento e foi contemplado em três ocasiões. Um dos artistas que buscava alfinetes naquela manhã era integrante de outro grupo, que acabara de ser fomentado pela primeira vez. A sede em que se concentravam as centenas de artistas à espera do início do cortejo pertencia a um grupo de quase vinte anos de existência e nove projetos aprovados ao longo dos dez anos do Programa de Fomento ao Teatro.

Como o grupo de quase duas décadas do parágrafo anterior, outros grupos de teatro existiam na cidade de São Paulo no momento de aprovação da Lei de Fomento ao Teatro em 2002. Entretanto, até aquele momento, nunca se havia conseguido que o Estado ou instituições privadas financiassem a produção teatral paulistana dessa forma – contemplando tantos grupos diferentes (trinta a cada ano), disponibilizando um alto valor de recursos financeiros (a lei destinava ao menos seis milhões de reais anuais ao programa), e com a frequência estabelecida por lei (dois editais lançados a cada ano).

A dissertação que segue tem como foco o campo de teatro de grupo da cidade de São Paulo. A Lei de Fomento ao Teatro marca um importante ponto de inflexão no campo em que a produção por grupo, ou antes, algumas das

características das formas de produção e organização desses grupos e, para além disso, sua concepção sobre o fazer teatral, passaram a ser parte de uma lei municipal. Essa dissertação encontra o campo dez anos depois deste importante marco. O processo de institucionalização da produção teatral feita por grupos é central para se compreender como é organizado hoje o trabalho artístico desses profissionais e desses coletivos. Assim, para que possamos nos debruçar sobre os elementos específicos que caracterizam a produção teatral paulistana, sobretudo no que diz respeito à experiência de trabalho dos indivíduos que dela são parte, há que se jogar luz sobre como esse campo de ação estratégica se constituiu, ou seja, não se pode ignorar o processo que resultou num arranjo em que os grupos teatrais são a forma que tomam as organizações.

O texto está estruturado em cinco capítulos diferentes. No primeiro deles, apresento e faço uma breve revisão de análises que tomaram o trabalho e a produção artística como foco, de forma a tornar mais claro o que se propõe com a análise que segue. O capítulo espelha também parte de minha trajetória em busca de como lidar com o objeto empírico de interesse. Esta pesquisa pretendia, inicialmente, explorar as características do trabalho de atores na cidade de São Paulo e, para tanto, tomava como ponto de partida a literatura internacional sobre o tema. A experiência de contato com o objeto empírico, no entanto, fez com que o foco de análise tivesse de ser calibrado. Ao encontrar um mundo em que muitos artistas davam tamanha ênfase à importância de um financiamento público que tinha como alvo coletivos teatrais e em que, muitas vezes, as decisões tomadas eram orientadas pela existência de uma lei, a análise sobre a formação de um campo e sobre os efeitos que a lei poderia ter tido sobre ele ganhavam proeminência.

No segundo capítulo, apresento, ainda que brevemente, um histórico da produção teatral paulistana, de modo a situar o fenômeno mais recente em relação às décadas anteriores ao Programa de Fomento. A experiência de entrada nesse universo e a forma como coletei os dados analisados aqui são tema do terceiro capítulo. O quarto capítulo explora algumas das especificidades desse campo, ao tentar tornar claros alguns elementos que estão em jogo nessa parcela da produção teatral. O quinto capítulo tem como foco um espaço específico da produção teatral paulistana, a Cooperativa Paulista de Teatro.

Argumento que a entidade é um espaço em que podemos ver refletidas as disputas mais amplas deste campo de ação estratégica. Finalmente, traço algumas considerações acerca do que foi analisado. Cabe ressaltar que, dado o tempo limitado de uma pesquisa de mestrado, o texto que segue pode ser visto como uma primeira análise, ainda um tanto exploratória, sobre o campo em questão, que é amplo no que diz respeito ao número e à diversidade de atores que dele fazem parte e complexo no que concerne às diversas dimensões do conflito entre eles. Desse modo, espero que esse seja apenas um de muitos trabalhos a tentarem compreender a efervescente dinâmica do teatro de grupo paulistano na última década.

## 1. APRESENTANDO A CENA

O capítulo que segue, além de ser uma breve revisão teórica acerca do tema em questão, tem também o objetivo de reconstruir o caminho percorrido ao longo da pesquisa de mestrado na tentativa de delinear e especificar seu objeto de análise. O projeto inicial dessa pesquisa abarcava a totalidade de atores<sup>1</sup> teatrais paulistanos e tinha como interesse explorar a rede de relações que estruturaria o mercado de trabalho artístico na cidade de São Paulo. Mais especificamente, seu objetivo era, a partir de uma perspectiva relacional, recuperar os laços de colaboração entre os atores teatrais paulistanos, reconstruindo a estrutura de relações que formam esse mercado. Interessava-me entender que padrões de relação caracterizariam o mercado de trabalho desses profissionais do teatro e como tais padrões poderiam estar associados às experiências vividas por esses artistas. Sob a perspectiva dos estudos de rede, pretendia compreender como se dava e se havia circulação dos atores entre diferentes produções. Como mostrarei neste capítulo, essa é uma importante linha de estudos sobre o fazer artístico, sobretudo na literatura norte-americana.

O desenho empírico proposto, no entanto, se mostrava pouco pertinente. Por um lado, pela qualidade dos dados a serem coletados e, por outro, por deixar escapar aspectos institucionais que pareciam centrais na construção do objeto. Algumas entrevistas feitas ainda de maneira muito exploratória me mostravam que o tal mercado de trabalho que me interessava não era um, mas alguns, ou seja, havia diferentes espaços de circulação de atores e regras específicas em cada um deles. Assim, no momento do exame de qualificação optei por centrar minha atenção na produção teatral conhecida como teatro de grupo. Naquele momento, ainda não havia tido a oportunidade de explorar o objeto empírico mais a fundo. Deste modo, a análise que propunha se baseava na revisão teórica sobre mercados de trabalho em arte feita até então. Essa literatura enfatiza a incerteza como ponto central para a compreensão desse objeto. A imersão no campo empírico foi indispensável para que eu repensasse essa aproximação com respeito à produção teatral dos grupos paulistanos. O que via empiricamente

---

<sup>1</sup> Tratarei mais detidamente desta questão no quarto capítulo, mas mesmo a categoria de ator mostrou-se problemática no decorrer da pesquisa de campo. Na maior parte dos grupos pesquisados, os artistas exerciam diversas funções para além da função de ator.

parecia se distanciar do que propunha em termos teóricos. A incerteza é um elemento recorrente em toda forma de produção artística, mas o que há de específico na produção do teatro de grupo paulistano? A emergência do “grupo de teatro” como categoria importante para entender a produção daqueles artistas deslocava a incerteza característica do trabalho dos artistas para segundo plano, uma vez que para entendê-la seria necessário ter claro em que espaço e por que tipos de organizações esse indivíduos circulam. Assim, seria preciso compreender que mercado de trabalho era esse, agora não mais apenas do ponto de vista dos indivíduos, os artistas, mas do ponto de vista do que podemos chamar de organizações, os grupos de teatro. E, na configuração dessas organizações, um aspecto parecia chamar atenção: a forma de financiamento deste tipo de produção. Assim, o texto deste capítulo espelha o caminho percorrido. Apresento, primeiramente, a literatura específica sobre o trabalho artístico, de maneira a mostrar ao leitor algumas das especificidades desse mercado do ponto de vista de seus trabalhadores. Em seguida, apresento algumas abordagens sobre as possíveis formas que a organização em artes pode ter. Trato também da relação entre o trabalho artístico e suas formas de financiamento. Finalmente, proponho uma abordagem que se utilize do conceito de campo de ação estratégica e que leve em conta a relação entre os campos de produção artística e outros campos que tenham efeito sobre essa produção, no caso específico de interesse, aqueles que constituem o Estado.

### **O que caracteriza a produção em artes?**

A literatura que trata do trabalho de artistas é ampla e variada no que diz respeito aos pontos de entrada para abordagem do objeto. Dois grandes conjuntos de temas acerca do trabalho em arte podem ser identificados: (1) Análises que têm como foco o ofertante desse trabalho – o artista como trabalhador, e também a carreira desses indivíduos – a sequência de projetos dos quais ele participou ou a sequência de empregos que teve, a variar dependendo do tipo de organização de trabalho em que essas atividades

aconteceram<sup>2</sup>; (2) análises que dizem respeito à natureza das organizações que produzem arte e, portanto, empregam mão de obra artística.

### **O artista como trabalhador**

A literatura que trata do trabalhador artístico toma como uma de suas categorias mais importantes de análise a incerteza. Essa é uma das características centrais a fazer com que mercados de trabalho artísticos operem de modo distinto de outros mercados de trabalho (MENGER, 1999)<sup>3</sup>. A incerteza é, para essa vertente, pensada como princípio estruturante da ação e das transações nos mundos da arte. As especificidades desse mundo seriam explicadas, antes de tudo, por ela (JEANPIERRE, 2012). De acordo com essa abordagem, para esses profissionais há, em primeiro lugar, uma grande incerteza com relação ao sucesso. Não se sabe de antemão quem será bem sucedido e o sucesso só se revela progressivamente, ao longo da própria carreira. O sucesso não diz respeito a um projeto específico, mas à soma de projetos dos quais o indivíduo participou. Portanto, é apenas a cada projeto ou emprego novo que o indivíduo obtém sinais acerca de seu desempenho. O status dos outros artistas com quem um ator trabalha em um projeto pode ser visto como sinalizador a indicar o valor desse artista (MENGER, 2012; ROSSMAN, ESPARZA; BONACICH, 2010), não sendo possível, portanto, prever o sucesso ainda no início de cada carreira.

A profissão de ator também se caracteriza pelo baixo rendimento financeiro se comparada a carreiras equivalentes em outros setores da economia (MENGER, 1999). Diferentemente de outras profissões, em que é possível pensar no retorno financeiro que o investimento em qualificação pode trazer (BECKER, 2008)<sup>4</sup>, nas

---

<sup>2</sup> A literatura foi separada em dois diferentes conjuntos para facilitar a exposição dos argumentos. É importante sublinhar, no entanto, que alguns autores podem ser enquadrados em mais de uma categoria.

<sup>3</sup> No Brasil foram desenvolvidos alguns trabalhos inspirados na perspectiva de Menger sobre os artistas. Diferentemente de Menger, no entanto, esses trabalhos (SEGNINI, 2007; 2008) enfatizam o que se chama de caráter precário do trabalho artístico no país.

<sup>4</sup> Ao utilizar o conceito de capital humano, Gary Becker pensa a formação como um investimento que traz retorno econômico. Assim, a decisão de um indivíduo ou de sua família em investir em educação e formação depende de custo de oportunidade e do grau de retorno que esse investimento trará.



carreiras artísticas, a qualificação dos indivíduos não explica o rendimento dos profissionais. Há, de fato, grande variação nesses retornos. Enquanto uma minoria tem altíssimos rendimentos (MENGER, 2010), a maioria tem renda bastante baixa. É possível perguntar-se, então, o que leva os indivíduos a escolherem esse tipo de profissão; é preciso compreender essa escolha aparentemente irracional que leva um número tão grande de indivíduos a entrar num mercado de trabalho em que os eleitos são tão menos numerosos do que os pretendentes (FRANÇOIS, 2010).

Há dois tipos de explicação, um de natureza mais econômica e outro de natureza mais psicológica. Por um lado, o indivíduo enfrenta a incerteza porque tem esperança de ganhos elevados no futuro (FILER, 1986), ou seja, ele nunca está certo de que não poderá se tornar um desses artistas muito bem pagos, antes de ter chegado ao ponto final de sua carreira. A incerteza incide diretamente na incapacidade de o indivíduo poder calcular sua probabilidade de ascensão. É difícil prever o sucesso e ele pode acontecer a qualquer momento. Por outro lado, os rendimentos não financeiros, como a satisfação psicológica e social parecem desempenhar um papel determinante, compensando o baixo retorno financeiro.

A incerteza diz respeito à possibilidade de sucesso na carreira, mas também à própria permanência na profissão (MENGER, 1991). Não é óbvio que um ator possa sobreviver permanentemente de seu trabalho artístico. Essas profissões são marcadas pela presença forte do emprego temporário ou intermitente, isto é, os contratos de trabalho são de curta duração e não necessariamente encadeados. Isto quer dizer que o ator passa frequentemente por períodos de desemprego e que a possibilidade de abandono da carreira parece estar sempre presente para cada indivíduo.

Assim, para se manter nessa profissão, na maior parte dos casos, é preciso que exista algum mecanismo que ajude o trabalhador a gerir essa incerteza (MENGER, 1991). Podemos identificar mecanismos de segurança pessoais, como a busca pela pluriatividade (MENGER, 1991). Não são raros os exemplos de atores que têm de manter outro trabalho ao mesmo tempo em que exercem a profissão artística. Podem ser trabalhos não-artísticos ou para-artísticos, ligados, sobretudo, à docência. A literatura, em grande parte produzida em países em

que regimes mais sólidos de proteção social se estabeleceram, cita outro mecanismo de gestão da incerteza: o uso de seguros-desemprego proporcionados pelo Estado (MENGER 2010; BENHAMOU, 2000). Na França, há uma modalidade de seguro desemprego para artistas. É preciso ter trabalhado um total de mais de 507 horas num ano para se ter acesso a esse seguro. Ele garante que trabalhadores de profissões caracterizadas por empregos temporários não fiquem à mercê do desemprego sem que o Estado possa assegurar sua sobrevivência.

Dentre os estudos que tratam do artista como trabalhador, destacam-se aqueles que tratam da carreira de profissionais que são empregados por projeto. Neste caso, a carreira de um artista não pode ser pensada no interior de apenas uma ou poucas organizações. Ela é, de fato, a sequência de projetos dos quais esse artista participou (JONES, 2001). No caso de atores de teatro, a carreira de cada trabalhador é formada por cada peça ou projeto de que fez parte. Dessa forma, os autores são capazes de comparar padrões de carreira e criar hipóteses a respeito dos fatores que acabam por diferenciar esses padrões.

Os estudos que têm como foco a carreira de artistas estão inscritos na tradição da sociologia econômica que pensa o mercado em termos das estruturas de relações entre os agentes que dele participam (GRANOVETTER, 1985; PODOLNY, 1993). Faulkner e Anderson (1987), por exemplo, preocuparam-se em entender como se estrutura, no mercado de trabalho artístico, mais especificamente, na indústria de filmes de Hollywood, o encontro entre profissionais da arte e produções artísticas. Os autores têm como foco os laços sociais de que são feitos esses projetos. Note-se que o foco recai sobre um tipo de produção específico, o trabalho por projeto<sup>5</sup>. Redes de transações recorrentes entre atores emergem, então, resultando em segmentos de transações específicas. Um dos elementos estruturantes desse mercado seria a reputação, tanto do projeto como do artista: projetos dotados de reputação mais alta têm maior chance de recrutar atores de reputação equivalente e vice-versa. Além disso, participar de equipes constituídas por atores de mais alta reputação tem consequências positivas sobre o reconhecimento artístico de um ator, ou seja, há um efeito positivo gerado pelo status dos colaboradores de um ator em um

---

<sup>5</sup> Trataremos deste tipo de produção artística em seguida.

projeto do qual participa (ROSSMAN; ESPARZA; BONACICH, 2010). Partindo de perspectiva próxima à de Faulkner e Anderson (1987), Giuffre (1999) se propõe a observar não apenas os laços entre indivíduos nas produções artísticas, mas a dinâmica desses laços, ou seja, como a posição do indivíduo numa rede de atores muda ao longo do tempo, constituindo a própria carreira desse indivíduo.

Outro ponto analisado quando se trata da carreira de artistas é o modo como se busca e consegue emprego nessa área. Como afirmado anteriormente, a carreira de um ator dificilmente acontece no interior de apenas uma organização. Desse modo, a maneira como o indivíduo busca e obtém trabalho, ou seja, o modo como se insere em novos projetos, é essencial para se compreender a carreira resultante dessa sequência de trabalhos. A circulação de atores entre diferentes projetos está assentada sobre a rede de relações das quais esses artistas participam (GIUFFRE, 1999), sobretudo os contatos de trabalhos anteriores, artistas que participaram do mesmo projeto que eles. As redes ajudam a manter relações estáveis necessárias para diminuir os custos de transação, facilitando processos de contratação.

### **As organizações de produção artística**

Os estudos apresentados até aqui ignoram ou tomam como implícita a forma organizacional em que esses atores estão inseridos. A maior parte desses estudos toma como objeto empírico analisado a produção artística baseada em projetos. Essa não é, entretanto, a única maneira de se produzir arte coletivamente. As características sobre as formas organizacionais são essenciais para entender de que modo se dá a seleção e contratação de trabalhadores e o tipo de contrato que se estabelece com eles. Dependendo do tamanho da organização e tipo de atividade a que pertence, pode variar o modo de recrutamento de trabalhadores (PFEFFER, 1977). No caso da produção artística, podemos encontrar modelos de organizações que variam entre os polos a seguir (BECKER, 1982):

- (1) Empresas com pessoal empregado permanentemente, muitas vezes por contrato plurianual. Elas são, frequentemente, companhias estáveis de dança, ópera ou teatro (HAUNSCHILD, 2003) ou orquestras. Os artistas são contratados por períodos mais longos e trabalham no repertório das companhias. Esse tipo de organização em artes cênicas costuma existir apenas quando conta com financiamento do Estado e/ou mecenato privado (MENGER, 1999).
- (2) Organizações temporárias ou por projeto: cada produção é constituída por um grupo de agentes que se reúne apenas com o intuito de fazer aquele projeto específico. Uma vez terminada a produção, o grupo se desmembra e cada participante busca um novo projeto para participar.

Bastante comum nas atividades de artes e espetáculos, este último modelo de organização é frequente em áreas de produção fortemente sujeitas à incerteza (MENGER, 1991; CAVES, 2000). A organização em projeto é frequentemente temporária, ou seja, o vínculo do artista com aquele grupo é, no mais das vezes, de curta duração (FAULKNER; ANDERSON, 1987). São relações de trabalho com parceiros que podem ser sempre diferentes, podendo haver grande variabilidade de tarefas a serem executadas (MENGER, 1991). Um e outro regime de organização podem coexistir ou variar ao longo do tempo. A indústria de filmes em Hollywood em suas primeiras décadas contava com atores contratados com exclusividade por longos períodos. Mudanças institucionais, ao longo dos anos 1940, ligadas em grande medida à aprovação de leis antitruste e à mudança dos hábitos de lazer com a chegada da televisão, tiveram impacto no modo como os estúdios organizavam sua mão de obra. Os contratos de longa duração foram substituídos pelo sistema de produção por projeto (CAVES, 2000). No Brasil, redes de televisão também muitas vezes organizam-se das duas formas. Parte do elenco é contratada por longa duração e deve trabalhar exclusivamente para uma emissora, parte é contratada temporariamente para um projeto específico<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Essa diferença foi apontada em uma das entrevistas piloto realizada. O entrevistado explicava a diferença de tratamento recebida pelos artistas contratados temporariamente em relação aos contratos a longo prazo no set de filmagem de uma novela.

Algumas propriedades do trabalho artístico são centrais para entender a prevalência da produção e contratação por projeto nessas organizações. O mercado de produção de bens artísticos é marcado por uma forte incerteza tanto no que diz respeito à previsibilidade do resultado artístico, quanto no que diz respeito à avaliação dos produtos finais pelos consumidores. Em primeiro lugar, não é possível saber, no início do processo de produção que gerará aquele bem artístico, qual será exatamente o seu resultado final (CAVES, 2000). Além disso, o processo de avaliação de um bem artístico pelo público ou pelas próprias organizações artísticas não é baseado em habilidades técnicas dos produtores ou nos custos de produção. A avaliação da qualidade de um produto artístico é fruto de um processo intersubjetivo de comparação entre produtos e produtores (FRANÇOIS, 2010). Ele acontece no campo artístico (BECKERT; RÖSSEL, 2013) e leva em conta a opinião de outros produtores, especialistas, instituições artísticas e críticos daquela expressão artística (BOURDIEU, 2002). O resultado do processo de produção de uma obra artística é difícil de ser previsto, assim como é difícil, a priori, avaliar o desempenho de um trabalhador artístico. Portanto, as organizações artísticas estão sujeitas a várias camadas de incerteza. No que diz respeito ao seu papel de produtoras de obras culturais: é incerto se o resultado de um processo de criação resultará em sucesso ou fracasso diante do público, sendo essa audiência profissional ou não (JEANPIERRE, 2012). No que diz respeito ao seu papel de demandantes de trabalho artístico, elas estão sujeitas não apenas à qualidade incerta do trabalho de seus contratados, mas também à possibilidade de que o trabalho seja incessantemente modificado pelo artista ou que ele nem mesmo seja concluído (CAVES, 2000).

O campo de produção artística, no caso do presente estudo, o mercado de peças de teatro, é formado por organizações artísticas cujo produto final são as peças de teatro. Essas organizações podem tomar diferentes formas, que podem variar desde as companhias estáveis de repertório aos projetos em que o elenco se encontra pela primeira – e, talvez, última – vez. Por outro lado, no mercado de trabalho teatral circula a mão de obra artística a ser contratada por essas organizações. É interessante destacar que a diferença entre demandante e ofertante de trabalho é analítica. Algumas organizações teatrais são formadas por um conjunto de atores que se reúne em um projeto e trabalha de forma coletiva, inclusive no que diz respeito às tomadas de decisão em relação aos

rumos do projeto. Nesses casos, a distinção entre quem compra o trabalho e quem o vende é pouco clara.

A distinção se torna mais clara se feita a partir dos diferentes níveis: o nível da organização – em que o arranjo interno e a duração desse arranjo podem variar – e o nível do indivíduo, ou seja, do ator, seja ele contratado de uma grande produtora e completamente distante das tomadas de decisão da organização, seja ele membro de um grupo em que as decisões são tomadas de forma coletiva.

As experiências de trabalho desses artistas variarão de acordo com o tipo de organização da qual fazem parte: um artista contratado por longo prazo por uma companhia estável terá uma carreira bastante diferente e experimentará seu trabalho de modo distinto daquele que trabalha por projeto, isto é, daquele cuja carreira é composta de curtos períodos de trabalho em distintas organizações. Daí a importância de se olhar os estudos sobre os ofertantes de mão de obra artística tendo como lente o tipo de organização em que eles se engajam. Não é claro que as características descritas na primeira seção deste capítulo, portanto, necessariamente correspondam ao que se encontraria caso essas análises fossem feitas em ambientes em que as organizações funcionassem de outro modo.

## **A produção artística e o seu financiamento**

Tratei, até aqui, das características do mercado de trabalho artístico no que diz respeito à mão de obra que nele circula e às organizações que congregam esses indivíduos. Em um ou outro ponto, deixou-se entrever a importância de um ator central para a compreensão desses mercados, o Estado. Os tipos de organização da produção artística e a possibilidade de circulação dos atores podem estar diretamente ligados à forma que toma a relação entre um campo de produção em questão e o campo que é fonte dos recursos necessários a essa produção. No caso desta dissertação, em que se trata de um campo de produção artística dependente diretamente de recursos públicos, há que se compreender o papel que o Estado pode exercer como financiador da arte. Assim, os atores

relevantes para que possamos analisar a produção teatral paulistana não se resumem às organizações e aos indivíduos que dela fazem parte.

Primeiramente, é preciso levar em consideração a relação direta entre os Estados e os mercados de trabalho artístico. De acordo com Esping-Andersen (1993), é importante observar as relações de interação entre as políticas sociais levadas a cabo pelo Estado, notadamente nos Estados de bem-estar, e características dos mercados de trabalho. Para o autor, o mercado de trabalho é diretamente moldado pelo Estado de bem-estar social e, portanto, varia de um país para outro, diferentemente do que postula a economia neoclássica. Desse modo, variações no que diz respeito a características do Estado de bem-estar corresponderão a variações nas características dos mercados de trabalho. Os casos dos mercados artísticos na França, na Inglaterra e na Noruega são emblemáticos para mostrar essa relação (BENHAMOU 2000; MENDER, 2010; MANGSET; KLEPPE; RØYSENG, 2012).

Nesses países, as políticas públicas de regulação dos mercados de trabalho resultaram em grandes e diferentes mudanças nesses mercados que congregam artistas. Na Inglaterra, os ambientes institucional e legal foram fatores favoráveis para o aumento do emprego por conta própria. Lá, as regulações do mercado de trabalho eram mais fracas que na França. Além disso, começar um negócio próprio era mais fácil. Em 1983 houve a implementação de um programa chamado Enterprise Allowance Scheme, que incentivava empregados e desempregados a se tornarem empregados por conta própria, garantindo a eles uma assistência semanal no primeiro ano da mudança. Essa política teve um impacto bastante grande nos setores artísticos, pois mesmo trabalhadores que estavam empregados optaram por começar a trabalhar por conta própria, prestando serviço às organizações em que antes eram empregados.

Na França, o processo foi diferente. Desde 1969 um tipo especial de auxílio beneficia os artistas que tenham trabalhado mais de 507 horas no ano. Assim, o risco de ser trabalhador temporário foi mitigado por uma política do Estado. Desde então, a França viu crescer o número de trabalhadores de arte que tem o trabalho temporário como regime de contratação.

O exemplo norueguês cristaliza a máxima aproximação do Estado e do mercado de trabalho artístico. O setor de artes performáticas na Noruega é muito institucionalizado, dominado por algumas poucas instituições pesadamente subsidiadas por autoridades públicas. Tradicionalmente, muitos atores em teatros têm sido permanentemente empregados por suas instituições mais ou menos como servidores do Estado. De acordo com Mangset, Kleppe e Røyseng (2012), o modelo das companhias teatrais, muito comum na Europa, quando é implantado no Estado de bem-estar social-democrata norueguês acaba por parecer mais, como destacam os autores, a um modelo de fábrica “fordista”, caracterizado pela eficiência do trabalho, produção em massa padronizada, gerenciamento científico e extensa divisão de trabalho.

A variação na relação entre Estado e produção artística também aparece na literatura que trata da relação entre produtores culturais e aqueles que financiam suas atividades, os mecenas. Usualmente a produção artística não obtém recursos apenas no mercado, ou no caso das artes performáticas, da venda de ingressos na bilheteria. Muito frequentemente a atividade artística é de alguma forma subvencionada por outros atores sociais e não apenas pelo público que dela frui diretamente (DIMAGGIO, 2006). Um dos pontos que diferencia o mecenato da subvenção via bilheteria é que o mecenas tem mais capacidade de influenciar diretamente o que será produzido do que o público. Este apenas responde a essa produção frequentando ou não o espetáculo (BALFE, 1993), ainda que saibamos que os produtores podem optar por trabalhos menos inovadores se têm como objetivo trazer um público pagante maior (DIMAGGIO; STENBERG, 1985).

Mecenas podem ser indivíduos ou famílias, como no caso do patrocínio de músicos em Viena no século XVIII (DENORA, 1991). Eles podem ser também grupos sociais da elite urbana, como é o caso dos conselhos de curadores de museus e orquestras nos Estados Unidos do século XIX (DIMAGGIO, 1982a). Essas entidades costumam, sobretudo nos Estados Unidos, tomar a forma de organizações sem fins lucrativos. Especialmente em sua origem, muitas dessas organizações eram financiadas de forma privada, com recursos dos membros dos conselhos de curadoria ou de indivíduos ligados a eles. Essas organizações podem também receber recursos de outras instituições públicas ou privadas



(DIMAGGIO,1986; CAVENDISH, 1986, MONTIAS, 1986). O mecenato pode também ser exercido diretamente pelo Estado. Este tipo de mecenato é mais comum em países europeus. Na França, por exemplo, grande parte da produção cultural é diretamente planejada e financiada pelo Ministério da Cultura francês (ZIMMER; TOEPLER, 1999). Já a Noruega conta com companhias teatrais cujos atores são funcionários públicos do Estado (MANGSET; KLEPPE; RØYSENG, 2012).

Quando observamos os estudos que relacionam mecenato e atividade artística, vemos que as características das organizações mudam dependendo da natureza do mecenato e vice-versa. DiMaggio (1986a) descreve, por exemplo, como as mudanças na forma de financiamento e o aumento do financiamento institucional (público ou privado) a partir da metade da década de 1950 nos Estados Unidos alteraram a forma como essas organizações são administradas, o equilíbrio de interesse dentro delas e os seus objetivos. As organizações sem fins lucrativos tinham em comum o fato de serem administradas com pouco rigor e de se contentarem em atingir apenas um público limitado. O advento do financiamento institucional e a pressão exercida por essas instituições sobre as organizações artísticas foram responsáveis pela mudança desse cenário, ao menos no que diz respeito ao discurso das organizações em resposta a essas exigências. As agências financiadoras, públicas ou privadas, demandavam dessas organizações que elas fossem capazes de se responsabilizar e administrar o dinheiro recebido. Muitas vezes a capacidade de administrar os recursos era exigida dessas organizações antes mesmo de se receber o financiamento. Esse processo de profissionalização dos administradores das organizações sem fins lucrativos fez com que os mecenas e membros dos conselhos de curadoria pertencentes às elites locais fossem perdendo sua influência em vários campos da produção artística (DIMAGGIO; ANHEIER, 1990). Segers, Schramme e Devriendt (2010) descrevem as consequências de um processo semelhante entre as organizações artísticas flamengas. Apesar de um maciço investimento público nessas organizações, os artistas flamengos têm se tornado mais vulneráveis – tanto em termos de salários, quanto no que diz respeito ao aumento do número de artistas que trabalham por conta própria. A maior parte dos subsídios tem sido destinada às estruturas de gerenciamento dessas organizações e não aos artistas.

Uma das explicações para o fato de que grande parte da produção artística é feita por organizações sem fins lucrativos ou é viabilizada por subsídios públicos reside no argumento da falha de mercado. De acordo com essa perspectiva, a produção daquilo que se convencionou como arte de qualidade tem custos maiores do que o público interessado nessa produção estaria disposto a pagar. Desse modo, para que essas organizações sejam economicamente viáveis, é preciso que a produção seja subsidiada. Esse tipo de explicação explicita o porquê de existirem poucas organizações artísticas que sobrevivem apenas da venda de sua produção. A explicação não esclarece, no entanto, o porquê das entidades sem fins lucrativos serem tão importantes em campos culturais particulares. Para compreender por que esse tipo de produção está associado a campos específicos é preciso dar atenção a perspectivas de cunho histórico e político (DIMAGGIO, 2006). Deve-se observar que as oportunidades para que um empreendimento tenha sucesso variam ao longo do tempo e a forma como se adota o formato de organização sem fins lucrativos<sup>7</sup> pelos atores do campo e pelos mecenas cria modelos e limita as oportunidades de seus sucessores. Além disso, a habilidade das comunidades artísticas de tirarem vantagem da forma sem fins lucrativos depende não apenas da necessidade dessa comunidade, mas também de seu poder e influência. Assim, o fato de alguns campos serem construídos em torno de organizações sem fins lucrativos reflete a capacidade passada de grupos particulares mobilizarem recursos para esse tipo de empreendimento.

A perspectiva que se propõe nesse estudo, portanto, é uma que olhe para as formas de produção artística como uma construção histórica. Para tanto, proponho a análise deste objeto a partir da perspectiva de campo. O conceito de campo aparece em diversas correntes da análise sociológica (BOURDIEU, 1986;2002;2005; DIMAGGIO; POWELL, 1991b). Apresento inicialmente duas perspectivas diferentes, a primeira proposta por Pierre Bourdieu e a segunda embasada nos estudos de tradição neoinstitucionalista. Finalmente, considero uma terceira perspectiva sobre o conceito de campo que, argumento, seria mais adequada para lidar com o objeto em questão.

---

<sup>7</sup> O significado de organização sem fins lucrativos pode variar no tempo e de um país para outro, inclusive no que diz respeito ao seu conteúdo jurídico (DIMAGGIO; ANHEIER, 1990). Aqui uso a ideia mais frouxamente para abarcar organizações que estão fora do Estado e que não visam lucro.

De acordo com Bourdieu (2005), um campo pode ser definido como um universo que obedece a leis próprias – de funcionamento e de transformação – e no qual grupos ou indivíduos lutam por legitimidade (BOURDIEU, 2002). São três os planos da realidade que devem ser observados quando se toma como foco um campo artístico (WACQUANT, 2005):

1. Análise da posição do campo artístico no seio do campo do poder, isto é, na teia de instituições em que circulam os poderes políticos, econômicos e culturais e da mudança dessa posição ao longo do tempo.
2. Análise da estrutura interna do campo de produção artística. Trata-se de traçar uma topologia da estrutura interna do campo artístico, observando a estrutura de relações entre os agentes e as instituições que competem pela legitimidade artística.
3. Por fim, a gênese dos *habitus* – ou sistema de disposições – dos ocupantes das posições no campo. O *habitus* seria o guia da conduta e das representações desses agentes fora e dentro do campo artístico.

Conforme Bourdieu (2002), os dois primeiros planos estão sujeitos a um padrão de relação segundo o qual o campo da produção artística ocupa uma posição dominada no campo do poder. Temporalmente, ele está sujeito à luta entre dois princípios de hierarquização. O princípio heterônomo – favorável àqueles que dominam o campo política e economicamente – e o princípio autônomo. Um campo de produção cultural será tanto mais autônomo quanto mais puder impor sanções e normas próprias ao conjunto de produtores de bens culturais, mesmo àqueles mais próximos das posições dominantes do campo do poder e, portanto, mais heterônomos, mais sensíveis às solicitações externas ao campo.

Para Bourdieu, são as relações de força que estruturam cada campo na sociedade e a relação entre eles, e não as interações entre os agentes. Essas relações de força estão ligadas à posse relativa de capital que é chamada de relação objetiva porque existe fora das intenções dos sujeitos. O capital, nesse caso, tem várias acepções: pode referir-se ao capital econômico, ao capital simbólico, ao capital social e ao capital cultural.

O capital econômico diz respeito aos recursos econômicos de um agente. O capital simbólico está relacionado a seu prestígio, como discutido na seção anterior. O capital social está ligado à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas (BOURDIEU, 1998a). Por fim, o capital cultural, central para a noção de campo artístico de Bourdieu (1986), pode se apresentar em três formas (ou estados) distintas: incorporado, objetivado e institucionalizado. Em seu estado incorporado, o capital cultural aparece sob a forma de disposições duráveis da mente e do corpo que são adquiridas por meio de processos de assimilação e inculcação. Ele se torna parte integrante da pessoa e não pode ser, portanto, transmitido instantaneamente, como ocorre, por exemplo, com o capital econômico. Esse tipo de capital cultural está diretamente ligado ao conceito de *habitus* em Bourdieu (1998b). Em seu estado objetivado, o capital cultural se apresenta na forma de objetos materiais como livros, dicionários e pinturas e só podem ser completamente apropriados por meio da posse de capital cultural incorporado. Finalmente, o capital cultural pode aparecer em estado institucionalizado, isto é, associado à ideia de reconhecimento institucional do capital cultural de certo agente. Tais qualificações permitem quantificar e comparar o capital cultural que cada um desses agentes possui.

O terceiro plano a que o autor se refere – a gênese dos *habitus* dos ocupantes das posições no campo – traz à análise a relação entre as posições no campo artístico e as tomadas de posição, ou seja, as formas artísticas, os conceitos e instrumentos de análise. Segundo ele, as diferentes posições no campo correspondem a diferentes tomadas de posição no campo que não são mais do que as próprias expressões artísticas, seus gêneros. Mas não se trata de uma relação mecânica entre as duas, alerta o autor. E essa correspondência é mediada pelo *habitus* dos ocupantes das posições, ou seja, há um espaço do possível no que se refere às tomadas de posição, o qual só é percebido a partir de categorias de percepção que constituem certo *habitus*. As tomadas de posição não são outra coisa que as próprias obras.

Os sujeitos atuam nesses campos guiados por lógicas da prática ou esquemas práticos, produzidos pelo *habitus*. Essas práticas não podem ser explicadas apenas pelas condições presentes, elas requerem também o conhecimento das

condições passadas. Isso quer dizer que elas não são unicamente fruto da situação e nem unicamente fruto do *habitus*. Essas práticas só podem ser explicadas quando se relacionam as condições sociais que constituíram certo *habitus*, fruto de experiências passadas, às condições sociais em que tal prática é colocada em ação (BOURDIEU, 2009).

Outra vertente de análise sociológica também utiliza a ideia de campo, mas com outra definição. Campos organizacionais são formados pelas organizações que, no agregado, constituem uma área reconhecida da vida institucional (DIMAGGIO; POWELL, 1991b). Deles fazem parte fornecedores, consumidores, agências reguladoras e outras organizações que geram produtos ou serviços semelhantes. A chave para compreensão da ideia de campo, neste caso, não é o conflito, mas são os processos de institucionalização (FOURCADE, 2007).

A abordagem neoinstitucionalista enfatiza a natureza culturalmente variável da racionalidade. Atores, interesses e preferências são construídos socialmente e, por isso, endógenos e variáveis (DIMAGGIO, 1998). Interessada na centralidade das instituições na compreensão do funcionamento do mercado e das organizações (DIMAGGIO; POWELL, 1991a), essa perspectiva também defende a ideia de que indivíduos e organizações têm à disposição lógicas diferentes e muitas vezes conflitantes (DIMAGGIO; POWELL, 1991a). A sociedade seria uma espécie de sistema interinstitucional. Cada uma das ordens institucionais da sociedade ocidental contemporânea teria uma lógica central que constituiria seu princípio organizador. Essas lógicas institucionais seriam padrões supra-organizacionais de atividade por meio dos quais os humanos conduzem sua vida material no tempo e espaço, mas também sistemas simbólicos por meio dos quais indivíduos e grupos categorizam sua atividade e lhe dão significado (FRIEDLAND; ALFORD, 1991). Algumas das instituições centrais das sociedades contemporâneas ocidentais seriam o capitalismo, a família, a democracia. Cada uma dessas instituições moldaria as preferências individuais e os interesses organizacionais. Essas lógicas institucionais podem ser múltiplas e potencialmente contraditórias. Além de moldar as preferências e os interesses dos indivíduos, as forças institucionais têm efeito sobre os enquadramentos possíveis para a ação e, assim, influenciam os comportamentos desses agentes (POWELL E COLYVAS, 2008). Inspirados pelos esforços encampados pela

psicologia e sociologia, sobretudo no que diz respeito aos estudos interacionistas e etnometodológicos, esses autores propõem a importância de se estudar a linguagem e o vocabulário desses agentes, as suas formas de classificação e categorização, para que se possa compreender a emergência e a permanência das instituições.

Ambas as correntes apresentadas iluminam faces importantes do funcionamento de arenas sociais. Elas são uma tentativa de compreender como as orientações subjetivas dos atores medeiam o efeito das estruturas sociais no que diz respeito ao funcionamento dos campos. Nos dois casos, as estruturas são externas e internas e as instituições tornam-se parte de como as subjetividades dos indivíduos e suas rotinas práticas são construídas (FOURCADE, 2007).

Essas perspectivas, a bourdieusiana e aquela desenvolvida por teóricos do neoinstitucionalismo, foram importantes influências para o conceito de campo que será utilizado neste trabalho. Refiro-me à definição de campos de ação estratégica, como propõem Fligstein e McAdam (2011; 2012). Esses autores levam em conta os elementos desses dois corpos teóricos em sua definição:

Um campo de ação estratégica é uma ordem social de nível médio em que os atores (que podem ser coletivos ou individuais) interagem, tendo conhecimento uns sobre os outros, baseados em um conjunto de entendimentos comuns sobre os propósitos do campo, as relações no campo (incluindo quem tem poder e por que), e as regras do campo (FLIGSTEIN;MCADAM, 2011, p. 3, tradução nossa).

De acordo com esses autores, o conceito de campo de ação estratégica teria vantagens em relação às duas correntes teóricas expostas acima. No que diz respeito à proposição bourdieusiana, Fligstein e McAdam (2012) alegam que o conceito por eles proposto tem a vantagem de ser uma abordagem mais adequada dos atores coletivos, enquanto os conceitos centrais em Bourdieu, como campo, capital e *habitus*, estariam mais fortemente relacionados ao nível de atores individuais e, portanto, seriam menos interessantes para lidar com o problema da ação coletiva. Fligstein e McAdam abrem a possibilidade de análise a respeito da cooperação entre grupos diferentes. Eles se utilizam da ideia de ação estratégica, que é definida como a tentativa dos atores sociais de criar e manter mundos sociais estáveis assegurando a cooperação de outros atores.

Para promover esse controle, esses atores dependem de criação de identidades, coalizões políticas e interesses comuns. A habilidade dos atores em conseguir que os demais cooperem com ele está relacionada à sua capacidade de descobrir, articular e propagar esses acordos comuns. Dado que essa pesquisa toma os grupos teatrais como importantes atores na construção desse campo, com um foco importante sobre a cooperação entre eles, a ênfase dos autores sobre a ação coletiva parece ser mais adequada para lidar com esse universo empírico.

No que diz respeito às abordagens do neoinstitucionalismo, a principal crítica seria que, para essa corrente, os campos seriam vistos como espaços de reprodução muito ligados a ações rotineiras. A reprodução dos campos seria assegurada porque todos os atores compartilham as mesmas percepções de suas oportunidades e constrangimentos. Assim, haveria pouco espaço para mudanças que ocorreriam apenas raramente e nunca de forma realmente intencional (FLIGSTEIN; MCADAM, 2011). Fligstein e McAdam defendem, entretanto, que dada a natureza contenciosa dos campos, disputas estão constantemente ocorrendo. A crítica também diz respeito diretamente à ideia de lógicas institucionais, apresentada anteriormente neste capítulo. De acordo com os autores, este seria um conceito que tenderia a implicar um consenso muito grande sobre o que acontece no campo e que pouco diria sobre as posições dos atores, ou seja, a ideia de que há regras no campo que são criadas para favorecer os mais poderosos em relação aos menos poderosos.

Em contraposição à ideia de lógica institucional, Fligstein e McAdam (2011) propõem que os significados subjacentes aos campos podem ter quatro aspectos distintos. Em primeiro lugar, há um entendimento sobre o que está acontecendo no campo ou o que está em jogo. Ainda que exista consenso sobre o que está ocorrendo, esse consenso não implica que a divisão de espólios do campo seja vista como legítima. Em segundo lugar, um conjunto de atores no campo pode geralmente ser visto como possuindo mais ou menos poder – que os autores definirão como ocupando a posição de incumbentes ou desafiadores, como veremos a seguir. Os atores ocupam uma posição específica e identificam quem está em cada posição no campo, ou seja, eles sabem quem são seus inimigos, amigos e competidores porque eles sabem quem ocupa esses papéis no

campo. Em terceiro lugar, há um conjunto de entendimentos compartilhados sobre as regras do campo. Atores entendem quais são as táticas possíveis, legítimas e interpretáveis para cada um dos papéis no campo. Por último, os autores falam de um quadro interpretativo a que atores estratégicos individuais e coletivos podem recorrer para dar sentido ao que os outros atores estão fazendo no campo. As reações de atores mais ou menos poderosos às ações de outros atores refletem sua posição social no campo.

Como descrito acima, Fligstein e McAdam (2011) definem duas posições principais nos campos de ação estratégica: incumbentes e desafiantes. Os incumbentes têm influência desproporcional dentro de um campo e seus interesses e visões tendem a se refletir fortemente na organização dominante de um campo de ação estratégica. As regras dos campos tendem a favorecê-los e os entendimentos compartilhados tendem a apoiar ou legitimar sua posição privilegiada no campo. Além disso, os próprios propósitos do campo são formatados de acordo com seus interesses. Os desafiantes, por outro lado, ocupam posições menos privilegiadas no campo e normalmente têm pouca influência sobre sua operação.

Campos podem ser organizados de forma menos hierárquica, isto é, quando os atores têm poder e tamanho iguais, os campos podem se organizar em torno de coalizões políticas. As coalizões podem ser formadas por grupos incumbentes ou entre grupos incumbentes e desafiantes. Os campos de ação estratégica podem também ser pensados como espaços em que coalizões dominantes confrontam uma oposição menos organizada.

Por fim, Fligstein e McAdam (2012) defendem que os campos estão enraizados em ambientes mais amplos que podem ser constituídos por inúmeros campos, próximos ou distantes. Eles consideram o próprio Estado um campo, ou inúmeros, a depender da situação a ser analisada. Crises e oportunidades para construção de novos campos ou para a transformação de campos existentes normalmente acontecem como resultado de processos de mudança e desestabilização que se desenvolvem em campos próximos, isto é, os campos não são unidades isoladas, a disputa de forças entre os grupos que os integram sempre pode ser influenciada pelo que acontece nos campos conectados a eles. Assim, a perspectiva desses autores além de levar em conta a posição dos atores



e ser adequada à análise de atores coletivos, tem como um de seus elementos centrais a relação entre campos diferentes. Dado o que foi apresentado até aqui a respeito de como a produção artística pode ser financiada, sobretudo no que diz respeito ao papel dos Estados como financiadores, o fato de o conceito pressupor a importância da relação entre campos se destaca. Se quero pensar em um campo no qual as organizações artísticas dependem de recursos de outro campo, especificamente do Estado, não é possível encarar esse construto como uma unidade isolada.

Nesse capítulo apresentei brevemente a literatura que trata do trabalho artístico, seja do ponto de vista do indivíduo, seja do ponto de vista da organização que produz arte. Argumentei que para entender a forma que essas organizações tomam é necessário investigar o modo como elas obtêm recursos. Em seguida, defendi que a forma da organização e o modo como ela obtém recursos dependem de como o campo em que aquela atividade artística é desenvolvida se constituiu ao longo do tempo. Por fim, apresentei o conceito de campo de ação estratégica como um interessante construto analítico para se refletir sobre como se dá determinada produção artística. Ou seja, para se compreender os elementos que caracterizam certo tipo de trabalho em artes, é preciso levar em conta o campo em que aquele trabalho se desenvolve.

## **2. A PRODUÇÃO TEATRAL PAULISTANA E O TEATRO DE GRUPO**

No capítulo anterior, apresentei brevemente a literatura que tem a produção artística como tema. Abordei primeiramente a produção artística do ponto de vista da mão de obra e, em seguida, do ponto de vista das organizações. Por fim, tomei como foco a relação entre o Estado e a produção artística, sobretudo no que diz respeito às formas de financiamento das produções. Este capítulo tem como objetivo fazer um breve histórico da produção teatral paulistana até o momento em que foi aprovada a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, quando, argumentarei mais à frente, o campo de teatro de grupo começa a se tornar mais estável.

### **O teatro em São Paulo hoje**

Um paulistano que, no primeiro semestre de 2012, abrisse o guia cultural de um dos maiores jornais da cidade<sup>8</sup>, encontraria uma média de 62 opções de peças adultas para assistir toda semana. Um levantamento da Secretaria Municipal de Cultura da cidade feito em 2006 apontava que São Paulo contava com 213 salas adequadas a montagens teatrais, totalizando 45.313 assentos<sup>9</sup> disponíveis. A maior parte dessas casas de espetáculo era mantida por instituições privadas e se concentrava na região central da cidade, sobretudo nos bairros da Bela Vista, República e na região da Avenida Paulista. Dentre essas salas, o setor público mantinha 33 espaços, sendo 16 deles pertencentes à Prefeitura do Município de São Paulo.

A produção teatral paulistana é grande em números e também bastante variada em termos de suas características. As peças em cartaz na cidade vão desde musicais apresentados em casas de espetáculos com capacidade para mais mil espectadores a peças de grupos de teatro experimental encenadas em pequenas salas para, por vezes, pouco mais de trinta pessoas. O formato das organizações que produzem esses espetáculos também varia. Há grandes produtoras que contratam as equipes por projeto – a empresa produtora tem uma estrutura interna, mas a equipe artística é contratada a cada nova produção.

---

<sup>8</sup> Guia Cultural semanal do jornal *Folha de S. Paulo*.

<sup>9</sup> Dados da Secretaria Municipal de Planejamento da cidade de São Paulo – SEMPLA.

Existem também pequenos produtores, empresas constituídas por vezes apenas por um artista, que, a cada novo projeto, reúne equipe técnica e artística para realização do espetáculo. Há igualmente grupos de teatro em que os artistas trabalham juntos por períodos mais longos e em que, muitas vezes, é o próprio núcleo de artistas o responsável por tomar as decisões que dizem respeito à organização.

As fontes de recursos para essas produções também variam. Além do ganho da bilheteria – há ingressos gratuitos e ingressos que chegam a custar 250 reais<sup>10</sup> – e de patrocínio de empresas privadas, as produções contam com o financiamento da esfera pública. Em São Paulo, o financiamento público existe nos três níveis de governo: federal, estadual e municipal e, majoritariamente, em duas modalidades – financiamento direto, via editais públicos, e indireto, via renúncia fiscal. Dentre as leis de renúncia fiscal estão o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Lei Federal Nº 8.313), conhecido como Lei Rouanet, que a partir da análise de um projeto artístico permite às produções captarem verbas em empresas privadas que seriam destinadas ao pagamento de impostos. Em nível estadual, há a lei Nº12.268/06 que institui o Programa de Ação Cultural, por meio do qual empresas que investem em projetos culturais podem abater parte de seu pagamento de ICMS (Imposto sobre Operações Relativas à Circulação de Mercadorias) ao estado. No município, por sua vez, existe a Lei Mendonça (Lei Municipal Nº 10.923/90), que concede benefícios no pagamento do IPTU (Imposto Predial e Territorial Urbano) e do ISS (Imposto sobre Serviços) para aqueles que investem em projetos culturais.

Além das leis de renúncia fiscal, o teatro é beneficiado por outras políticas de cultura também nos três diferentes níveis de governo. Dentre os projetos de financiamento direto, aqueles em que o grupo de teatro inscreve um projeto em um edital e concorre a uma espécie de bolsa ou prêmio que será oferecido aos grupos ganhadores, estão o Prêmio Miriam Muniz, do Governo Federal, e os Proacs (Programa de Ação Cultural) Editais, nas modalidades, por exemplo, de Proac Inéditos ou Proac Difusão e Circulação de Espetáculos de Teatro, do Governo do Estado de São Paulo. Em nível municipal, o financiamento ao teatro é constante e regulamentado pela lei que instituiu o "Programa Municipal de

---

<sup>10</sup> Preço referente ao mês de março de 2012.

Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo", aprovada em 2001 (Lei Municipal Nº 13.279).

É importante ressaltar que essas modalidades de financiamento são dirigidas ao teatro profissional. No Brasil, a produção teatral profissional deve ser feita por atores previamente registrados no Ministério do Trabalho como artistas. O fechamento da profissão para profissionais se deu na década de 1970, com a regulamentação da profissão, que dava aos artistas do campo o poder de barrar a entrada de novos profissionais, uma vez que a partir daquele momento apenas os sindicatos de atores e as escolas de arte dramática poderiam fornecer o DRT, registro do Ministério do Trabalho necessário para o trabalho de ator, aos artistas iniciantes. Na próxima seção faço uma breve retomada da constituição do teatro como campo de produção artística em São Paulo.

### **A constituição do teatro como campo de produção cultural em São Paulo**

O teatro paulistano nem sempre foi tão profícuo no que diz respeito ao número e à variedade de produções. Até meados do século XX, a produção teatral nacional estava concentrada na cidade do Rio de Janeiro. Os palcos de São Paulo eram tomados por companhias estrangeiras ou por companhias brasileiras de outros estados, sobretudo as cariocas (MAGALDI; VARGAS, 2001). A cena teatral carioca estava consolidada desde a mudança de século. Naquelas primeiras décadas coexistiam as companhias de teatro de revista e as grandes companhias de teatro, lideradas por nomes como o de Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes e Eva Todor. A produção dessas companhias centrava-se em alguns textos clássicos da dramaturgia, comédias de costume e drama com personagens históricos.

A produção teatral paulistana começou a sofrer mudanças na década de 1940. Grupos de artistas amadores, cariocas e paulistanos, começaram a trazer ao palco uma nova forma de fazer teatro. O teatro deixava de ser parte do campo literário e passava a ser uma forma artística autônoma: "é impossível tratar o tema do teatro moderno ignorando-se a realidade da cena" (BRANDÃO, 2009, p.44), ou seja, os processos que desembocavam na montagem

propriamente dita do texto teatral. Surgem, nesse momento, métodos de interpretação e, em escala inédita, as escolas de teatro se tornam importantes.

Tânia Brandão (2009) defende que esse processo só se iniciou de fato no Brasil a partir do final da década de 1930. É nesse período, por exemplo, em 1943, que é feita a montagem da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, tida pela crítica como a montagem fundadora do teatro moderno brasileiro. Os primeiros grupos a produzirem esse tipo de teatro eram amadores, muitas vezes profissionais liberais ou membros da elite local e não viviam do fazer teatral (GÓES, 2008). Esse tipo de produção se contrapunha diretamente às companhias dos grandes atores, que dominavam a cena carioca. Procópio Ferreira, um dos representantes mais importantes desse grupo se referia a essa nova geração como “teatro do Manequinho Chupa-ovo” (BRANDÃO, 2009). O termo se referia a Ziembski, um dos diretores mais centrais dessa nova geração. Havia uma anedota de que ele era capaz de passar dias e dias montando uma peça, alimentando-se apenas de ovos. A chegada desses novos produtores teatrais desafiava o domínio das grandes companhias teatrais.

A produção desses grupos amadores era entrecortada e vários grupos se desfizeram, mas sua atuação foi marcante para a transformação da cena teatral. Em sua análise a respeito das atrizes de teatro do período, Heloisa Pontes (2010) destaca:

A atuação nos anos 1940 dos grupos amadores, entre eles, os grupos universitários de teatro, que contavam “entre seus membros com ‘nomes de família’ de destaque na sociedade de seu tempo” contribuiu – e muito – para a mudança de status dos atores. Pois, com eles, nascia não apenas um teatro de arte, mas entrava em cena uma elite que, ‘protegida por sua própria situação, estava a salvo dos preconceitos que cerceavam a profissão’. (PONTES, 2010, p. 216)

Em 1948, Alfredo Mesquita<sup>11</sup>, diretor de um desses grupos amadores e um dos irmãos da família a quem pertencia o jornal *O Estado de São Paulo*, decidiu

---

<sup>11</sup> Alfredo não apenas pertencia à elite social, mas era também bastante próximo do grupo de intelectuais da cidade. Alguns anos antes, ele havia sido um dos fundadores da revista *Clima*, famosa por lançar nomes como o de Antonio Candido, Décio de Almeida Prado e Gilda de Mello e Souza.

criar uma escola dramática que condissesse com os esforços de renovação estética e social pelas quais o teatro passava<sup>12</sup>. Em 18 de abril de 1948, a Escola de Arte Dramática (EAD) foi criada. Num primeiro momento, iniciativa particular de Mesquita, a EAD foi, nas décadas posteriores, incorporada à Universidade de São Paulo (USP).

No mesmo ano, o italiano Franco Zampari criou o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Inicialmente tratava-se de uma casa de espetáculos que era utilizada por grupos amadores como o Grupo de Teatro Experimental e o Grupo Universitário de Teatro, dirigido por Décio de Almeida Prado. Até o ano anterior, a cidade de São Paulo contava com apenas dois edifícios teatrais (BRANDÃO, 2009).

Ainda em 1948 foi fundado o Teatro Popular de Arte (TPA), companhia profissional carioca, mas que logo se fixaria em São Paulo, e que contava com antigos membros dos grupos amadores. No ano seguinte o TBC se profissionalizou, contratando seu primeiro elenco fixo, dentre o qual também havia diversos ex-integrantes de grupos amadores.

O trabalho desses atores, antes amadores, passava a ser remunerado, permitindo, aos poucos, que esses indivíduos fossem deixando seus empregos não artísticos para se dedicarem apenas aos palcos. Paulo Autran, por exemplo, pode abandonar sua carreira de advogado para se engajar exclusivamente na produção artística (GÓES, 2008). O TBC era importante não apenas como companhia teatral. De seus palcos saíram também diversos artistas que criaram suas próprias companhias. Dentre eles estavam Tônia Carrero, Paulo Autran e Adolfo Celi, que criaram a companhia Tônia-Celi-Autran; e Nydia Licia e Sérgio Cardoso, que criaram a companhia Nydia Licia-Sérgio Cardoso.

Esses grupos tinham uma forma de organização específica: eram companhias estáveis que contratavam os atores por períodos mais longos. A própria atriz Maria Della Costa, uma das criadoras do Teatro Popular de Arte, por exemplo, era contratada por sua companhia, como comprovam os registros em sua carteira de trabalho. É interessante notar um aspecto comum aos dois

---

<sup>12</sup> O processo pelo qual passa o teatro paulistano nesse momento parece se assemelhar ao processo descrito por DiMaggio (1982a) com respeito às orquestras e museus em Boston no século XIX, em que parte de uma elite local capitaneia a transformação de um campo, financiando e, desse modo, distinguindo a produção de alta cultura da produção popular.

grupos, o TBC e o TPA. Nenhum deles contava com financiamentos públicos de importância, ou seja, eram companhias que sobreviviam a partir dos ganhos de bilheteria. Quando se observa o repertório de uma e outra companhia, percebe-se que se alternavam produções de importante valor artístico com produções propositalmente comerciais. A decisão por um repertório que alternava entre “o novo, o cultural, o moderno e o francamente comercial” era uma estratégia de sobrevivência desses grupos (BRANDÃO, 2009).

No final da década de 1950, o TBC entrou em crise, fechando suas portas no início da década seguinte. Nesse período e na década posterior, surgiu uma nova geração de grupos teatrais – dentre eles o Teatro de Arena e o Oficina – que se opunha ao teatro produzido pelo TBC e pelo TPA. Esses grupos produziam um teatro engajado politicamente, num momento de grande efervescência sócio-política no país.

A década de 1970 foi marcada pela dissolução de grande parte desses grupos – o Teatro de Arena em 1971 e o Oficina em 1973<sup>13</sup> (FERNANDES, 2000). As companhias que restaram começaram a se organizar por montagem, contratando o elenco a cada produção, abandonando a estrutura de companhia fixa (BRANDÃO, 2009).

Mas, naquela mesma década surgia uma nova geração de grupos que se organizavam, sobretudo, na forma de cooperativas de produção. O surgimento da Cooperativa Paulista de Teatro, em 1979, facilitou a existência desses grupos, pois permitiu que eles pudessem atuar na cidade sem a necessidade de constituir pessoa jurídica própria. Esses grupos tornam-se sócios da Cooperativa e utilizam seu cadastro de pessoa jurídica para celebrar seus contratos (Itaú Cultural s.d.). De acordo com Silvia Fernandes (2000), esses novos grupos podiam ser divididos em duas categorias diferentes <sup>14</sup>. Aqueles que tinham:

---

<sup>13</sup> Em 1984 o Teatro Oficina voltou a produzir espetáculos agora com o nome de Teatro Oficina Uzyna-Uzona.

<sup>14</sup> Os elementos que constituiriam a categorização desses grupos são pouco explorados por Fernandes (2000), de modo que a tipologia tem pouca força analítica. A classificação proposta pela autora parece apenas refletir a classificação nativa que ainda aparece no campo como ele se constitui hoje (voltaremos a esse tema nos capítulos 4 e 5).

1. Propostas de teor político. Segundo a autora, esses grupos tinham a intenção de desenvolver uma linguagem popular e tinham motivação política. Dentre eles estavam: Núcleo, União e Olho Vivo, Truques, Traquejos e Teatro. "A sobrevivência era garantida por outras profissões que asseguravam aos artistas a manutenção do ofício teatral, que era antes de tudo um projeto de vida e de participação política na sociedade" (FERNANDES, 2000, p. 13).
2. Grupos envolvidos com o teatro como manifestação artística, que focavam seu trabalho nas pesquisas de linguagens e em temáticas do cotidiano. Não tinham motivação explicitamente política. Dentre esses grupos havia: Asdrúbal Trouxe o Trombone, Teatro do Ornitórrinco, Ventoforte, Pod Minoga e Mambembe.

A década de 1970 também foi marcada pela intensa discussão da regulamentação da profissão de artista, aprovada em 1978. Os artistas reclamavam que a profissão artística não existia do ponto de vista do Estado. No início da década, a discussão sobre a criação de uma lei que regulamentasse a profissão ainda ganhava força. Em 1973 o então presidente Garrastazu Médici recebeu uma visita da atriz Bibi Ferreira. Nessa conversa, ele prometeu à atriz que a regulamentação seria assinada nos dias posteriores (FOLHA DE S. PAULO, 1973). Apesar de prometida por Médici, a lei não foi assinada. Ele decidira que ela não mais seria feita por decreto, como declarara quando de sua conversa com Bibi Ferreira. A regulamentação seria criada por projeto de lei, o que fazia com que tivesse de ser aprovada pelo Congresso Nacional. Foram necessários ainda cinco anos de discussões e inúmeros projetos para que a lei fosse criada, já no governo do presidente Ernesto Geisel. Das mobilizações em favor da criação da lei participavam artistas famosos como Bibi Ferreira, que acessavam diretamente o Estado, mas também as entidades de organização dos artistas, especialmente o Sindicato dos Artistas e Técnicos dos Espetáculos de Diversões de São Paulo, cujo repertório de mobilização incluía a leitura de manifestos antes dos espetáculos teatrais (FOLHA DE S. PAULO, 1976).

A Lei Federal nº 6.533 foi aprovada e sancionada no dia 24 de maio de 1978. Depois de sua aprovação ficou determinado que, para exercer a profissão de ator, os indivíduos deveriam previamente se registrar na Delegacia Regional do



Trabalho do Ministério do Trabalho. Para obter tal registro, entretanto, o aspirante a ator deveria satisfazer uma das três condições (BARROS, 2003): (1) ter diploma de curso superior de Diretor de Teatro, Coreógrafo, Professor de Arte Dramática, ou outros cursos semelhantes; (2) ter diploma ou certificado correspondentes às habilitações profissionais de 2º Grau de Ator, Contra-regra, Cenotécnico, Sonoplasta, ou outras semelhantes; ou (3) apresentar atestado de capacitação profissional fornecido pelo Sindicato representativo das categorias profissionais, os Sateds estaduais (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão). Ainda hoje, para se obter esse registro (chamado pelos atores de DRT, em referência à Delegacia Regional do Trabalho do Ministério do Trabalho) é preciso ter feito formação técnica ou superior na área ou obter um atestado do sindicato responsável. Para obter tal atestado, é preciso provar à entidade de classe já ter exercido a profissão de ator. Desse modo, a partir daquela data caberia à própria categoria de artistas dizer que pretendentes poderiam, de fato, ter aquela profissão<sup>15</sup>.

As décadas de 1980 e 1990 foram marcadas por importantes mudanças institucionais relativas ao modo como o Estado fazia políticas públicas de cultura. Ainda que pontual e instável, o financiamento público para o teatro existia e era exercido de forma direta, ou seja, a verba era repassada a um artista ou grupo específico nos vários níveis de governo. Na década de 1980, esse padrão mudou. Se antes, ainda que pontualmente, o Estado exercia seu papel de mecenato de forma direta, é a partir da década de 1980 que se inaugura a possibilidade de incentivo à cultura via renúncia fiscal, ou seja, o Estado abria mão de seu papel de mecenas e dava a empresas ou indivíduos essa prerrogativa, possibilitando que se destinasse parte de seu imposto a projetos culturais.

A primeira iniciativa desta categoria de financiamento da produção cultural se deu no plano federal. Em 1986 foi aprovada a Lei Sarney (Lei Federal nº 7.505), que concedia benefícios fiscais na área do imposto de renda para operações de caráter cultural ou artístico. De acordo com o então ministro Celso Furtado, era

---

<sup>15</sup> A questão da profissionalização e necessidade de obtenção do DRT é tema de debate entre os grupos teatrais atuais. Longe de ser ponto pacífico, diversos artistas questionam o modo como a regulamentação é feita e a necessidade de se cursar escola profissionalizante. Muitos grupos financiados pelo Programa de Fomento ao Teatro criaram oficinas e escolas livres de teatro que, por não serem profissionalizantes, não dão direito ao DRT. Grupos criados dentro dessas oficinas têm de criar estratégias para lidar com esse problema. Por vezes, recorre-se ao sindicato, outras vezes apenas atores registrados podem ter seus nomes como parte da ficha técnica de um projeto.

preciso mudar a ideia de que era o Estado o responsável por sustentar a arte e a cultura. Segundo Furtado, em uma sociedade democrática, as funções do Estado no campo da cultura deveriam ser de natureza supletiva (CALABRE, 2009). Assim, ao investir na criação de leis de renúncia fiscal, o Estado abria mão da decisão de como seria investido o dinheiro público na área da produção cultural.

Em 1990, o presidente Fernando Collor extinguiu o Ministério da Cultura, que voltaria a existir apenas em 1992, na presidência de Itamar Franco. A Lei Sarney também foi extinta. No período entre a extinção de uma lei e a criação da outra, organizou-se um movimento de artistas e produtores em São Paulo em favor de um mecanismo de incentivo fiscal local. De acordo com o proponente da lei, o vereador Marcos Mendonça, as medidas tomadas pelo governo Collor teriam eliminado a estrutura de patrocínios então existente (MENDONÇA, 2004). Após ser procurado por alguns artistas, o vereador propôs um projeto de lei que seria aprovado no final do ano de 1990. No mês de dezembro foi aprovada a Lei Mendonça que concedia benefícios no pagamento do IPTU e do ISS para aqueles que investissem em projetos culturais (CALABRE, 2009).

Um ano mais tarde, a cultura voltou a contar com um mecanismo de renúncia fiscal no plano federal. Em substituição à Lei Sarney, foi promulgado, em dezembro de 1991, o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Lei Federal Nº 8.313), conhecido como Lei Rouanet. A lei ainda está em vigor e ainda é o mecanismo mais conhecido de incentivo fiscal em benefício da produção cultural no país. Desse modo, a relação do Estado com a produção cultural durante a década de 1990 ficou marcada pela centralidade exercida por formas de financiamento que privilegiavam a ação das entidades privadas. Isso não quer dizer que não houvesse financiamento direto à produção feito pelo Estado. Esse financiamento, no entanto, se restringia a alguns poucos editais lançados sem periodicidade definida<sup>16</sup>.

No final da década de 1990, os efeitos da política de financiamento via incentivo fiscal começavam a ser observados, ao menos, no que diz respeito à reação de alguns atores do próprio campo, ou seja, de uma parcela dos artistas teatrais a ela.

---

<sup>16</sup> Dentre esses editais está o Prêmio Flávio Rangel, da Secretária Estadual de Cultura. Lançado em 1997, ele financiou alguns dos grupos teatrais que nos anos seguintes foram centrais na mobilização a favor da criação da Lei de Fomento.

Quanto aos grupos teatrais, poucos haviam sobrevivido até a década de 1990, os que restavam mantinham alguns poucos espaços de interlocução (TROTТА, 2006). Destacaram-se dois encontros realizados na primeira metade da década, o I e o II Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, o primeiro em 1991 e o segundo em 1993. Essas oportunidades de debate eram bem pouco frequentes e um terceiro encontro só foi novamente organizado em 1997<sup>17</sup>, quando o número de grupos teatrais voltava a crescer.

### **O Arte contra a Barbárie**

No final da década de 1990 não apenas novos grupos começaram a aparecer, mas começaram a surgir espaços de debate e discussão entre esses atores coletivos, sobretudo no que diz respeito aos debates acerca do novo panorama de financiamento do Estado. Dentre esses espaços de discussão destacou-se, dado seus efeitos posteriores no campo, o movimento Arte contra a Barbárie (COSTA; CARVALHO, 2008; DESGRANGES; LEPIQUE, 2012). Criado no final dos anos 1990, o movimento era formado por artistas paulistanos que faziam um diagnóstico negativo da situação do teatro em São Paulo e se originou como um grupo de discussão. De acordo com o movimento, as formas de financiamento adotadas na última década pelos diferentes níveis de governo, especialmente aquelas baseadas em renúncia fiscal, haviam produzido uma situação que rotulavam de “mercantilização” da arte. Essa mercantilização teria provocado a “precarização” do trabalho artístico:

É inaceitável a mercantilização imposta à cultura no País, na qual predomina uma política de eventos. [...] Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em “produto cultural”. E cria uma série de ilusões que mascaram a produção cultural no

---

<sup>17</sup> O termo teatro de grupo ainda não era corrente. Ele aparece pela primeira vez no periódico da Cooperativa Paulista de Teatro (Camarim), em outubro de 1997, a quarta edição da revista. No trecho, a publicação noticia que a Cooperativa está preparando o “1º Festival Nacional de Teatro de Grupo de São Paulo”. Na edição seguinte, o editorial explica que o teatro de grupo e o teatro cooperativado são coisas diferentes: “É importante lembrar que será uma Mostra de Teatro de Grupo, não de Teatro Cooperativado. Há uma diferença, principalmente de linguagem, onde um determinado grupo desenvolve seu trabalho ao longo tempo. O trabalho Cooperativado de um Grupo não implica em que ele tenha uma continuidade e se mantenha como tal. Hoje sabemos que as pessoas se reúnem para realizar um espetáculo e ao terminar cada um vai procurar outro trabalho. São as condições da nossa profissão. A Cooperativa é composta por Grupos de características diversas. E não se esqueçam, amigos, que temos que nos unir para que sejamos cada vez mais fortes” (EDITORIAL, 1997).

Brasil de hoje. [...] A maior das ilusões é supor a existência de um mercado. Não há mecanismos regulares de circulação de espetáculos no Brasil. A produção teatral é descontínua e no máximo gera subemprego. Hoje, a política oficial deixou a cultura restrita ao mero comércio do entretenimento. O teatro não pode ser tratado sob a ótica economicista. Trecho extraído do Primeiro Manifesto Arte contra a Barbárie – 1999 (COSTA; CARVALHO, 2008, pp. 21 e 22).

De acordo com o movimento, os projetos que eram financiados pelas leis de incentivo fiscal não necessariamente eram escolhidos por sua qualidade artística, e muito menos pela possibilidade de experimentação estética ou engajamento político. Para esses atores (COSTA; CARVALHO, 2008), as leis de renúncia fiscal acabavam por financiar prioritariamente as produções que interessavam aos departamentos de marketing das empresas, modelo que, de acordo com eles, em nada se aproximava do que se fazia nesses grupos teatrais. Assim, a característica da política pública direcionada à produção teatral teria como resultado, no entendimento do movimento, a precarização de grupos e artistas preocupados com o que chamavam de experimentação estética e de função social da arte, ou seja, a produção que de acordo com esses atores não interessaria às empresas patrocinadoras. Precarização entendida como instabilidade financeira e, portanto, de produção artística dos grupos e dos artistas. Assim, esses artistas associavam diretamente dois diagnósticos que faziam sobre a produção teatral naquele momento: eles enxergavam o trabalho dos artistas como precário e essa situação resultava, ao menos em parte, da escolha de um certo tipo de financiamento específico, aquele que se fazia por meio da renúncia fiscal de entidades privadas.

Até o Segundo Manifesto, lançado em dezembro de 1999, as discussões e debates ainda eram mais informais. Após a publicação deste último manifesto, os integrantes do Arte contra a Barbárie começaram a planejar o lançamento de um espaço mais organizado de debate. Ao longo do primeiro semestre, eles prepararam o que viria a se chamar Espaço da Cena, um fórum público de discussões sobre teatro que seria lançado junto com o Terceiro Manifesto do grupo (COSTA; CARVALHO, 2008). Aos poucos, outros artistas se integraram ao movimento. Em julho daquele ano, a revista Camarim, da Cooperativa Paulista

de Teatro, publicou uma entrevista com um dos integrantes do Arte contra a Barbárie:

[Revista] CAMARIM– Os encontros periódicos que vão começar a partir do evento serão para discutir temas teóricos ou práticos?

Marco Antônio Rodrigues– O Arte contra a Barbárie quer ser um movimento referencial no campo das ideias, o que só pode ser reconhecido e vislumbrado na medida de sua radicalidade. Neste sentido, não há como dissociar a teoria da prática. Gerar conhecimento para socializá-lo, divulgando as ideias do espectro da sociedade é a única maneira de fortalecê-los, de maneira que, quando forem institucionalizadas, vinguem. Não estamos interessados em soluções imediatas e paliativas: a enorme ambição do Movimento é disputar o pensamento hegemônico de que a cultura é costume, portanto é mercadoria. Cultura aqui é construção do sonho coletivo de uma comunidade. Se não nos aparelharmos teoricamente, como venceremos um corpo de ideias dominantes que há 500 anos nos colonizam? (LABAKI, 2000, p. 5)

Neste trecho, o artista destaca que um dos papéis do movimento seria fomentar o debate sobre a produção artística de forma a disputar o controle sobre o seu significado, ou seja, era preciso agir de modo a se contrapor a um processo que legitimava a produção artística associada ao interesse de entidades privadas em detrimento do que seria o interesse dos artistas.

O Terceiro Manifesto foi lançado em junho de 2000 na sede do Teatro Oficina e foi assinado por mais de 600 pessoas (COSTA; CARVALHO, 2008). A partir daquele momento começavam a acontecer quinzenalmente as reuniões do Espaço da Cena, cuja programação contava com a participação de artistas, jornalistas e candidatos à Prefeitura da cidade na eleição que ocorreria naquele ano. Também naquele momento criou-se um grupo de trabalho para discutir e elaborar uma proposta de lei para o teatro paulistano.

Deste modo, ainda que, em parte, buscando resultados de caráter estético, uma das soluções apontadas pelo grupo como passíveis de dar conta do problema que era diagnosticado seria o financiamento público da produção artística e o canal buscado para reivindicá-lo seria institucional: a proposição de um projeto de lei que obrigasse o município a destinar parte de sua verba orçamentária à manutenção de grupos de teatro escolhidos por meio de um

edital. Mas até que se chegasse a esse prognóstico, o movimento passou por um processo de debate de propostas que durou cerca de um ano e meio.

O movimento Arte contra a Barbárie se constitui num momento em que, no nível municipal (no qual foi apresentado o projeto de Lei de Fomento), a oposição – naquela ocasião o Partido dos Trabalhadores (PT) – ganhava espaço, conquistando, inclusive, no final do ano de 2000, a prefeitura da cidade. Dessa forma, os ativistas não apenas arriscavam pouco ao se mobilizarem, mas, mais que isso, contavam com o apoio do partido político que ganharia as eleições municipais e estavam ligados a um vereador do PT que se dispunha a ajudá-los. As estruturas de oportunidade políticas (TARROW, 2009) eram bastante favoráveis no que diz respeito às estruturas formais do Estado<sup>18</sup>.

O projeto de lei já estava pronto no período da campanha eleitoral para a prefeitura da cidade, mas só foi protocolado na Câmara por aquele mesmo vereador no mês de dezembro de 2000, ou seja, quando o partido já sabia que a candidata Marta Suplicy havia sido eleita para a prefeitura. Em sua primeira apreciação, o projeto foi recusado. Seguiu-se um período de mobilização dos artistas envolvidos interessados na aprovação da lei de modo a convencer os vereadores da importância da proposta. O projeto foi aprovado por unanimidade no final de 2001 e a Lei de Fomento ao Teatro (Lei Municipal Nº 13.279) foi promulgada pela prefeita em janeiro de 2002. Naquele mesmo ano foi lançado o primeiro edital do programa.

## **O funcionamento da Lei de Fomento**

A Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo foi escrita pelos próprios atores do movimento Arte contra a Barbárie e foi inspirada em outras experiências internacionais de fomento à arte. A seleção dos projetos para o Programa é feita por uma Comissão Julgadora composta por sete membros que, de acordo com o edital, devem ter “notório saber em teatro”. Quatro desses membros são indicados pela Secretaria Municipal da Cultura, inclusive o presidente da Comissão. Os outros três membros são indicados por um processo

---

<sup>18</sup> Sidney Tarrow (2009) define oportunidade política como as dimensões consistentes, mas não necessariamente formais ou permanentes do ambiente político que fornecem incentivos para a ação coletiva ao afetarem as expectativas das pessoas quanto ao sucesso ou fracasso de suas ações.

de escolha feito em duas etapas. Na primeira etapa, entidades representativas de artistas<sup>19</sup> indicam uma lista de até seis nomes. Na segunda etapa, três nomes serão escolhidos pelos proponentes dos projetos daquela edição<sup>20</sup> a partir de todos os nomes indicados pelas entidades. Cada grupo proponente recebe uma cédula e vota em três nomes que deseja ver como parte da Comissão. Assim, a escolha dos projetos é feita de acordo com critérios escolhidos por outros atores escolhidos pelo próprio campo.

De acordo com a lei municipal Nº 13.279, o programa tem como objetivo “apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo” (trecho do Art. 1º da lei). Por um lado há a preocupação específica com a pesquisa e o aprimoramento da produção artística. Por outro, a lei tem como foco o modo como essa produção chegará ao público<sup>21</sup>. Os critérios utilizados pela Comissão Julgadora são definidos de forma ampla, como podemos ver em seguida, de maneira que há espaço para interpretação por parte desses jurados:

Art. 14 - A Comissão Julgadora terá como critérios para a seleção dos projetos:

I - Os objetivos estabelecidos no artigo 1º desta lei.

II - Planos de ação continuada que não se restrinjam a um evento ou uma obra.

III - A clareza e qualidade das propostas apresentadas.

IV - O interesse cultural.

V - A compatibilidade e qualidade na relação entre prazos, recursos e pessoas envolvidas no plano de trabalho.

VI - A contrapartida social ou benefício à população conforme plano de trabalho.

---

<sup>19</sup> Trataremos dessas entidades no quinto capítulo.

<sup>20</sup> Os nomes escolhidos pelos grupos foram quase em sua totalidade aqueles indicados pela Cooperativa Paulista de Teatro, entidade que representa juridicamente a maior parte dos grupos que apresentam projetos. A disputa para a comissão se dá, assim, muito mais no momento de indicação dos nomes da Cooperativa, que no momento de eleição da comissão pelos grupos. A disputa pela indicação de nomes está relacionada às disputas internas da entidade, como veremos nos demais capítulos.

<sup>21</sup> Como explicitado anteriormente, a mobilização dos artistas em favor da aprovação da Lei Municipal de Fomento ao Teatro era justificada com base no argumento do que foi chamado de um processo de mercantilização da arte que, para esses atores, fora, em grande parte, provocado pela lei Rouanet. Para esses atores, a mercantilização não apenas afetava o tipo de arte que se podia produzir, mas também o público que tinha acesso a ela.

VII - O compromisso de temporada a preços populares quando o projeto envolver produção de espetáculos.

VIII - A dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado.

(LEI Nº 13.279, 8 DE JANEIRO DE 2002)

Dentre os critérios de seleção chamam a atenção a ênfase no trabalho continuado que, como transparece no quinto artigo da mesma lei, será realizado por um coletivo teatral também ele de caráter continuado<sup>22</sup>; a demanda por o que se chamou de uma contrapartida social por parte do grupo; a garantia de que a produção financiada não será oferecida ao público a preços considerados altos – isto é, os grupos em algum momento terão de abrir mão de ganhos de bilheteria se quiserem de fato ser fomentados – e, por fim, a necessidade de apresentar projetos que se mostrem inviáveis economicamente, ou seja, há que se convencer a Comissão de que se trata de um projeto que não se sustentaria ou não se realizaria caso dependesse exclusivamente de sua venda no mercado. Assim, aquilo que se anunciava no início do movimento Arte contra a Barbárie e que se confirmava na fala de Marco Antônio Rodrigues em entrevista dada à revista da Cooperativa Paulista de Teatro (LABAKI, 2000), passa a ser parte do texto da lei. Isto é, o teatro fomentado pelo Programa é aquele que não se viabiliza apenas a partir das trocas mercantis – seja porque não quer, dado o modo como o grupo teatral constrói sua identidade, seja porque não consegue, quando não tem sucesso em captar verba de renúncia fiscal, por exemplo.

O programa permite que grupos tenham garantida parte de seus recursos financeiros podendo, deste modo, investir mais fortemente na criação artística e em sua distribuição para o público. Como foi apresentado no primeiro capítulo, o fomento talvez seja a modalidade mais próxima de uma ideia de mecenato exercido pelo Estado no campo da produção teatral paulistana. No entanto, não estão presentes alguns elementos que podem surgir numa relação de mecenato. Neste caso, não é o Estado sozinho que julga o que será produzido ou quem irá produzir. Uma comissão também formada por indivíduos escolhidos pelos

---

<sup>22</sup> Art. 5º - Para efeitos desta lei, entende-se como Núcleo Artístico apenas os artistas e/ou técnicos que se responsabilizem pela fundamentação e execução do projeto, constituindo uma base organizativa com caráter de continuidade (Lei nº13.279/02).



próprios artistas é responsável por essa escolha. Dessa forma, a decisão de quem será contemplado com financiamento é tomada por um conjunto de atores formados por: indivíduos com notório saber em teatro escolhidos como representantes do Estado e indivíduos escolhidos, ainda que de forma indireta<sup>23</sup> (via entidades de classe), pelos próprios concorrentes ao financiamento. Além disso, o financiamento público não é destinado diretamente aos atores. Ele financia um projeto específico de uma organização teatral, os grupos, que então redistribuem essa verba a seus integrantes.

A lei permite aos grupos manterem-se como organizações mais estáveis<sup>24</sup>, o que pode ter impacto importante na carreira dos artistas que deles fazem parte. De algum modo, o programa pode funcionar como um redutor de incertezas no que diz respeito aos elementos econômicos em operação nos processos de produção desses grupos, ao menos no que concerne ao período em que o grupo é fomentado. Essa é apenas uma hipótese. É preciso lembrar que, para ter direito à verba do programa, os grupos têm de apresentar um projeto detalhado de seus gastos futuros e, uma vez executados os gastos, o grupo deve prestar contas do que foi feito com a verba recebida. Desse modo, ainda que haja certeza em relação à chegada da verba, é necessária uma negociação interna anterior à apresentação do projeto para que se decida quanto será gasto com cada item, sendo um deles, por exemplo, o salário dos atores. Dadas as características de um processo de produção artística, nem sempre é possível prever todos os gastos, pois algumas decisões em termos de criação serão tomadas apenas ao longo do processo de produção, de modo que a verba destinada a cada item poderá ter de ser realocada. Ainda que o recurso inicial de produção esteja garantido ele não necessariamente elimina os riscos e incertezas da produção artística no que diz respeito às decisões que levam em conta os recursos de que o grupo dispõe.

Além disso, os projetos devem ser desenvolvidos num período máximo de dois anos. O fato de não se tratar de um apoio permanente, como aconteceria se esses grupos fossem companhias estáveis do Estado, faz com que essas

---

<sup>23</sup> Retomaremos a importância da escolha indireta nos próximos capítulos.

<sup>24</sup> O prazo para conclusão dos projetos é de até dois anos. A estabilidade, portanto, é de curta duração e não pode ser comparada à estabilidade de grupos ou companhias mantidas pelo Estado, como acontece na dança e na música.

organizações tenham de buscar modos de se manter para além da verba destinada pelo programa. Seja porque a verba pode ser insuficiente para aquele período, seja porque não há garantias de se conseguir novamente o Fomento findo o período de dois anos.

O Programa de Fomento ao Teatro teve como motor um movimento artístico que disputava o campo teatral com produtores que se beneficiavam do modo como se financiava a arte. Acusando a produção teatral daquele período de transformar a arte em mercadoria, esse movimento propôs e teve êxito na aprovação de um programa de financiamento público cujas regras de seleção são fruto das escolhas desse grupo desafiador. Assim, o programa é resultado da ação de um grupo específico desse campo. Mais do que apenas aprovar uma lei de financiamento, esses atores sociais criaram um mecanismo que garantia a reprodução de uma forma específica de produção teatral que era colocada em prática nessa parcela do campo. A partir do momento de criação da lei, tinha-se a garantia de que a cada ano trinta grupos seriam fomentados e a escolha desses grupos refletiria o que havia sido registrado em lei, ou seja, uma concepção de produção teatral que havia sido desenhada pelo Movimento Arte contra a Barbárie. Além disso, dados os mecanismos que a lei previa, a Comissão Julgadora seria permanentemente composta por membros atuantes no momento naquele campo<sup>25</sup>. O processo que descrevo aqui talvez seja mais bem explicado se utilizarmos a imagem de um campo que emerge do seio de outro campo, aquele que congrega a totalidade da produção teatral.

De acordo com Fligstein e McAdam (2012), algumas dinâmicas compõem de forma típica o processo de formação de um campo. Em primeiro lugar, há o que os autores chamam de mobilização emergente. Trata-se de um processo no qual atores coletivos criam novas possibilidades de interação com outros atores, baseados na percepção compartilhada de oportunidades ou ameaças relacionadas a seus interesses. Essas oportunidades e ameaças percebidas surgem, tipicamente, a partir de alguma mudança exógena a esses atores. Tal processo resulta em novas relações sociais, novas identidades e novos

---

<sup>25</sup> Note-se que se pode fazer um raciocínio correlato no que diz respeito a outros tipos de financiamento para as artes. A Lei Rouanet, por exemplo, com raras exceções financiará esse tipo de produção. Os mecanismos por meio dos quais se obtêm recursos via renúncia fiscal, sobretudo no caso da lei de nível federal, acabam por privilegiar outro tipo de produção e, portanto, contribuem para a estabilidade de outra parcela do campo.

entendimentos normativos compartilhados. No caso do teatro de grupo paulistano, vimos como diferentes artistas, mobilizados contra decisões de políticas públicas de financiamento à cultura que priorizavam a renúncia fiscal, reuniram-se para criar o movimento Arte contra a Barbárie<sup>26</sup>. Isso não quer dizer que já não houvesse grupos de teatro em São Paulo. Eles existiam há algumas décadas. O argumento aqui é de que este não era um espaço social organizado, em que pudesse ser reconhecido algum tipo de acordo ou conjunto compartilhado de entendimentos sobre este campo. Como destaquei no primeiro capítulo, Fligstein e McAdam (2012) defendem que para um campo emergir é preciso que os atores envolvidos na negociação deste acordo inicial atinjam certo grau de consenso sobre uma série de elementos como: 1- o que está acontecendo no campo ou o que está em jogo; 2- a existência de um conjunto relativamente fixo de atores cujos papéis e o poder/status comparativo são consensualmente definidos; 3- as regras que governam as interações entre eles, ou seja, quais são as táticas possíveis, legítimas e interpretáveis para cada um dos papéis no campo; 4- um quadro interpretativo amplo aos quais os atores possam recorrer de modo a dar sentido ao que os demais atores do campo estão fazendo. Para que este acordo emergja, é necessário o esforço de atores coletivos que deem forma a ele, como o fizeram os primeiros membros do Arte contra a Barbárie. Esses acordos devem ser vistos como trabalhos em progresso uma vez que dependem continuamente da habilidade social dos atores para que os campos se reproduzam, ou seja, se mantenham estáveis.

Finalmente, os autores destacam duas outras dinâmicas importantes no processo de emergência dos campos: o Estado como facilitador e as unidades internas de governança. O Estado pode ter um papel de facilitador desse processo, seja por meio de patrocínio direto para a formação de um campo, seja ao apoiar grupos particulares. No que diz respeito ao teatro de grupo paulistano, o Estado desenvolveu este papel a partir do momento que a Lei de Fomento foi aprovada. Tratarei da relação entre os elementos que caracterizam a produção teatral desse campo e a existência da Lei de Fomento no quarto capítulo. Finalmente, as unidades de governança internas podem facilitar e estabilizar um acordo, podem também servir para gerar e disseminar informação sobre o

---

<sup>26</sup> Apesar de já ter sido fundada, a Cooperativa não aparece como ator relevante no início da mobilização. Treze artistas e sete grupos teatrais assinam o primeiro manifesto do Arte contra a Barbárie.

campo tanto para seus membros quanto para a audiência externa. Podem também atuar como a ligação do campo com campos do Estado. No caso em questão, destaca-se o papel da Cooperativa Paulista de Teatro. Ela, ao longo desses dez anos, vem promovendo espaços de debate sobre a Lei de Fomento e o teatro de grupo paulistano, além de ser a principal articuladora e negociadora na relação desses artistas com os diferentes níveis do Estado. Além disso, ela é a representante jurídica da maior parte dos grupos, sobretudo daqueles que são ou foram fomentados. A Cooperativa Paulista de Teatro é tema do quinto capítulo.

### 3. INTERLÚDIO METODOLÓGICO

O objetivo deste capítulo é apresentar o modo como foi feita a coleta de dados em que se baseia essa análise, de modo a explicitar possíveis vieses dela decorrentes. A coleta de dados e de material documental e a pesquisa de campo tiveram início em agosto de 2012 e transcorreram até o mês de março de 2013.

Imediatamente após o exame de qualificação, tomei a decisão de frequentar como ouvinte uma disciplina do curso de graduação do departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Por anúncios nos corredores daquele departamento, soube que um curso de extensão seria realizado por um núcleo de pesquisa em teatro da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP). O curso chamava-se "Modos de Criação e Produção no teatro de grupo da cidade São Paulo" e seria ministrado por um artista que era também diretor da Cooperativa Paulista de Teatro. Durante o curso, que durou cerca de três meses, o professor discutiu a Lei de Fomento ao Teatro e grupos teatrais eram chamados para narrar suas experiências – estiveram presentes 21 grupos ao todo. Dentre os grupos, havia grupos nunca fomentados, fomentados por apenas uma vez e grupos que haviam sido contemplados repetidas vezes.

Paralelamente ao curso, frequentei o Centro de Pesquisa e Formação do SESC, onde pude assistir a debates sobre a experiência de alguns grupos. O formato dos debates era bastante próximo daquele realizado no curso da USP. Grupos contavam sobre sua experiência de trabalho e respondiam a questões e dúvidas uns dos outros e da plateia. Ao final desses dois ciclos de exposições, havia coletado informações sobre 24 grupos diferentes<sup>27</sup>.

Ainda nas primeiras semanas do trabalho de campo, tive a oportunidade de entrevistar o professor responsável pelo curso que frequentava na USP em seu local de trabalho, a Cooperativa Paulista de Teatro. Durante a entrevista, ele fez menção a uma reunião que aconteceria naquele mesmo dia e em que os cooperados discutiriam a organização de uma mostra em comemoração aos dez anos de existência da Lei de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo. Perguntei se eu poderia voltar mais tarde para a reunião e ele permitiu. A partir

---

<sup>27</sup> Houve um caso de sobreposição entre os grupos convidados para um ciclo e grupos convidados para o outro.

daquele momento, passei a frequentar as reuniões semanais dos cooperados, chamada “Conselho de Cooperados”.

Na primeira reunião da Cooperativa fui apresentada ao grupo como pesquisadora. Nesta ocasião pedi permissão para frequentar as reuniões e reiterei que estava ali por conta de minha pesquisa de mestrado. Há uma relativa rotatividade de artistas nas reuniões e atividades da Cooperativa, de sorte que sempre cruzava com pessoas que ainda não me conheciam. Invariavelmente, a primeira pergunta que me faziam, antes mesmo de eu ter oportunidade de me apresentar ou de dizer meu nome, era: “de que grupo você é?”. A pergunta se repetiu tantas vezes que virou motivo de brincadeira entre os artistas que participavam das reuniões com mais frequência<sup>28</sup>. Esse tipo de anedota de campo reforça a centralidade dos grupos teatrais como atores coletivos desse espaço de produção. As pessoas se referiam umas às outras não por seu nome e sobrenome, mas por seu nome e o coletivo teatral a que pertenciam e, nesse sentido, eu carecia de adjetivo. Nesse contexto, meu papel era a de um outsider que, como “principiante”, tentava aprender as rotinas que são tácitas e pressupostas pelos participantes (FLICK, 2004). Como por vezes apareciam pessoas novas e nem sempre era possível me apresentar novamente, era alternadamente tratada como insider e outsider do campo. Geralmente o que revelava meu caráter de outsider do campo era a resposta à pergunta: “de que grupo você é?”.

Como descrevi acima, no momento em que comecei a participar das reuniões da Cooperativa, os artistas organizavam uma mostra de teatro em comemoração aos dez anos do Programa de Fomento ao Teatro. Cabe destacar que a mostra era financiada por recursos da Cooperativa, mas não apenas diretores da entidade cuidavam de sua organização. Diversos artistas cooperados, sem qualquer cargo administrativo, participavam das reuniões e eram, muitas vezes, os responsáveis para que certas tarefas fossem cumpridas. Acompanhei as discussões e, por demanda dos participantes, acabei por auxiliar um grupo de atores que cuidava da programação do evento, ajudando a organizar os dias, horários e locais em que cada grupo se apresentaria. Tanto as reuniões mais amplas, realizadas semanalmente, quanto as reuniões de

---

<sup>28</sup> Por vezes diziam que eu deveria inventar um nome de grupo só para responder a esses questionamentos ou, se eu quisesse, poderia dizer que pertencia ao grupo de um deles.

programação, foram importantes espaços para observar o cotidiano da entidade e travar conversas com esses atores. O evento ocorreu no mês de novembro e durou quatro dias. Além da apresentação de dezenas de grupos, a programação foi aberta por um cortejo que desfilou pelo centro da cidade de São Paulo (a que me refiro na introdução deste texto). No mesmo dia, foi realizado um grande debate entre artistas cujo objetivo era fazer uma avaliação dos dez anos da lei e pensar que novas reivindicações poderiam ser feitas ao novo governo municipal paulistano que tomaria posse no ano seguinte. Por conta das atividades ligadas à organização da mostra de dez anos da existência da Lei de Fomento, pude frequentar também a sede de alguns dos grupos e observar brevemente suas rotinas.

Passada a mostra, seguiu-se um novo período de observação na Cooperativa. Ainda no ano de 2012, pude participar de reuniões que discutiam a escolha dos nomes a serem enviados à Prefeitura para que fosse formada a lista de candidatos a membro da Comissão Julgadora da 22ª edição do Programa de Fomento.

As reuniões dos primeiros meses do ano de 2013 foram, em grande parte, dedicadas à discussão do processo eleitoral para o conselho administrativo da entidade, que aconteceria em março. Assim, nesse período, pude acompanhar os eventos que eram organizados pelas duas chapas concorrentes. Cabe aqui uma ressalva. Fui introduzida no campo por um artista específico. Ao longo de todo o tempo em que participei das reuniões da Cooperativa, era especialmente ele quem me informava de, por exemplo, mudanças de horários nas reuniões<sup>29</sup>. Ou seja, trata-se de alguém que não apenas facilitou minha entrada no campo, como também garantiu que eu ficasse a par dos eventos e discussões mais importantes que seriam realizados. Este artista, entretanto, acabou por ser candidato em uma das chapas específicas, o que fez com que eu pudesse acompanhar mais de perto as discussões dessa chapa em detrimento dos eventos da chapa concorrente. Essa foi a chapa que acabou por vencer o processo eleitoral.

---

<sup>29</sup> Isso não quer dizer que os demais artistas discordassem ou não aprovassem minha presença. Tenho impressão de que, na verdade, eles pressupunham que aquelas informações haviam chegado a mim da mesma maneira que haviam chegado a eles. Poucos se davam conta de que eu não fazia parte da densa rede de contatos entre artistas por meio da qual eles se informavam sobre os eventos do campo. Retomo o tema da circulação de atores no campo no próximo capítulo.

Ainda nos primeiros meses de 2013, pude participar de dois eventos convocados pela Cooperativa, mas que aconteceram fora de seu espaço institucional. Imediatamente após o fim das inscrições para a primeira edição do Programa de Fomento deste ano, a Cooperativa organizou um encontro que reunia todos os membros da Comissão Julgadora e os grupos de teatro interessados em discutir o processo de seleção de projetos. A discussão aconteceu depois de finalizado o período de inscrição dos grupos no programa, mas antes do início das avaliações. O espaço, uma grande sala da Oficina Cultural Oswald de Andrade, estava completamente lotado. A cada edição do programa são realizadas reuniões como essas. Nessa ocasião, um dos membros da Cooperativa leu uma carta que havia sido confeccionada na entidade e que sugeria aos membros da Comissão as diretrizes do que se esperava deles durante a avaliação dos projetos<sup>30</sup>. Na semana seguinte foi realizado um encontro da chamada Roda do Fomento. Trata-se de um espaço de debate que existe desde 2007 e onde os grupos discutem e avaliam a aplicação da Lei e possíveis mudanças e avanços no que diz respeito a ela.

A coleta de dados foi também realizada na Secretaria Municipal de Cultura, mais especificamente no departamento que se encarrega exclusivamente do gerenciamento do programa. Neste departamento ficam guardados todos os projetos aprovados desde a primeira edição do programa, além das atas das comissões de julgamento. Os projetos recusados são devolvidos aos grupos e o restante fica arquivado em pastas que podem ser consultadas pelo público. Este material, no entanto, não pode ser copiado ou retirado daquele espaço. As visitas ao departamento devem ser agendadas e podem ser realizadas apenas por uma pessoa a cada período do dia (manhã ou tarde). Essas restrições fizeram com que o trabalho de coleta fosse mais demorado que o esperado. Assim, foram necessárias repetidas visitas ao Núcleo de Fomento de modo a coletar os dados necessários a essa pesquisa. A informação de que o material pode ser consultado não está disponível publicamente. Soube da possibilidade de consulta por meio de um ator que fizera um comentário sobre uma das atas da Comissão. Ao longo do período percebi ser comum que artistas frequentem o espaço para ler

---

<sup>30</sup> Descrevo com detalhes cada uma dessas etapas pois penso que é importante especificar, para além do que demanda a lei, que processos de fato ocorrem ao longo de um ciclo de seleção de projetos do programa.



projetos dos demais grupos para, desse modo, pensarem e construir seus próprios projetos.

Nas visitas à Secretaria, sobretudo durante o mês de janeiro – quando os grupos se inscreviam para a 22ª edição do programa –, fui informada de que a maior parte dos projetos acabava por ser entregue no último dia do prazo de inscrição. Assim, pedi autorização à coordenadora do departamento para que pudesse aplicar um breve questionário aos grupos que fossem se inscrever. A inscrição ocorre presencialmente, no prédio da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, em horário comercial. Portanto, no que diz respeito a esses dados, primeiramente, é possível que tenhamos algum viés relacionado ao fato de os grupos a comporem essa amostra estarem dentre aqueles que fizeram sua inscrição na última oportunidade, isto é, possivelmente são projetos confeccionados especialmente para esta edição do programa, em contraposição a projetos reapresentados<sup>31</sup> que, já prontos, poderiam ter sido entregues ao longo de todo o mês de inscrição. Pode-se questionar também até que ponto faz sentido incluir grupos que se inscreveram, mas que não foram aprovados. O argumento a favor deste ponto seria que qualquer produtor teatral, parte de um grupo ou não, se interessaria em concorrer com vistas a obter esse recurso. Assim, teríamos no conjunto de concorrentes uma parcela de projetos cuja proposta de trabalho destoaria completamente do objetivo do programa, pois, para esses artistas, concorrer, ainda que com chances mínimas de aprovação, seria mais vantajoso do que não concorrer.

Esse argumento deve ser fortemente questionado quando levamos em conta os custos de se propor um projeto. A inscrição em si é gratuita, mas é preciso levar em conta o tempo envolvido na preparação do projeto e o gasto em dinheiro com sua confecção e impressão. Ao longo do período de inscrição da última edição, em janeiro de 2013, um dos grupos pediu à funcionária que recebia os projetos que ela colasse o número de inscrição daquela edição sobre o número de inscrição da edição anterior, já que estavam apresentando, em parte,

---

<sup>31</sup> Durante o mês de janeiro, realizei várias visitas ao departamento da Secretaria Municipal de Cultura responsável pelo programa de Fomento. Durante uma das visitas, acompanhei o processo de inscrição de um grupo que havia concorrido em edições anteriores, mas nunca havia sido contemplado. De acordo com o membro do grupo que fizera a inscrição, o projeto que apresentavam era, em parte, o mesmo que fora apresentado em edições anteriores.

o mesmo projeto apresentado anteriormente e não aprovado<sup>32</sup>, não fazia sentido imprimir novamente o que não havia sido modificado. Outro grupo dizia que, naquele ano, não haviam contratado um especialista em design gráfico para finalizar o projeto. Eles mesmos haviam feito tudo e, apenas em impressão – oito cópias devem ser entregues – haviam gastado cerca de seiscentos reais. Na reunião com a Comissão de Julgamento, que ocorre alguns dias depois de finalizadas as inscrições, uma atriz sugeriu que apenas uma parcela dos grupos podia propor projetos ao Fomento dados os gastos que isso acarretava. Ela sugeria que a entrega dos projetos fosse feita virtualmente, uma vez que o custo de impressão era alto demais e impedia alguns grupos de participarem do programa<sup>33</sup>. Desse modo, o custo de se entrar na competição, levando-se em conta as chances de se ser aprovado, pode ser um importante elemento a afastar produtores individuais.

Pode também haver viés no que diz respeito às características dos membros dos grupos entrevistados. A inscrição da maior parte dos grupos foi feita com a presença de apenas um de seus membros. Dadas as restrições de horário da secretaria, a pessoa disponível no grupo para realizar a inscrição deve ter a possibilidade de se deslocar à secretaria em horário comercial. Assim, pode haver uma presença menor de pessoas que desempenham atividades não artísticas, sobretudo atividades desenvolvidas neste período do dia. Foram inscritos, ao todo, 99 projetos naquela edição. Estive presente durante todo o período do último dia de inscrição e, assim, pude aplicar um questionário breve a 48 desses grupos. Outros dois questionários foram aplicados alguns dias depois<sup>34</sup> a grupos que eu sabia que haviam se inscrito naquela edição. O questionário indagava acerca de características básicas do grupo (parte A) – como sua data de fundação, o número de integrantes, se era ou não representado pela Cooperativa e as formas utilizadas para se manter financeiramente – e dos indivíduos (parte B) que haviam feito a inscrição (Ver anexo 1). Coletei, ao todo, dados sobre 57 indivíduos, pois, por vezes, pude entrevistar mais de um indivíduo do mesmo grupo.

---

<sup>32</sup> Os projetos não aprovados são devolvidos aos grupos ou descartados, quando os grupos não vão buscá-los.

<sup>33</sup> A sugestão foi aceita. A partir da 23ª edição do programa (junho de 2013) será necessário apresentar apenas um exemplar em papel. Os demais poderão ser apresentadas digitalmente.

<sup>34</sup> Por ocasião da reunião dos grupos com os membros da comissão julgadora.

De forma resumida, o material coletado neste período se resume a:

1. Notas de campo de todos os eventos e lugares frequentados e gravação de algumas discussões, debates e de três entrevistas exploratórias realizadas.
2. Registro escrito de alguns trechos e dados de projetos e das atas das reuniões das comissões julgadoras. Os dados destes dois primeiros itens foram sistematizados por grupos e posteriormente por temas que interessavam a esta análise.
3. Dados sobre os grupos que se inscreveram a cada edição do programa. Na Secretaria Municipal de Cultura, obtive a lista de grupos que se inscreveram no programa ao longo de suas 21 primeiras edições e não foram contemplados. A partir dessa lista, pude construir um banco de dados sobre as tentativas, sucessos e fracassos de cada grupo candidato ao Fomento.
4. Dados coletados no Diário Oficial do Município. A cada edição do programa, os nomes dos candidatos a membros das comissões julgadoras propostos por cada entidade representativa da classe é publicado. A lista com esses nomes é apresentada aos grupos inscritos naquela edição e eles escolhem os três nomes que irão se juntar aos quatro outros membros escolhidos diretamente pela Secretaria Municipal de Cultura. No Diário Oficial são publicados os nomes dos candidatos e, depois de feita a escolha, os nomes dos membros titulares da Comissão. Além disso, publica-se também o nome dos grupos contemplados ao final do processo e se o projeto foi inscrito pela Cooperativa ou não. Esse material permitiu a construção de um banco de dados acerca dos projetos ganhadores em cada edição, sua representação jurídica – se via Cooperativa ou não – e sobre as escolhas das comissões a cada ano.
5. Questionário aplicado a uma amostra de grupos inscritos na primeira edição do programa do ano de 2013 (22ª edição) e de parte de seus integrantes.

A estratégia de coleta de dados foi bastante influenciada pelos rumos da pesquisa de campo. Quando de minha chegada a esse universo, ainda não sabia da centralidade desses coletivos para a produção teatral desse campo. Os dados,

a depender de sua origem, reúnem informações sobre grupos já fomentados, sobre grupos nunca fomentados, mas que já concorreram ao programa e sobre grupos nunca fomentados, que nunca concorreram, mas participam de atividades ou debates ligados a essa forma de financiamento.

A escolha por combinar dados de fontes diferentes tem como objetivo reduzir ao máximo os vieses em relação à variação nas características dos grupos observados. Em primeiro lugar, dada a minha forma de entrada no campo, temia ficar restrita a experiências apenas de grupos ligados à Cooperativa, ainda que conseguisse ter acesso a grupos nunca fomentados. Por outro lado, se me restringisse ao material disponível na Secretaria Municipal de Cultura, poderia ter acesso apenas aos grupos que obtiveram sucesso em sua busca por financiamento. Ao optar por ambas as entradas, penso ter tornado possível uma forma de aproximação mais abrangente em relação a esse campo. De toda sorte, é preciso deixar claro que a maior parte dos grupos estudados foi contemplada pelo programa em algum momento de sua trajetória. Também porque eles contaram com o financiamento em algum momento e puderam se fortalecer como grupos (ver capítulo 4), esses coletivos circulam com mais frequência nos espaços do campo em que esses atores interagem, de modo que a chegada até eles é sempre facilitada.

#### 4. OS GRUPOS TEATRAIS PAULISTANOS

Estávamos no mês de outubro e a organização da Mostra dos Dez Anos do Programa de Fomento ao Teatro corria a pleno vapor na Cooperativa Paulista de Teatro. Naquela tarde, os artistas recebiam o designer que faria o material gráfico do evento. Ele sugeria criar um símbolo para a Mostra que seria composto por uma espécie de mosaico de imagens de peças de grupos que haviam sido fomentados ao longo da existência da lei. A ideia foi prontamente rechaçada. Para os artistas que organizavam o evento não fazia sentido associar a comemoração apenas aos grupos que haviam sido efetivamente financiados<sup>35</sup>. Havia que se incluir outros grupos, independentemente do fato de terem tido seus projetos aprovados ou não, afinal, eles também exibiriam seus trabalhos no evento.

Algumas semanas antes, a Cooperativa havia feito circular uma chamada em seu informe que convidava os grupos interessados – fomentados e não fomentados – a se inscreverem para o evento. Não haveria qualquer tipo de seleção, todos poderiam participar desde que aceitassem apresentar seus trabalhos gratuitamente. Nas reuniões de preparação da programação, os grupos eram divididos entre aqueles que tinham sede própria, os que não tinham sede e aqueles que faziam teatro de rua. Aos grupos com sede própria solicitava-se que cedessem seu espaço a grupos que não tinham onde apresentar seu trabalho.

Em novembro, durante quatro dias, quase cem espetáculos foram apresentados na cidade. Os ingressos eram gratuitos e as companhias não receberam qualquer tipo de valor em cachê. Como repetidamente ouvi nas reuniões, os grupos aceitavam participar “na militância” ou “na camaradagem”, ou seja, a atividade podia ser enquadrada como relacionada à participação política ou a uma espécie de relação de reciprocidade entre os grupos. Cabe destacar que a Cooperativa contava com uma verba para a realização do evento, mas fora decisão dos próprios organizadores gastar essa verba apenas com itens como a divulgação da mostra. Se houvessem decidido por fazer um evento apenas baseado no pagamento de cachês, a verba provavelmente não permitiria que tantos grupos se apresentassem.

---

<sup>35</sup> Havia, entre os organizadores inclusive, artistas de grupos que nunca haviam sido fomentados.

Histórias como essa são interessantes portas de entrada para se explorar como alguns entendimentos sobre o campo são compartilhados entre os atores – tanto entre aqueles que de fato participavam da organização do evento, como entre os tantos outros atores coletivos que aceitaram participar da mostra exibindo seus espetáculos.

No segundo capítulo apresentei brevemente o processo de mudança pelo qual o campo do teatro de grupo passou ou, mais precisamente, o processo pelo qual ele se tornou um campo de ação estratégica. Aqui, pouco mais de dez anos depois da criação da lei, pode-se antever um campo em estabilidade, ou seja, em que estruturas de papéis baseadas em hierarquias incumbente/desafiante ou em coalizões políticas podem ser reconhecidas e em que há acordo em relação a quais são as regras existentes e sobre o que significam as ações dos oponentes no campo<sup>36</sup> (FLIGSTEIN; MCADAM, 2011).

Neste capítulo apresento alguns dos elementos que marcam esse agora estável campo, sobretudo elementos que dizem respeito a esses atores coletivos, os grupos teatrais. Como explicitiei anteriormente, o Estado teve um importante papel no que concerne ao processo de estabilização do campo de teatro de grupo. E isso se deu especificamente por seu papel de fomentador desses grupos por meio da lei aprovada dez anos atrás. Neste capítulo, pretendo mostrar como a Lei de Fomento cria mecanismos que viabilizam a reprodução da forma de produção em grupo. A aprovação da lei permitiu que se institucionalizasse uma concepção de produção teatral que passou a ser referência no campo. Apresento aqui algumas características da organização desses grupos teatrais e, tendo em vista os temas discutidos no primeiro capítulo, apresento também alguns dados acerca dos indivíduos que compõem esses grupos, de modo a não perder completamente de vista o que distingue a experiência de trabalho dos artistas nesse campo.

A primeira seção deste capítulo explora a relação dos grupos teatrais com o Programa de Fomento e com as demais fontes de recurso disponíveis. Primeiramente, mostro qual a relação entre os grupos e o Programa no que diz respeito à sua abrangência, ou seja, quantos grupos foram de fato fomentados ao longo desses anos e com que frequência. Esse é um dado importante para

---

<sup>36</sup> As disputas internas e posições internas serão tema do quinto capítulo.

apreendermos até que ponto o Programa permite que os grupos se tornem organizações mais estáveis. Uma vez que os grupos não são permanentemente fomentados, tal qual companhias estáveis seriam, trato de quais são as outras fontes de recursos que eles têm acesso para sua manutenção. Em seguida, abordo os efeitos do programa no cotidiano dos grupos que foram de fato fomentados, ou seja, uma vez que se recebe esse financiamento, que tipos de mudanças podem ser identificadas no funcionamento da organização.

A segunda seção toma como foco as dinâmicas internas desses grupos e as características de sua organização. Desse modo, me debruço sobre temas como a longevidade e composição desses coletivos, isto é, em que medida eles podem ser considerados organizações estáveis ou não. Abordo questões ligadas às hierarquias internas e as fronteiras de pertencimento a um grupo. Trato também dos efeitos do Programa em relação à circulação desses artistas.

Para tentar me aproximar da melhor forma possível dos atores coletivos que pertencem a esse campo, coletei dados de formas e fontes diferentes. Apresento aqui dados sobre o programa coletados na Secretaria Municipal de Cultura, dados de um questionário aplicado por mim aos grupos que se inscreveram na 22ª edição do programa, além de material coletado em entrevistas e em conversas informais e observações da pesquisa de campo<sup>37</sup>. A análise é fruto da combinação dessas diferentes fontes de dados. Sempre que possível, explico a origem do dado em questão.

## **Os grupos e suas fontes de recursos**

### **O Fomento como forma de financiamento dos grupos**

O primeiro ponto a ser analisado é o peso direto do Programa de Fomento no financiamento desses coletivos. Observar que tipo de relação se estabelece entre os grupos e o Fomento como uma das possibilidades de obtenção de recursos pode ser um importante passo para melhor compreender o efeito do programa na formação e estabilização do campo.

---

<sup>37</sup> Para mais detalhes, ver o terceiro capítulo dessa dissertação.

Primeiramente, é preciso destacar que, apesar de selecionar trinta grupos por ano para serem fomentados, o Programa cobre apenas uma pequena parte da demanda do campo por recursos. Ao longo das 21 primeiras edições do programa (de 2002 a 2012), cerca de oitocentos grupos concorreram ao financiamento, apresentando um total de quase dois mil projetos. Apenas 16% dos projetos foram aprovados, apresentados por pouco mais de 15% do total de grupos<sup>38</sup>.

Com exceção do primeiro ano de vigência da lei<sup>39</sup>, o número de grupos que propôs projetos a cada edição não sofreu grande variação. A primeira edição do ano costuma contemplar até 20 projetos. A segunda contempla um número menor, uma vez que o número máximo de projetos contemplados por ano é 30.

A taxa média geral de aprovação dos grupos, isto é, a relação entre o número de vezes que um grupo inscreveu um projeto e o número de vezes em que ele foi contemplado é de 7,1%, incluídos os grupos que nunca foram contemplados. Entre os grupos que foram contemplados ao menos uma vez, a taxa é de 45,4%, ou seja, mesmo os grupos que já foram aprovados ao menos em uma ocasião foram rejeitados em outras edições, anteriores ou posteriores à que ganharam. Quando excluimos os grupos que concorreram apenas uma vez e ganharam<sup>40</sup>, a taxa média de aprovação entre aqueles que já foram fomentados alguma vez cai para 39,5%. Esses dados mostram que ser contemplado em uma ou mais ocasiões não significa ter seu projeto aprovado a cada vez que se concorre ao programa, isto é, não se pode afirmar haver estabilidade na avaliação de projetos de um grupo, pois um mesmo coletivo propõe projetos que foram aprovados ou rejeitados. Essa variação poderia estar ligada ao fato de que a Comissão Julgadora não é permanente, ou seja, grupos poderiam ter chances de aprovação variáveis de acordo com quem compõe a banca de avaliação.

---

<sup>38</sup> O número e a proporção de projetos e de grupos não são os mesmos porque um mesmo grupo pode ter apresentado projetos em mais de uma edição.

<sup>39</sup> Nos primeiros anos do programa muitos projetos propostos não eram apresentados por coletivos estáveis, isso ocorreu sobretudo na primeira edição, quando artistas e grupos ainda não tinham parâmetros sobre a quem ou que tipo de produção artística a lei se destinava exatamente. Para esses primeiros anos não temos dados confiáveis sobre que projetos eram apresentados de fato por grupos, dessa forma, no banco de dados, esses projetos contam como grupos. Outro dado reforça essa interpretação, a lista de grupos inscritos a cada edição fornecida pela Secretaria Municipal de Cultura aponta um número muito inferior de grupos em relação ao número de projetos inscritos na primeira edição do programa.

<sup>40</sup>Esses grupos ganharam na primeira e única vez em que concorreram, sua taxa de aprovação é, portanto, de 100%.



Contudo, dada a forma como as Comissões trabalham, essa interpretação parece perder força. Por um lado, há grande repetição entre os membros, ou seja, a maior parte dos julgadores participa de diversas edições do Programa. Por outro lado, durante o período de julgamento, são realizadas várias reuniões em que os membros discutem quais serão os projetos escolhidos. Desse modo, ainda que se trate da primeira experiência de um jurado, ele contará com a experiência dos demais de forma que o processo de avaliação não será tão diferente dos anteriores. A explicação da variação deve ser, portanto, de outra ordem. Ela pode ter a ver com o fato de que, em muitas edições, os membros da Comissão avaliam, e por vezes atestam em ata, que o número de projetos merecedores do Fomento, por conta de critérios adotados por eles, é maior do que o permitido pela verba e pelas regras do programa, fazendo com que projetos qualificados para aquela verba fiquem de fora.

Há muito poucos casos de grupos que foram aprovados todas as vezes que concorreram. Esses casos se resumem a grupos que concorreram e ganharam num máximo de duas edições – doze grupos concorreram uma vez e ganharam e três grupos ganharam nas duas ocasiões em que concorreram. Cerca de 41% dos grupos fomentados tiveram seus projetos aprovados apenas uma vez. Os demais tiveram seus projetos aprovados em mais de uma ocasião. Isso quer dizer que as verbas do programa chegaram a um número maior de grupos do que se ela estivesse sempre concentrada num pequeno número de grupos que fosse fomentado quase permanentemente.

Os grupos se inscreveram um máximo de 16 vezes no programa, ao longo das 21 primeiras edições. Em média, cada um deles concorreu 2,54 vezes. A maior parte deles, entretanto, concorreu apenas em uma ocasião (62,9%), ou seja, há uma parcela grande de proponentes que, não sendo contemplada, não se inscreve novamente no Programa. Se excluirmos os grupos que concorreram apenas uma vez, a média de edições em que os grupos se inscreveram dobra (5,17 vezes). Se, além disso, observamos apenas os grupos que se inscreveram em mais de uma edição e foram fomentados por pelo menos uma vez, a média de inscrições passa a ser 7,58 vezes. Ou seja, ter sido contemplado por pelo menos uma vez parece estar relacionado a ter se inscrito muitas outras vezes, anteriormente ou posteriormente a quando se foi contemplado. Além disso, sempre há grupos novos concorrendo, mas sempre, entre os inscritos, há uma

parcela de grupos já fomentados ou, ao menos, que já concorreram alguma vez. Assim, a rotatividade de grupos é relativa.

A comparação entre o número de vezes em que o grupo se inscreveu e o número de vezes que ganhou não nos diz, entretanto, se o grupo foi fomentado assim que começou a pleitear as verbas do programa ou se foi contemplado apenas depois de um período de espera, ou seja, ainda que a existência do Programa permita que um grupo tenha potencialmente mais estabilidade, ele não pode saber ao certo se e quando será contemplado. Isso pode ser observado a partir da diferença entre a edição em que o grupo concorreu pela primeira vez e a edição em que ele ganhou pela primeira vez. Note-se que não se trata do número de vezes que o grupo concorreu, mas da diferença entre a primeira vez que concorreu e a primeira vez que ganhou. Exemplificando, se um grupo se inscreveu na segunda edição, mas foi contemplado apenas quando se inscreveu na décima edição, ele levou oito edições para ser contemplado, ou seja, cerca de quatro anos desde que tentou pela primeira vez. No caso de grupos que foram contemplados na primeira vez que pleitearam a verba, a diferença é igual a zero. O dado sobre os grupos cuja diferença não é zero nos indica quanto tempo, uma vez rejeitados em sua primeira tentativa, os grupos levaram para serem financiados.

Dentre os 123 grupos que foram contemplados ao menos uma vez, 59 (47,97%) foram contemplados na primeira vez que pleitearam o financiamento, os demais levaram entre 1 e 16 edições, isto é, entre seis meses e oito anos para receberem pela primeira vez as verbas do programa. Isto nos indica que mais da metade dos grupos contemplados persistiu em se inscrever no programa depois de um fracasso e foi contemplado posteriormente. Entretanto, se observamos a média da taxa de aprovação dos grupos que concorreram e foram aprovados em ao menos uma ocasião, notamos que os grupos que foram contemplados em sua primeira tentativa apresentam taxas mais altas de aprovação, em média. Para os que não receberam o financiamento da primeira vez que o demandaram, a média de aprovação entre aqueles contemplados ao menos uma vez é de 31,28%, enquanto entre aqueles que foram aprovados em sua primeira tentativa ela é de 60,86%. A média cai ligeiramente (50,87%) se desconsideramos aqueles que concorreram apenas uma vez e foram aprovados e

cuja taxa de aprovação, portanto, é de 100%. Assim, mesmo para o conjunto de grupos contemplados por ocasião de sua primeira tentativa, a taxa de aprovação não é próxima de um, isto é, não se pode afirmar que um mesmo conjunto de grupos é contemplado sempre que concorre. O Programa de Fomento, portanto, não pode ser a única forma de financiamento dos grupos. Ainda que ele seja importante, dado o volume e a duração do recurso, ele não elimina a incerteza que os grupos têm em relação à sobrevivência como coletivos teatrais.

No que diz respeito ao fato de os grupos contemplados na primeira vez que se inscreveram terem taxas mais altas de aprovação, o resultado pode estar ligado a diferentes fatores: 1- grupos cujo primeiro projeto apresentado foi contemplado podem ter mais sucesso em apresentar projetos que correspondam ao que os membros da Comissão esperavam como proposta, isto é, estão mais ajustados no que propõe, dadas as expectativas da Comissão; 2- esses grupos têm ganhos reputacionais por terem sido contemplados anteriormente e esses ganhos os favorecem nas disputas posteriores; 3- os recursos do programa permitem que esses grupos invistam mais em estrutura e pesquisa, o que pode resultar em melhores projetos a serem apresentados nas competições seguintes. Essas alternativas postulam diferentes mecanismos em jogo que favorecem os atores incumbentes. Aqueles que criam ou criaram as regras ou que têm capacidade de influenciar a composição da Comissão Julgadora – por meio de sua participação na escolha dos membros, por exemplo – podem estar menos sujeitos à incerteza de não serem contemplados pelo Programa.

A partir desses dados, destaco uma das características que podem ter sido importantes para que o programa tivesse tamanha centralidade na produção do teatro de grupo paulistano. O fato de a verba não ser sempre destinada aos mesmos grupos permitiu que um número maior de coletivos passasse pela experiência de ser fomentado ao menos uma vez. Como veremos a seguir, a experiência de ser fomentado tem impacto na estrutura e no modo de trabalho de grupos. Além disso, como, a cada ano, pelo menos um quinto da lista de grupos contemplados é formada por coletivos que nunca haviam sido fomentados antes, o programa apresenta uma taxa considerável de renovação, isto é, coletivos que nunca contaram com esse recurso, apesar de terem uma probabilidade menor de serem aprovados, têm alguma chance de serem

financiados. Assim, não há certeza nem quanto ao fracasso, sempre resta uma margem de possibilidade de aprovação.

### **As alternativas de financiamento**

Dada a intermitência do financiamento – mesmo grupos contemplados passam por períodos sem os recursos do Programa – os coletivos têm de arcar com custos, como os gastos relacionados às suas sedes, que não cessam de existir quando se deixa de ser financiado, passa-se por um hiato entre um e outro financiamento ou quando há atraso no pagamento das parcelas da verba do programa<sup>41</sup>.

Uma grande parte dos coletivos que foram ou são fomentados têm ou tiveram sede própria durante a vigência do financiamento. As sedes podem ser propriedade do grupo ou de um de seus integrantes, podem ser um espaço alugado ou podem, ainda, ser um espaço público cedido por órgãos de governo ou ocupado pelos próprios grupos. Um aspecto que vale destacar é a localização da sede desses grupos. Diferentemente das salas de espetáculo privadas da cidade, que se concentram, sobretudo, na região central (ver capítulo 2), essas sedes espalham-se por diversos bairros e regiões da cidade. Muitos desses espaços que ficam fora do eixo central da cidade são espaços públicos. Eles foram cedidos pelos governos ou, como estavam vazios ou abandonados, foram ocupados pelos grupos. De toda sorte, a verba do programa de financiamento é utilizada para manutenção e adequação desses espaços para que se possa receber público. Muitas vezes, mesmo depois das melhorias realizadas, esses grupos são ameaçados de expulsão. Sua permanência nesses lugares exige uma delicada negociação com as subprefeituras ou com o órgão estatal a quem o espaço pertence. Quando ameaçados, eles costumam contar com o apoio dos moradores e de seus pares no campo<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Muitos grupos relataram que o fato de ser aprovado no programa não significa que se tenha certeza de que a verba será recebida no momento esperado. Muitas vezes os pagamentos são atrasados e o grupo deve iniciar ou dar continuidade ao projeto sem aquele dinheiro.

<sup>42</sup> São grupos que têm laços mais estreitos com a comunidade que os cerca, laços que se dão, portanto, para fora do campo do teatro de grupo. Eles são muitas vezes reconhecidos como

As sedes de grupos que ficam na região central da cidade são frequentemente alugadas ou de propriedade de um ou mais membros do grupo. Alguns desses lugares contam com bares ou lanchonetes em seu espaço, cuja renda é revertida para a manutenção do próprio grupo. Quando também funcionam como local de apresentação do grupo, as sedes raramente são espaços convencionais de teatro, ou seja, não é frequente que sua configuração seja a do palco italiano. Mais que isso, a maior parte dos espaços não foi construída originalmente como espaço de espetáculo. São galpões, salões, salas, que foram transformados para que pudessem receber o público. Dessa forma, a maior parte da produção desse campo se realiza em espaços que vão além do palco italiano convencional, mas que demandam gastos com manutenção.

Não obtive dados sobre as formas de financiamento utilizadas por todos os coletivos que já se inscreveram no programa. Tomo aqui, uma amostra desses grupos. Como descrito no terceiro capítulo, pude aplicar um questionário a cerca de metade dos grupos que se inscreveram na 22<sup>o</sup> edição do Programa. Os dados se referem a 50 coletivos que pleitearam a verba naquela ocasião. A pergunta acerca das fontes de manutenção e financiamento dos grupos era aberta e, assim, permitia mais de uma resposta. Dentre as respostas mais citadas estão a venda fechada de espetáculos, os editais públicos, verbas próprias dos integrantes, aluguel da sede do grupo para outras atividades ou grupos artísticos, oferecimento de cursos e oficinas, patrocínio de empresas públicas e bilheteria. Destaca-se aqui o fato de que esse campo não sobrevive da troca de sua produção teatral com os consumidores finais no mercado, ou seja, não se sobrevive da venda de peças ao público espectador. O espaço da troca é outro.

A venda de espetáculos, sobretudo para o SESC<sup>43</sup> e para prefeituras e escolas, foi o modo mais citado (54% dos grupos) como alternativa de sobrevivência financeira dos grupos. Cabe repetir aqui que não se trata de verba de bilheteria. Muitos desses grupos comentaram inclusive que é impossível viver

---

coletivos cujo trabalho está dividido entre a produção artística e a atuação pedagógica – pois oferecem muito frequentemente cursos e oficinas para não profissionais moradores da região.

<sup>43</sup>O SESC aparece frequentemente como agente importante neste campo. Além de comprar os espetáculos teatrais, a entidade por vezes contrata esses artistas para palestras ou oficinas. Em um dos eventos realizados no SESC, um dos atores convidados comentava que o fato de o SESC remunerar bem os artistas que eram chamados para esse tipo de trabalho permitia que essas mesmas pessoas realizassem atividades gratuitas para outros públicos, como se a entidade estivesse pagando pelo serviço prestado ali e também em outro lugar. Uma entidade “rica”, dizia ele, patrocinava, ainda que indiretamente, atividades gratuitas em outros espaços.

de bilheteria – apenas 6% deles citaram este recurso como meio de manutenção do coletivo. Trata-se da venda de espetáculos fechados a estas instituições. O preço é combinado anteriormente e não depende necessariamente do tamanho do público alcançado ou da venda de ingressos. O campo de teatro de grupo é, portanto, um bom exemplo de produção artística que não se mantém por meio do financiamento de seu público consumidor. De toda maneira, as regras do campo favorecem esse tipo de produção. Podemos retomar aqui um elemento que foi apresentado no segundo capítulo, qual seja, de que um dos critérios da lei é a dificuldade de sustentação do projeto no mercado. Assim, antes de ser uma desvantagem para esses coletivos, a dificuldade de sobreviver da bilheteria é algo que se espera e que é legítimo do ponto de vista deste campo.

A segunda forma mais comum de financiamento são os editais públicos. Vinte e cinco grupos citaram como modos de manutenção financeira dos coletivos os diversos editais públicos (50% dos grupos), dentre os quais estão pequenos editais – como os de ocupação de teatros públicos e apoio a circulação de espetáculos – e os editais maiores, como o prêmio Miriam Muniz e o Programa de Fomento ao Teatro. Dezenove grupos (38% do total) citaram editais que não o Programa de Fomento, enquanto doze citaram especificamente o programa – todos eles haviam sido contemplados pelo programa em alguma ocasião.

Os grupos também se mantêm a partir de renda gerada pela estrutura que possuem ou pelas atividades de formação que realizam. Cinco grupos (10% do total) recebem dinheiro por alugar seus espaços para outros coletivos ou para outras atividades. Para quatro grupos a sobrevivência é possível também por conta das oficinas e cursos que realizam<sup>44</sup>. Apenas quatro grupos disseram sobreviver do patrocínio de empresas públicas e dois se mantêm a partir de verbas obtidas via Lei Rouanet. As formas de financiamento via incentivo fiscal têm pequeníssima presença entre esses grupos. Trata-se, portanto, de um mecanismo de incentivo cuja legitimidade é questionada no campo e que também não destina recursos consideráveis a ele.

Uma das estratégias para lidar com essas diferentes fontes de recursos e que permite a manutenção dos grupos, sobretudo para se prevenir de períodos

---

<sup>44</sup> Isso não quer dizer que apenas esses grupos ofereçam formação. Cursos e oficinas são atividades muito comuns nos grupos, mas são em boa parte das vezes oferecidas gratuitamente.

sem recurso algum, é a criação de espécies de poupanças para serem utilizadas nos momentos de mais escassez. Em alguns casos, todo integrante destina um percentual do que recebe quando o grupo tem alguma fonte de renda para uma “caixinha” do grupo. Assim, os recursos dos financiamentos que citei anteriormente se reproduzem por um tempo maior do que o coberto pelo projeto financiado e isso é feito cobrando-se uma espécie de taxa de manutenção dos integrantes do próprio grupo. Um grupo que hoje está fomentado conta, por exemplo, que no período anterior vivia da venda de espetáculos para o SESC. Do pagamento recebido retirava-se 40%, que ia para uma “caixa” para ser usada em produções futuras. O restante era dividido em seis partes iguais e distribuído entre os integrantes.

Para que se compreenda o funcionamento desses grupos e o papel das formas de financiamento em suas atividades, é interessante observar uma característica específica sobre seus integrantes: o quanto o trabalho nos grupos representa do total de suas atividades remuneradas. Esse dado nos diz quão intensamente os integrantes se dedicam ao teatro e a seus coletivos ou o quanto a atividade artística concorre com outros tipos de atividade. Como citado no primeiro capítulo, a pluriatividade é uma característica comum entre artistas. Esse tipo de informação ganha importância quando sabemos que cerca de 25% dos grupos que responderam ao questionário citam recursos pessoais<sup>45</sup> dos integrantes como parte da fonte de manutenção dos coletivos. Quando pouco ou nenhum recurso advém da produção do grupo, é preciso que seus membros banquem os custos de manutenção básicos, como o pagamento de aluguel e do material necessário para a produção.

Pouco menos de trinta e seis por cento dos artistas que responderam ao questionário<sup>46</sup> têm o grupo como único local de trabalho. Cerca de outros trinta e seis por cento dividem seu tempo entre o grupo e atividades de docência em áreas artísticas. Aproximadamente dezoito por cento desses indivíduos desempenham funções artísticas<sup>47</sup> em outros espaços ou grupos teatrais que não

---

<sup>45</sup> A renda dos membros em outros trabalhos ou atividades é utilizada para suprir os custos do grupo.

<sup>46</sup> Como detalhado no terceiro capítulo, 57 artistas responderam ao questionário. O número total é maior do que o número de grupos porque em alguns casos o questionário foi aplicado a mais de um membro de um mesmo grupo.

<sup>47</sup> Inclusive em outras formas de expressão artística como a dança e a música.

o seu próprio coletivo. Uma parcela pequena de respondentes (aproximadamente 3,5%) trabalha como produtor em outras organizações artísticas<sup>48</sup>. Finalmente, pouco mais de seis por cento deles reportaram a realização de atividades não-artísticas para além do trabalho no grupo. Isto é, a maior parte destes indivíduos se dedica exclusivamente à produção ou ensino de arte. Se há pluriatividade entre esses indivíduos, ela está quase completamente restrita ao universo das artes. Esse dado infelizmente não esclarece os mecanismos que levam a esse resultado.

Outro modo de compreendermos de que maneira a atuação profissional desses indivíduos está ligada à sua produção artística é demandarmos sobre o percentual de sua renda proveniente de atividades teatrais. Cerca de 70% dos indivíduos dizem que a totalidade de sua renda tem origem em atividades ligadas ao teatro, dentre elas estão também atividades de produção, docência e atuação em outros grupos teatrais. Sete respondentes (12,5%) disseram não obter qualquer renda com atividades ligadas ao teatro, muitos deles exercem atividades profissionais ligadas a outras expressões artísticas e de lá tiram seu sustento. Os demais respondentes, dez ao todo, disseram obter entre 20 e 70 por cento de sua renda do teatro. Ao me referir a atividades ligadas ao teatro, incluo também as atividades nos grupos e fora deles. Pouco menos de 40% dos entrevistados tem o grupo de teatro cujo projeto inscreveram como única atividade profissional, a renda dos demais respondentes é apenas em parte fruto do trabalho naquele grupo teatral, ou seja, mais da metade dos entrevistados tinham de buscar outras fontes de renda para além do trabalho no grupo.

É interessante notar que mais de um terço dos respondentes diz ter o grupo como única atividade profissional. Quando combinamos essa informação com os dados sobre o modo como se financiam os grupos, percebemos que há um contingente relativamente grande de artistas cuja atuação profissional se restringe a uma produção artística que não depende diretamente da venda de ingressos ao público. A incerteza neste caso está tanto mais ligada às possibilidades e intermitências do financiamento direto à produção do que à incerteza quanto ao tamanho do público espectador pagante. A incerteza se desloca, dessa forma, do sucesso de público para o sucesso nas tentativas de

---

<sup>48</sup> Vale chamar atenção para o fato de que essas pessoas desempenham apenas a função de produtores no grupo que tinha seu projeto inscrito na ocasião.



financiamento. Essa característica pode ser central para que esses grupos tenham mais possibilidades de inovar esteticamente, pois não estão atrelados à necessidade de produzir algo imediatamente apreciado pelo público.

### **Os efeitos do Programa de Fomento no cotidiano dos grupos**

Mostrei a que outras fontes de recursos os grupos têm acesso quando não são fomentados. Nesta seção, apresento os efeitos diretos do Programa quando esses grupos recebem esses recursos. Os grupos que tiveram acesso aos recursos do Programa de Fomento ao Teatro relatam duas mudanças significativas em relação ao seu modo de trabalho. Por um lado, os grupos contemplados puderam investir parte dos recursos recebidos em estruturas físicas, dentre elas espaços para ensaio<sup>49</sup> ou apresentação e material de infraestrutura como projetores e instrumentos musicais. Muitas das sedes a que me referi na seção anterior foram reformadas, equipadas ou começaram a ser alugadas com verbas do programa.

Por outro lado, o financiamento permitiu também que se investisse em recursos humanos, isto é, tendo garantida uma fonte de renda, os artistas podiam abandonar outros trabalhos para se dedicar mais intensamente às atividades dos coletivos. Foram inúmeras as narrativas durante a pesquisa de campo a respeito da “profissionalização” ou “reestruturação” do grupo a partir do momento em que tiveram seus projetos aprovados. A ideia de profissionalização pode ter variados conteúdos, mas especificamente como é usada nesses casos, ela está associada ao fato de que com o fomento os grupos garantem aos artistas sua remuneração e permitem que eles se dediquem mais intensamente à produção do coletivo. Uma vez que esses artistas passam a receber regularmente para trabalhar nos grupos, eles têm a possibilidade de abandonar todo ou parte de seus trabalhos em outros espaços. Além disso, passa a ser mais difícil justificar ausências ou atrasos, uma vez que estar em outro trabalho para garantir a sobrevivência deixa de ser um argumento legítimo aos olhos dos demais integrantes do grupo. Um elemento chama atenção aqui: os artistas que

---

<sup>49</sup> Os grupos de teatro de rua, que são aqueles cujo espetáculo não acontece em uma sala fechada, mas num espaço público, por exemplo, não utilizam suas sedes para apresentações.

são fomentados recebem mensalmente (os orçamentos dos projetos apresentados geralmente dedicam uma rubrica apenas para o gasto mensal com os artistas) e não valores fixos por atividades realizadas ou cachês. Os artistas conseguem, desse modo, prever quanto receberão por um certo período dado de tempo, sem terem que lidar com a incerteza de conseguirem ou não público para suas montagens. Esse tema foi tratado na seção anterior, mas aqui ele toma uma dimensão ainda maior. Se havia chamado a atenção para o fato de que a incerteza para esses grupos se apresenta de forma distinta ao modo como ela aparece para grupos que dependem exclusivamente de bilheteria e público para sua manutenção, no caso dos grupos efetivamente fomentados, ela se descola completamente da questão da incerteza quanto ao sucesso de público de uma produção. A venda das peças ao público, ou seja, a venda de ingressos não é uma variável central com a qual esses grupos têm de lidar.

Já a ideia de reestruturação está tanto ligada ao fato de que o Fomento permite aos artistas se dedicarem mais intensamente ao grupo, como a de que o próprio grupo pode oferecer condições melhores de trabalho ao artista, como um espaço fixo de ensaio. No trecho a seguir, dois destes artistas narram esse processo de mudança do grupo:

Ator A: Quando o fomento veio e foi uma única vez que ele veio, de fato, foi uma mudança.

Ator B: Ele dinamizou de uma maneira.

Ator A: É, foi uma mudança estrutural no grupo.

Entrevistadora: o que teve de mudanças, do dia-a-dia?

Ator B: Pra começar, por exemplo, na verdade, assim, o grupo inicialmente foi fundado por mim e pela [Atriz C] e aí com o fomento, basicamente, a gente de certa forma começou a legitimar outras formas de organização, onde não era só eu e ela e, assim, a figura do [Ator A] e da [Atriz D] foram centrais nesse sentido. Tipo de, de agregação de forças e também de pulverização de decisões e de funções.

Ator A: Ficaram menos centralizadas as coisas, elas eram definidas em quatro.

Ator B: Na verdade, se arregimentou melhor como grupo, entendeu, essa experiência do fomento. Principalmente isso e depois, por exemplo, a gente tinha um projeto de convivência diária.

Entrevistadora: Isso mudou?

Ator B: Mudou. Na verdade, de certa forma, há duas semanas, basicamente, a gente não tem uma convivência diária porque a gente estreou a peça.

Ator A: E no fomento, durante um ano, a gente teve uma convivência diária. A gente só não se via de vez em quando, em final de semana. De segunda a sexta, então isso

também deu uma experiência de como tocar essa estrutura nova. O fomento, então, realmente, foi um divisor. É um momento diferenciado. E agora a gente tá sem ele de novo e como o [Ator B] já falou, agora é uma nova ordem mundial. A gente se reorganiza.

Ator B: Na verdade, por exemplo, a gente tava meio na expectativa de pegar o fomento, a gente não pegou [O grupo havia se inscrito no programa novamente, mas não havia sido selecionado] e aí também o fomento daria outro gás necessário.

O trecho destaca um elemento importante de compreensão do campo. Os recursos do fomento permitem que alguns grupos criem estruturas mais fixas de trabalho. Assim, o Programa parece ter impacto direto sobre aqueles coletivos cuja forma de organização interna se distanciava um pouco daquilo que era considerado mais legítimo no campo e era compartilhado pelos atores criadores da Lei de Fomento. Elementos que continuavam em jogo inclusive quando se escolhiam os novos membros das Comissões Julgadoras. Parte desses elementos estão mais ligados à dinâmicas internas da organização dos coletivos e serão abordados na próxima seção.

## **Dinâmicas internas dos grupos**

### **Longevidade dos grupos**

Um dos aspectos que se destaca quando observamos o campo de teatro de grupo paulistano é a longevidade desses atores coletivos<sup>50</sup>. Entre os grupos que se inscreveram na 22ª edição do Programa de Fomento (e que compunham a amostra a que tive acesso e que também foi objeto da primeira seção), a média de idade desde a sua fundação era de 12,9 anos. Dentre aqueles que já haviam sido contemplados pelo programa anteriormente, a média subia para 15,2 anos. A informação sobre a longevidade dos grupos pode nos levar a análises imprecisas ou equivocadas se não levamos em conta como esses grupos são constituídos, ou seja, quem são esses membros, que atividades eles desempenham e que tipo de relação com o coletivo em questão eles mantêm –

---

<sup>50</sup>Isso tem a ver com a própria ideia de um campo estável, isto é, em que os atores, no caso atores coletivos, podem se reproduzir.

se permanente ou não. Se observasse que esses grupos não passam de organizações criadas por produtores teatrais individuais que reúnem novos artistas a cada novo trabalho, poderia cair por terra a ideia de que esse campo produz teatro de maneira diferente à da organização baseada em projeto.

Dentre os artistas que compõem a amostra a que me referi no parágrafo anterior, mais de 70% são membros de seus grupos desde que eles foram fundados, ou seja, provavelmente não estão no grupo apenas para participar de uma montagem específica ou um projeto. A média de tempo de participação em um grupo é de aproximadamente dez anos para membros que estão desde a fundação e quatro anos para indivíduos que entraram mais tardiamente. Cabe destacar que esse dado pode estar associado ao viés de seleção relacionado a quem são as pessoas que inscrevem os projetos. Muito provavelmente, as pessoas que estiveram na secretaria fazendo a inscrição de seus grupos são as responsáveis ou mesmo as fundadoras daquele coletivo. Assim, é preciso levar em conta a variação nos modos de composição dos grupos, isto é, há que se observar os diferentes modos de relação entre os artistas e seu grupo.

A partir das observações de campo e dos dados coletados nos projetos apresentados pelos grupos ao programa, vê-se que dentre aqueles fundados nas décadas de 1970 e 1980 é mais comum que apenas alguns poucos integrantes da formação original permaneçam atuantes. São grupos em que a rotatividade de artistas é maior e em que mais facilmente se pode identificar uma figura específica como líder do coletivo<sup>51</sup>. De todo modo, essa figura central mantém a existência do grupo convidando outros artistas a se juntarem a ela. Há que se tomar cuidado, contudo, para não se confundir esse modelo com o modelo da produção por projeto (ver capítulo 1). No caso desses grupos, não se trata de uma figura central que atua quase como um produtor, escalando artistas para participarem de produções teatrais específicas<sup>52</sup>. Esses artistas, que se juntam ao

---

<sup>51</sup> Obviamente, quanto mais velho o grupo, maiores as chances de seus membros originais não mais estarem atuantes. Isso não explica, entretanto, o fato de que, entre os grupos fundados no final da década de 1990 e que, portanto, não são grupos recentes, a rotatividade parece ser bastante menor.

<sup>52</sup> Quando apliquei o questionário aos artistas que inscreviam seus projetos no programa, em apenas uma ocasião a pergunta foi respondida deste modo. A produtora do grupo, que havia feito a inscrição do projeto, me informou que eles contavam com dois atores fixos e um casting de doze atores que eram chamados conforme a necessidade dos diretores dos espetáculos. Quando o diretor desse mesmo grupo foi relatar sua experiência de produção no curso a que me refiro no capítulo metodológico, seus posicionamentos em relação à maneira como o teatro deve ser

grupo como membros (veremos mais à frente as nuances no que diz respeito à questão de ser ou não membro de um grupo) ou como artistas convidados por períodos mais longos, participam ativamente do processo pesquisa, concepção e criação de montagens.

Outro modelo bastante comum, principalmente entre os grupos formados a partir da segunda metade da década de 1990, é o de um grupo de membros fixos, não raramente atuantes desde o momento de criação do coletivo. São grupos muitas vezes originados nas universidades e em que é mais difícil identificar uma figura central. Como explica um dos artistas entrevistados, é simples diferenciar grupos centrados na figura de um artista e grupos cuja centralidade está dispersa entre vários integrantes. Basta imaginar o que aconteceria com o grupo caso um desses integrantes decidisse deixar o coletivo: no caso do primeiro, o grupo provavelmente deixaria de existir, enquanto no segundo, o grupo provavelmente se manteria, ainda que a estrutura de trabalho tivesse de passar por mudanças. O exemplo dado por esse entrevistado ilustra a ideia de que se trata de um campo em que há entendimentos compartilhados, ou seja, os atores sociais são capazes de identificar a que categoria esses grupos pertencem. Essa capacidade de ler e reconhecer situações sociais é indispensável para que esses atores construam suas estratégias de ação no campo. Isso não quer dizer que haja completo consenso em relação a esses acordos. É interessante observar as regras em jogo no que diz respeito ao valor dos salários desses artistas. Há uma espécie de teto informal para o valor dos pagamentos mensais, que muito raramente são superiores a três mil reais. Muitos dizem que gostariam de receber um valor maior, mas não o fazem porque acham que seriam punidos pela Comissão tendo seu projeto rejeitado. Essa discussão foi tema de debate em uma das reuniões da Cooperativa. Ao colocar o questionamento de por que não se propunham salários mais altos nos orçamentos, a resposta dada por muitos presentes era a de que é impossível criar um piso alto para esses salários uma vez que isso inviabilizaria os grupos que têm muitos integrantes. Dito de outra forma, dadas as características do campo, essa seria uma reivindicação não suficientemente legítima. Desse modo,

---

produzido causou estranhamento entre os demais grupos presentes e o público. Numa sessão de avaliação coletiva ao final do curso, o caso voltou à baila como um exemplo não ideal e destoante em relação aos outros grupos.

apesar de contrariados, alguns grupos continuam estabelecendo valores de pagamento mensal abaixo do que gostariam.

### **A hierarquia entre os integrantes**

O tema sobre a composição dos grupos teatrais abrange também o papel dos integrantes nos grupos, mais especificamente, que tarefa desempenha cada membro e se há ou não hierarquia entre eles. No primeiro capítulo, apresentei, por exemplo, modelos de produção como o norueguês, em que há claramente a figura de um diretor que toma as decisões artísticas sobre a produção e um diretor administrativo. Mesmo no modelo de produção por projeto que caracteriza as grandes montagens de musicais no Brasil, os artistas são contratados para desempenhar funções específicas – atuar, dirigir, iluminar. Na produção em grupos teatrais há bastante fluidez com respeito a que atividades e tarefas cabem a cada artista<sup>53</sup>.

No que diz respeito às funções artísticas, é possível, de maneira geral, encontrar três configurações típico-ideais<sup>54</sup> a partir da observação de campo e da consulta aos projetos dos grupos fomentados:

1. Grupos formados apenas por atores, que convidam diretores externos para cada projeto novo de pesquisa. Ou seja, trata-se de uma lógica inversa à da produção por projeto. Esses grupos destacam a importância de se buscar um diretor que esteja em sintonia, em termos de escolhas estéticas e maneiras de trabalhar, com o modo como esses atores estão acostumados. De acordo com uma atriz cujo grupo trabalha exclusivamente com diretores convidados, “A gente não vai chamar um diretor para fazer algo que não é da nossa linha”. Esse aspecto pode transmitir a falsa ideia de que há um conjunto de diretores

---

<sup>53</sup> Dentre os 57 artistas que responderam ao questionário aplicado durante a inscrição na 22ª edição do programa e cujos dados figuram na seção anterior, cerca de oitenta por cento afirmam realizar mais de um tipo de atividade no coletivo.

<sup>54</sup> Idealmente porque há grupos mais híbridos e, por vezes, um mesmo grupo adota modelos diferentes ao longo de sua trajetória. Por exemplo, quando após um rodízio de artistas na direção de um grupo, a função passa a ser exercida a partir daquele momento por apenas um deles.

autônomos a espera de convites de grupos, mas não é exatamente isso que acontece. De fato, há diretores que não pertencem a grupo nenhum, mas é também comum que sejam convidados diretores membros de outros grupos. Esse é um dos elementos a permitir que o campo seja bastante conectado, isto é, ele não pode ser pensado como um conjunto de grupos fechados que trabalham de forma independente. Inúmeros artistas atuam como pontes entre os grupos e uma das formas dessa atuação é o convite para exercer temporariamente uma função artística<sup>55</sup> no interior de outro grupo.

2. Grupos cujas funções específicas, especialmente a de diretor, são compartilhadas ou exercidas em forma de rodízio, ou seja, a cada novo projeto um dos integrantes assume aquela função e, portanto, é responsável por tomar as decisões finais e corrigir as rotas de cada produção. Como afirmado anteriormente, essa configuração é mais presente entre os grupos fundados em períodos mais próximos ao da aprovação da Lei de Fomento.
3. Finalmente, grupos em que a diferenciação entre as funções dos integrantes é mais clara, ou seja, grupos que têm, por exemplo, um diretor fixo ao longo de seus projetos de pesquisa, ainda que esse diretor acumule outras atividades no interior do grupo. Nesses grupos, as decisões finais<sup>56</sup> estão mais concentradas nas mãos de um indivíduo.

Essas diferenças podem ser observadas, por exemplo, na maneira como os integrantes são remunerados. Quando se observa o orçamento dos projetos que os grupos propõem ao Programa de Fomento, é possível notar que entre os grupos cuja produção é baseada em um formato mais próximo do primeiro ou do segundo modelo, há maior probabilidade de que não exista qualquer

---

<sup>55</sup> Artistas são também convidados a exercer outras funções que não a de diretor, por exemplo, quando são chamados por um grupo para oferecer cursos e oficinas de técnicas teatrais específicas.

<sup>56</sup> Sublinho o termo decisões finais porque mesmo nesses grupos os demais artistas são frequentemente consultados sobre as decisões e têm autonomia para propor novos caminhos aos projetos. Trata-se de um panorama bastante diferente do que se observa em outros tipos de produção, sobretudo aquelas baseadas em projeto. No caso do teatro musical, por exemplo, os atores e mesmo, por vezes, os diretores têm pouca ou nenhuma autonomia de criação, sobretudo em remontagens de espetáculos internacionais.

diferenciação no que diz respeito aos salários e todos os integrantes recebem mensalmente o mesmo valor. Nos grupos mais próximos do terceiro modelo, por outro lado, é mais recorrente a variação – cuja diferença entre o salário mais baixo e o mais alto pode ser maior ou menor<sup>57</sup> – entre os cargos existentes.

Há uma questão diretamente derivada desses elementos e que vi ser discutida algumas vezes pelos grupos durante o trabalho de campo: a horizontalidade na tomada de decisão e a forma como o poder está distribuído dentro dos grupos. Não raras vezes, nos coletivos em que a hierarquia entre componentes está mais presente, esta questão é discutida e há certo constrangimento em admitir sua existência. Neste campo, a assimetria de poder entre artistas no interior dos coletivos existe, mas não é encarada como uma característica positiva. A relação entre o discurso sobre a hierarquia interna do grupo e a distribuição de recurso é, inclusive, critério observado pela Comissão Julgadora, apesar de não fazer parte explicitamente da lei, como apontado no trecho de uma das atas das reuniões de discussão da Comissão:

Em alguns grupos os mesmos artistas seriam remunerados por mais de uma vez pois seus nomes figuram em diferentes itens/funções. Foram percebidas também contradições entre proposições de cunho igualitário e previsão de gastos incompatíveis com aquele discurso. [...] Observamos como o grupo distribui seus recursos internamente, se ocupam várias funções e como propõem a própria remuneração. Buscamos coerência entre esses números e o discurso estético/ideológico do grupo. [...] Nas discussões finais sobre os projetos apresentados foi enfatizada a importância da não diferenciação salarial entre integrantes em relações de trabalho mais horizontais e democráticas. (Ata da segunda reunião da Comissão Julgadora da 13ª edição do Programa de Fomento ao Teatro).

Outra característica frequentemente citada sobre os grupos em suas narrativas diz respeito a como o trabalho é dividido entre os membros. Se na produção por projeto os artistas são contratados para desempenhar funções específicas – atuar, dirigir, iluminar –, na produção em grupos teatrais essas funções seriam desempenhadas pelo grupo como um todo, havendo acúmulo de

---

<sup>57</sup> A maior variação de salários encontrada diz respeito ao grupo citado na seção anterior, cuja forma de trabalho se assemelhava muito à produção baseada em projeto.



funções artísticas<sup>58</sup>. Esse acúmulo poderia se dar apenas porque estas são organizações com recursos mais escassos do que outras em que essa especialização está presente, a exemplo da produção de musicais. Entretanto, mesmo em grupos mais antigos e consolidados e que passam por menos períodos de escassez ou incerteza de recursos, essa sobreposição de papéis se repete. Dentre as justificativas expostas pelos grupos para tal arranjo, está a noção de que este seria um modo de ter mais domínio e controle sobre cada passo do processo de produção do grupo.

Mesmo entre os grupos em que as funções artísticas estão mais claramente distribuídas – ou seja, em que há, por exemplo, a figura de um diretor – os artistas acumulam também funções administrativas e de manutenção dos espaços de trabalho. Como diz o integrante de um grupo fundado há cerca de dez anos: “Sou diretor, mas tenho que limpar o banheiro no meu dia de limpar o banheiro”. Numa visita realizada à sede desse mesmo grupo, esse artista contava que quase sempre a manutenção do espaço – instalações elétricas e hidráulicas, por exemplo – era feita pelos próprios integrantes do grupo.

O Programa de Fomento pode ter tido importante impacto no que diz respeito a essa configuração específica, sobretudo no que concerne aos grupos que foram fundados poucos anos antes da criação da lei. Os grupos que foram criados muito antes da possibilidade de existência de uma forma de financiamento como o Fomento provavelmente tiveram de lidar com dificuldades em termos de manutenção e estrutura ainda em seu período de consolidação. Mesmo se esses grupos tivessem sido fundados da mesma maneira, ou seja, como coletivos de artistas, o fato de não se poder contar com uma verba de manutenção pode ter feito com que fosse menor a probabilidade de todos os membros originais permanecerem ativos. Os artistas que produziam esse tipo de

---

<sup>58</sup> Dentre os indivíduos a quem foi aplicado o questionário quando da inscrição na 22ª edição do Programa, 78,95% dos respondentes dizem realizar mais de um tipo de atividade artística no grupo. Os demais, 12 casos, realizam apenas um tipo de função, entre elas: atuação, direção, produção e vídeo.

teatro naquele período<sup>59</sup> relatam que não podiam contar com verbas públicas para financiar sua produção. Era comum recorrer a empréstimos bancários ou contar com verba dos integrantes para que as produções pudessem ser realizadas. Um desses grupos mais antigos, fundado na década de 1980, narra que fazia temporadas na Europa de modo a acumular dinheiro para viabilizar a montagem de espetáculos no Brasil. Esse cenário, de alguma forma, se manteve nos anos 1990, pois ainda que a Lei Rouanet já estivesse em vigor, não era comum que grupos conseguissem captar com as empresas privadas as verbas de renúncia fiscal aprovadas pelo Ministério da Cultura. Por outro lado, os grupos fundados a partir do final da década de 1990 tinham maior probabilidade de acessar verbas públicas em seu período de consolidação. Dessa forma, o modelo de configuração interna dos grupos, isto é, a relação entre os atores e seus coletivos pode ter sido fortemente impactada pela mudança no modo de sustentação financeira dessa produção.

### **Ser membro de um grupo**

Ainda no que diz respeito à dinâmica interna dos grupos, há outro elemento que caracteriza esses coletivos. Ele está relacionado à fronteira entre os membros e os não-membros. Nem todos os artistas que participam da montagem de um grupo são necessariamente integrantes daquele grupo. Eles podem ser, por exemplo, atores convidados ou estagiários. Ou seja, são artistas que participam de projetos específicos sem que, necessariamente, eles se tornem integrantes do grupo posteriormente.

Para se referir à fronteira entre os atores que de fato são integrantes e aqueles que são membros temporários, por vezes esses artistas utilizam a ideia de núcleo duro. Muito frequentemente, esse núcleo é composto pelos artistas que estão no coletivo desde sua fundação. São eles os responsáveis pela manutenção do grupo e pelas decisões mais importantes a serem tomadas. Os artistas que chegam depois, muitas vezes, são integrados, pelo menos num

---

<sup>59</sup> Os depoimentos sobre as dificuldades de se encontrar formas de financiamento naquele período (antes dos anos 2000) são não apenas de membros de grupos mais antigos, que já existiam naquele momento, como de artistas mais velhos que deixaram seus grupos de origem e acabaram por fundar ou se vincular a grupos mais novos.

primeiro momento, como estagiários ou convidados<sup>60</sup>. A partir daí, eles podem ou não se tornar integrantes fixos ou membros desse núcleo duro. Passar de estagiário ou convidado a membro fixo não é um processo automático. Muitos grupos permanecem por vários anos tendo os mesmos artistas como integrantes do núcleo duro, ao mesmo tempo em que há rotatividade de artistas externos. Essa característica tem dois efeitos importantes. Por um lado, ela garante que os grupos não sejam unidades completamente fechadas de artistas, ou seja, há circulação de artistas – seja de principiantes, no caso dos estagiários (que podem inclusive participar de mais de um grupo ao mesmo tempo), seja de artistas mais experientes, quando muitas vezes esses coletivos recebem membros de outros grupos como convidados. Este é um segundo mecanismo que garante a circulação de artistas e cria pontes entre os grupos.

Um segundo efeito tem relação direta com a entrada de novos membros no campo. Se a participação como membro efetivo de um grupo é mais restrita, alguns artistas irão optar por criar seus próprios coletivos, em vez de tentar passar da condição de convidado para a condição de membro. Como explica um ator que havia trabalhado em outros grupos, mas que ao final de seu tempo de participação não havia sido incluído como membro e que, por isso, chegara à conclusão de que a única saída seria se dedicar a um grupo que ele fosse originalmente membro:

Então, entrar em grupo é muito difícil, né, porque não tem seleção pra entrar em grupo, né, tipo, não tem vaga na Catho. É raríssimo ter uma seleção pra grupo, né? E eu não queria cavar a posição, eu não queria começar de novo de onde eu comecei com o grupo. Eu não queria ter que passar pelo passo de estagiário, dararã, dararã, sabe?

A entrada no campo está fortemente ligada aos espaços de formação criados pelos próprios grupos. A entrada de novos atores nos coletivos se dá frequentemente por meio de cursos ou workshops oferecidos por eles. Quanto aos novos grupos, eles podem surgir dessas oficinas ou de outros espaços menos

---

<sup>60</sup> Um dos principais mecanismos por meio dos quais esses artistas chegam aos grupos são as oficinas ou workshops oferecidos pelos coletivos. Uma vez alunos, esses artistas começam a participar das atividades rotineiras dos grupos e, nas palavras de uma atriz, "Quem tomou o seu espaço pode ficar".

institucionalizados de prática e formação teatral, como o Programa Vocacional<sup>61</sup> da Prefeitura de São Paulo. As universidades, sobretudo os cursos de artes cênicas, também são importantes espaços de criação de novos grupos. A relação entre o campo do teatro de grupo e o campo acadêmico das artes cênicas é bastante próxima. Há tanto professores e pesquisadores que são, eles mesmos, membros de grupos, como há aqueles que participam frequentemente de debates e cursos de formação oferecidos por coletivos da cidade.

Essa proximidade pode estar ligada a dois aspectos. O primeiro deles está relacionado às formas de regulação da profissão de ator. Como apontei no segundo capítulo, a formação técnica ou universitária é um dos dois caminhos possíveis para se obter o registro de ator no país. O outro caminho, a obtenção via sindicato, exige algum tipo de experiência anterior na profissão. Dessa forma, as instituições de formação desempenham papel central de certificação dos indivíduos para que eles possam, de fato, entrar no mercado de trabalho. Mas isso não explica a proximidade do campo com um desses espaços de formação específicos, a universidade. Dentre as hipóteses plausíveis de explicação está a de que essa proximidade já estava presente quando da formulação da Lei de Fomento (já haveria proximidade entre a universidade e o Arte contra a Barbárie) ou a de que há alguma espécie de afinidade eletiva entre o tipo de produção que a lei prevê – centrada na pesquisa teatral continuada – e a produção de conhecimento acadêmico.

Os grupos são, no que diz respeito aos membros fixos, entidades mais fechadas. O processo de entrada requer longos processos de aprendizagem que se dão no interior do grupo. Ou seja, o processo para se tornar membro pressupõe o aprendizado dos códigos e procedimentos que levam tempo e que nem sempre resultarão em acolhimento de fato como um igual. Não à toa, alguns artistas optam pelo outro caminho: fundar seu próprio grupo. Essa característica tem importância central para se apreender como se dá a circulação de artistas neste campo, isto é, não se deixa, nem se passa a ser, de uma hora para outra, membro de um grupo consolidado. As alternativas de caminhos possíveis para esses profissionais são, assim, diretamente delimitadas por esta

---

<sup>61</sup> Trata-se de um projeto que oferece cursos livres em artes para jovens da cidade de São Paulo.

característica. Algo que é corriqueiro na produção por projetos, a criação e desmembramento de equipes de trabalho, aqui tem pouco sentido.

Apesar das características que dizem respeito ao pertencimento aos grupos terem impacto no grau de abertura desses coletivos, eles não são unidades completamente fechadas. Há uma série de artistas que circulam entre eles. Por vezes, esses artistas são convidados a fazer participações pontuais – fazendo parte de um processo de montagem ou substituindo algum ator doente ou afastado. A relação pode ser mais duradoura, como no caso de grupos que compartilham seus membros. Há, inclusive, grupos que são formados por fragmentos de outros grupos. Esse processo de troca e circulação permite que as informações do campo estejam constantemente em fluxo.

Um segundo aspecto a contribuir para essa fluidez é a intensa programação de cursos, debates e festivais oferecida pelos grupos. Os grupos costumam convidar profissionais especializados em alguma técnica artística para ministrar oficinas para seus integrantes ou para participar de debates abertos ao público. Muitos desses convidados são integrantes de outros grupos ou professores universitários de departamentos de artes cênicas. Ainda que não sejam artistas ou integrantes de grupos, esses indivíduos servem como ponte entre os núcleos. São também frequentes debates abertos de pautas artísticas e políticas, não raramente com a presença de convidados externos liderando a discussão.

A Cooperativa e as atividades por ela convocadas são também importantes espaços de interação entre os grupos. Nesse sentido, o fato da Lei de Fomento prever que parte da Comissão Julgadora será indicada pelas entidades de classe pode ter fortalecido a Cooperativa como espaço de discussão, para além de seu papel burocrático, especialmente entre os grupos que concorrem ao programa.

Além disso, como explicitado anteriormente, muitos desses artistas desempenham também a função de docentes. Desse modo, fóruns em que se discute a docência artística acabam por reunir também artistas de grupo. Muitos deles são, por exemplo, artistas-orientadores no Programa Vocacional (um programa de cursos livres em artes da Secretaria Municipal de Cultura) e se encontram em eventos e debates acerca do programa.

A constante circulação e interação entre os artistas dos diferentes grupos fazem com que a probabilidade de que um coletivo esteja informado do que acontece no campo seja alta. O que parece ser uma rede densa de atores permite que qualquer informação seja transmitida muito rapidamente. Trata-se de um universo que cria inúmeros espaços de interação onde os acordos do campo são tecidos, sejam eles ambientes mais institucionalizados, como a Cooperativa Paulista de Teatro, sejam espaços mais restritos de formação ou de debate promovidos pelos próprios grupos.

Neste capítulo, foi possível apresentar alguns dos elementos da produção do teatro de grupo que são resultantes tanto da aplicação da lei como da institucionalização de regras e práticas legítimas entre aqueles que foram os autores da lei e que continuam sendo importantes atores na reprodução do campo.

Um primeiro ponto destacado diz respeito à forma como se acessa recursos nesse campo. Como vimos, as trocas mercantis são mais raras. A importância de se angariar recursos por meio de bilheteria é quase ausente e isso pode criar uma relação com o público espectador em potencial que é diferente daquela em que se depende dos recursos gastos por ele com seu ingresso. A incerteza, deste modo, parece se deslocar do sucesso de público de uma dada produção para a incerteza de se conseguir novos financiamentos, seja via investimento direto do Estado, seja via venda de espetáculos fechados.

Também foi possível observar aspectos do funcionamento interno desses grupos e, por conseguinte, do trabalho artístico que estão diretamente ligados a como esse campo se constituiu. Diferentemente do que acontece na produção baseada em projetos, no teatro de grupo os artistas permanecem por mais tempo vinculados uns aos outros, a circulação é mais restrita e se dá, sobretudo, na forma de participações temporárias em que muitas vezes se mantém o vínculo ao grupo original. A entrada nesses coletivos se dá normalmente no momento de sua fundação ou depois de um longo período interno de formação. Assim, mecanismos que no modelo por projeto eram importantes, como a reputação, precisam ser pensados de outra maneira. Isto é, o peso da reputação na passagem de um projeto a outro, crucial nas carreiras desenvolvidas em organizações baseadas em projeto, pode perder importância.

## **5. A COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO E O CAMPO DE TEATRO DE GRUPO**

No capítulo anterior, apresentei alguns elementos que caracterizam o campo do teatro de grupo paulistano, enfatizando a relação entre essas características e os efeitos do Programa de Fomento ao Teatro. Entretanto, não abordei as disputas que havia no campo quando de sua formação e estabilização. Um campo pode se tornar estável por meio de dois caminhos, de acordo com Fligstein e McAdam (2012), o primeiro deles é por meio da imposição de poder hierárquico por um único grupo dominante e o segundo é por meio da criação de uma sorte de coalizão política baseada na cooperação entre grupos diferentes. Na prática, lembram os autores, todos os campos contêm elementos de coerção, competição e cooperação. Em campos em que no período de formação os grupos são mais ou menos do mesmo tamanho, a estratégia da imposição de poder hierárquico por um deles é mais difícil, o que acaba por levar esses atores coletivos a agirem de modo a criar coalizões políticas, que vão depender da criação de enquadramentos e identidades comuns para seus membros.

Neste capítulo, centro a atenção na Cooperativa Paulista de Teatro, que pode ser descrita como a principal unidade de governança interna do campo (FLIGSTEIN; MCADAM, 2012). As unidades de governança interna ajudam a manter a ordem do campo. Elas podem servir para gerar e disseminar informações sobre o campo para seus membros e para o público externo; podem atuar como uma ligação entre o campo e o Estado; podem certificar as atividades dos membros; e podem agir de forma a fazer valer regras e padrões do campo, inclusive impondo penalidades aos atores que os violem. A disputa pelo controle dessas unidades de governança reflete a disputa interna ao campo como um todo:

Na medida em que incumbentes substancialmente controlam o funcionamento de uma ou mais unidades eles reforçam sua posição no campo e reforçam sua habilidade de prevenir e lidar com desafios de dentro e fora dele. Não sem surpresa, então, as batalhas pelo controle sobre uma unidade de governança interna do campo são quase sempre um aspecto de episódios maiores de conflito dentro de um campo de ação estratégica (FLIGSTEIN; MCADAM, 2012, p. 95, tradução nossa).

Assim, neste capítulo, exploro as disputas em torno do controle da Cooperativa Paulista de Teatro tendo como objetivo apresentar as disputas do campo como um todo. Narro, sobretudo, o último processo eleitoral da entidade quando, argumentando, a coalizão política anterior se desfez.

A Cooperativa Paulista de Teatro foi fundada em 1979. De 1993, quando passou por um processo de regulamentação de suas atividades até hoje, o tamanho da entidade saltou de cerca 38 sócios e 11 grupos (AMORIM, 2005) para cerca de 800 grupos e mais de três mil e quatrocentos sócios em 2013. A maior parte da verba da entidade vem da taxa administrativa cobrada de sócios quando da celebração de algum contrato de prestação de serviço, seja com instituições públicas ou privadas<sup>62</sup>. A verba recebida do Programa de Fomento ao Teatro pelos grupos é uma das maiores fontes de recursos da entidade. A cada grupo cooperativado que tem seu projeto aprovado no programa, 3,5% da verba é destinada ao pagamento da taxa administrativa da entidade. Como veremos a seguir, a Cooperativa é a mais importante representante jurídica dentre os grupos contemplados.

Infelizmente não temos dados para o universo dos grupos que já apresentaram projetos ao programa, mas apenas para aqueles que já foram contemplados. Entre os 323 projetos contemplados até a 21ª edição do programa, 274 (84,8%) foram apresentados pela Cooperativa. Entre os 123 grupos que foram os autores desses projetos, 105 (85,37%) eram representados juridicamente pela Cooperativa e 15 (12,2%) por pessoa jurídica própria. Dentre os três grupos restantes, um deles propôs projeto pela Cooperativa e por sua própria pessoa jurídica e os outros dois propuseram projetos representados por pessoas jurídicas diferentes a cada edição.

Apesar de não termos os dados a respeito do total de grupos que concorreram ao fomento e são cooperativados, pudemos obter informações sobre uma amostra desse conjunto ao aplicarmos um questionário a uma parcela dos grupos que se inscreveram na 22ª edição do programa. Trinta e nove grupos (78% do total), do total de 50, eram representados pela Cooperativa, ou seja, proporção bastante próxima dos dados sobre o universo de grupos contemplados

---

<sup>62</sup> Demonstrativo de Sobras e Perdas do Exercício de 2012 da Cooperativa Paulista de Teatro. Disponível no endereço: <http://www.cooperativadeteatro.com.br/2010/wp-content/uploads/2013/03/DRE-2012.pdf>. Acessado em 12 de julho de 2013.



ao longo dos dez anos de existência do programa. Esse dado reafirma a centralidade da Cooperativa Paulista de Teatro no que diz respeito a essa produção.

A Comissão Julgadora dos projetos do fomento é em parte formada por membros indicados pelas entidades artísticas da cidade (ver capítulo 2). São cinco as entidades que costumam indicar candidatos: a Associação de Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo (Apetesp), Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no estado de São Paulo (SATED/SP), a Cooperativa Cultural Brasileira e a Cooperativa Paulista de Teatro. Com raras exceções, são os candidatos da Cooperativa a serem eleitos pelos grupos que inscrevem projetos. Dado o número de grupos cooperados que concorrem ao programa, não é de se estranhar que a maior parte dos eleitos para as comissões sejam mesmo os indicados por esta entidade.

Os candidatos a membros da Comissão Julgadora não são escolhidos arbitrariamente pela diretoria da Cooperativa. A cada edição organiza-se uma reunião em que os grupos – tanto os que apresentarão projetos naquela edição quanto aqueles que não irão apresentar – podem indicar candidatos. Uma vez formada a lista de candidatos à Comissão, há uma votação na qual cada grupo (os votos são dados por grupos e não por indivíduos) pode votar em até três nomes da lista. Os nomes dos três candidatos mais bem votados são encaminhados à Secretaria Municipal de Cultura como os indicados da Cooperativa. Se a maior parte dos grupos que apresenta projetos é, de fato, cooperativado, isso significa que a eleição dos indicados pela entidade para a Comissão de Julgamento do programa<sup>63</sup> é uma espécie de pré-eleição da Comissão final. Não à toa, são quase sempre os candidatos da Cooperativa que acabam por serem eleitos. Assim, a disputa pelo controle dos indicados para a Comissão se dá no interior da entidade e não fora dela.

Um dos meios pelos quais a Cooperativa cumpre seu papel de geradora e difusora de informações é a publicação de informes que são enviados aos e-mails de todos os associados, mas que também ficam disponíveis em sua página da internet. Esse informe é composto, na maioria das vezes, por quatro tipos de

---

<sup>63</sup> Assim como a escolha final dos componentes da comissão é realizada pelos grupos, também na eleição que seleciona os nomes indicados pela Cooperativa são os grupos que votam e não os indivíduos.

informação: 1. Avisos e notícias mais diretamente relacionados ao funcionamento administrativo da Cooperativa – por exemplo, taxas que os cooperados devem pagar, como devem proceder para receber algum pagamento; 2. Avisos e chamadas para eventos internos da Cooperativa que têm como objetivo discussões mais ligadas à atuação política da Cooperativa no campo – debates sobre financiamento público da produção teatral, sobre reuniões e negociações com representantes dos diversos níveis de governo; 3. Avisos, chamadas e notícias sobre eventos que acontecem fora da Cooperativa, mas que dizem respeito à produção teatral; 4. Notícias sobre abertura de editais e oportunidades de financiamento da produção de seus cooperados. Desse modo, parte do papel da Cooperativa como difusora de informação está ligada ao seu papel de promotora do debate sobre o campo. Por vezes é ela a proponente dessas arenas, como acontece nas reuniões de eleição dos indicados à Comissão Julgadora do Fomento. Outras vezes, ela é um importante canal de divulgação de outros espaços de debate do campo, quando noticia discussões que são propostas independentemente por alguns grupos.

Assim, a Cooperativa não apenas congrega a maior parte dos grupos que concorrem e são contemplados pelo Programa de Fomento, ou seja, é a representante legal mais importante entre os grupos já fomentados, como também centraliza e dissemina informações a respeito do campo e estimula arenas de debate sobre o programa e sobre a produção teatral. Um ponto importante a ser destacado é que a Cooperativa não congrega apenas artistas cuja produção se aproxima do que foi apresentado no capítulo anterior. A entidade também representa e, portanto, tem como sócios, artistas independentes, cuja produção mais se assemelha à produção por projeto. No entanto, o grupo que a administra, ou seja, que controla a diretoria da Cooperativa<sup>64</sup>, está mais próximo ou é formado por artistas do teatro de grupo.

Ao longo dos últimos anos e até março de 2013, o corpo diretor da Cooperativa era formado por uma coalizão de artistas que podiam ser identificados com dois grandes grupos diferentes. As divergências entre os dois grupos dominantes por vezes se fazia presente em eventos internos do campo, por exemplo, nas eleições para membros da Comissão de Julgamento do

---

<sup>64</sup> A Cooperativa tem um corpo de funcionários administrativos que não é formado por artistas e que é responsável por seu funcionamento burocrático.

Programa de Fomento ou nos desdobramentos da ocupação da Funarte em 2011. Ambos os grupos tinham igual Participação no Programa de Fomento, ou seja, havia entre eles grupos poucas e muitas vezes fomentados, bem como estavam presentes antigos participantes do já extinto Arte contra a Barbárie.

Esses dois grupos se diferenciavam, sobretudo, no que diz respeito à sua relação com alguns elementos ligados à atuação política dos artistas e dos coletivos. Em vários episódios ao longo da pesquisa de campo, os grupos se referiram a uma espécie de “patrulha ideológica”, e esse é o termo utilizado por alguns deles, em relação ao que produzem. Estaria em jogo uma concepção de arte e de fazer teatral mais engajados politicamente e, portanto, para um dos grupos, mais legítima, em contraposição a uma menos engajada. Um dos grupos diz, por exemplo, que eles costumam ser incluídos entre aqueles que fazem “teatro metafísico” em contraste com aqueles que são parte do grupo “materialista-dialético”, que seriam mais engajados politicamente. Essas diferenças dizem respeito a concepções de arte e são importantes organizadoras de alguns debates em torno da Lei de Fomento, por exemplo, ou em momentos de disputa como as eleições dos membros das Comissões Julgadoras do Fomento. Elas também dizem respeito à relação desses grupos com outros campos. O grupo que defende uma produção artística mais engajada politicamente costuma manter vínculos com movimentos sociais e partidos mais à esquerda do espectro político.

Quando observamos o campo como um todo é difícil identificar qual desses grupos é o incumbente e qual é o desafiador. A todo tempo, parece haver um equilíbrio de forças entre eles. Mais que isso, são grupos que se relacionam de forma muitas vezes cooperativa. A cooperação entre grupos geralmente está enraizada numa combinação de interesses compartilhados e uma identidade coletiva comum (FLIGSTEIN; MCADAM, 2012). Foram esses interesses compartilhados e identidade coletiva comum que permitiram que esses atores, junto da Cooperativa, estivessem lado a lado durante os dez anos de existência da Lei de Fomento, mobilizando-se com o objetivo de defendê-la de uma série de ameaças sofridas durante os dois últimos governos municipais da cidade<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Os dois mandatos da Prefeitura que se seguiram ao de Marta Suplicy repetidas vezes criaram obstáculos para a execução da Lei. Ainda em 2005, quando o novo prefeito assume seu mandato,

O então presidente do Conselho Administrativo era um dos atores mais importantes na manutenção dessa coalizão dos grupos incumbentes na Cooperativa. Ele, no entanto, havia indicado que não concorreria novamente ao cargo na eleição que aconteceria em março de 2013. Houve, então, uma tentativa de manter a antiga coalizão que se baseava em interesses e identidades comuns. Essa tentativa não teve sucesso e, dessa forma, foram lançadas duas chapas distintas, cujos nomes eram Berro e Acordes. A ruptura está associada à saída de um ator chave na manutenção da coalizão, o antigo diretor, mas também pode estar relacionada a mudanças de um campo muito próximo ao teatro de grupo. Depois de oito anos fora do governo, o Partido dos Trabalhadores, cuja vitória nas eleições para a Prefeitura no ano de 2000 havia sido central na aprovação da Lei, voltava ao poder. A mudança neste campo próximo pode ter feito com que os atores tivessem de repensar seus interesses e identidades dado o novo arranjo a se estabelecer.

O corpo administrativo da gestão anterior dividiu-se em dois: metade em uma chapa e a outra metade na outra. As campanhas ocorreram, sobretudo, durante os meses de fevereiro e março de 2013. O folheto de propostas da chapa Berro, cujos componentes eram aqueles a que me referi anteriormente como mais engajados politicamente em sua produção artística, trazia em sua capa a seguinte frase: "O importante é o que se berra". Na apresentação da chapa em um debate realizado poucos dias antes da eleição, o discurso de abertura de seu representante indicava que à chapa interessavam não apenas as questões políticas do campo ou da Cooperativa. Tratava-se de um discurso menos focado em questões artísticas apenas, isto é, a atuação política dos artistas para além do campo do qual eles faziam parte também importava:

[...] com esse pequeno preâmbulo eu digo que a Cooperativa é uma das formas que se apresentam pra que a gente possa interferir na disputa política pela construção de um novo mundo, um mundo em que a arte seja pública, um mundo que apresente para o ser humano a possibilidade do fazer e fruir artístico precisa ser organizado em outras bases. Não sei se viverei para ver, mas a Cooperativa pode começar interferir nesse tipo de pensamento. (Trecho do discurso de apresentação da Chapa Berro no debate para eleição do conselho administrativo da Cooperativa Paulista de Teatro)

---

há atrasos no lançamento do primeiro edital e a Prefeitura alega que seria preciso consultar a constitucionalidade da Lei antes de dar prosseguimento a seu lançamento.

Por outro lado, a chapa Acordes apostava em pautas mais ligadas ao funcionamento e à burocracia da Cooperativa. A capa de seu panfleto dizia: "Propostas para uma Cooperativa Paulista de Teatro que represente a diversidade de pensamento dentro das Artes Cênicas". No debate, sua apresentação enfatizava a busca do diálogo e negociação com o Estado<sup>66</sup>:

A chapa Acordes tem o objetivo do avanço. E vem sendo construída com a participação de muitos artistas cooperados. Tem como base de sua plataforma política, o diálogo crítico com a sociedade que representa e com o poder público. Vem com uma proposta de gestão de entidade com o pé no chão, com o pé na realidade. E se propõe a trazer o debate pra fora da sala da diretoria e ampliar o horizonte da discussão porque entende que o momento político precisa ser considerado. É preciso enxergar que existe um sentimento na cidade que dialoga com a nossa vontade de derrubar os muros da cidade proibida que a gestão Kassab nos deixou. Existe nessa chapa uma vontade do diálogo porque entende que a atual gestão representa o novo dentro do próprio PT. (Trecho do discurso de apresentação da Chapa Acordes no debate para eleição do conselho administrativo da Cooperativa Paulista de Teatro)

A relação dos grupos com o campo do poder parecia ser central para compreender as diferentes posições. Por um lado, um grupo propunha que era possível a interlocução com o Partido dos Trabalhadores, que acabara de tomar posse na Prefeitura paulistana. Havia, neste grupo, artistas que tinham ligações mais diretas com membros do partido. Por outro lado, na chapa oposta, em que alguns membros tinham relações mais estreitas com partidos de esquerda menores, a abertura para negociação com a nova administração municipal era mais controversa. A ideia de independência em relação ao Estado, ao menos no que se referia a possíveis acordos políticos, era um ponto central para ela:

Nós colocamos em nosso material referencial, nossos princípios, que a chapa Berro se apresenta como uma chapa que quer agir dentro da Cooperativa de maneira autônoma. Autonomia não é abstrata. Ela precisa ser explicada. E autonomia, é muito bom ter esse espaço pra poder explicar o que é autonomia. Uma das definições de autonomia a que nós nos agarramos pra poder escrever isso num documento é que este conselho administrativo sendo eleito quer agir e respaldar decisões da categoria mobilizada e organizada. Fora disso o que nos resta a fazer é resolver os problemas

---

<sup>66</sup> São Paulo, depois de oito anos de governos do PSDB e PSD, acabara de eleger um prefeito petista. A aprovação da Lei de Fomento e outras importantes conquistas do teatro de grupo paulistano haviam sido feitas na última vez que São Paulo elegera um prefeito desse partido.

pragmáticos e administrativos. (Trecho do discurso de apresentação da Chapa Berro no debate para eleição do conselho administrativo da Cooperativa Paulista de Teatro)

Ao mesmo tempo, a chapa opositora chamava atenção para as possibilidades de negociação com o novo governo. O discurso enfatizava a diversidade de pontos de vista e características entre os artistas cooperados e se defendia da acusação de estarem atrelados ao novo governo e não se envolverem em embates políticos:

Ao contrário do que dizem por aí e numa tentativa de diminuir o discurso opositor de resistência, de que estamos atrelados a alguém ou a algum projeto maior, deixo aqui bem claro que não estamos comprometidos com nenhuma legenda ou movimento imbricado com qualquer partido que seja. Não somos filiados a partido nenhum e representamos artistas que querem mudança, que querem transparência, que querem outros modos de luta, mas que entendem da necessidade do conflito quando ele é necessário, mas que antes de tudo entendem que são artistas, que sua luta e militância também se propagam pela potência e qualidade da arte que produzem. (Trecho do discurso de apresentação da Chapa Acordes no debate para eleição do conselho administrativo da Cooperativa Paulista de Teatro)

A eleição aconteceu no final de março e teve um quórum de quase 700 votantes. A chapa Acordes foi eleita com quase setenta e cinco por cento dos votos. A mudança na direção da Cooperativa pode significar um novo arranjo de forças no campo e, portanto, novos acordos. De todo modo, a disputa nessa unidade de governança interna pode ter acirrado a disputa entre os grupos em outros espaços do campo. É possível que grupos desafiadores na Cooperativa, como os artistas individuais e pequenos produtores, passem a ocupar novas posições, até mesmo criando novas coalizões políticas com um dos dois grupos que formavam a coalizão anterior.

O episódio sobre a disputa entre as duas chapas chama a atenção para a importância da coalizão política desses grupos nos últimos anos. O fato de os dois maiores conjuntos de grupos no campo terem cooperado um com o outro em defesa da Lei e em defesa dos interesses e de uma identidade de teatro de grupo mais ampla pode ter sido um elemento central na formação e estabilidade deste campo. O arranjo específico que tomou esse campo e cujos elementos descrevi no capítulo anterior, devem ser pensados não como produzidos de acordo com a perspectiva e os interesses de um grupo incumbente, mas levando

em conta que se tratavam de dois grupos diferentes se relacionando de forma mais cooperativa. As relações de um e outro grupo com os outros campos do Estado, ou a capacidade de mobilização e defesa da lei por meio de protestos e manifestações em momentos em que ela foi ameaçada, podem ter, juntos, contribuído para o desenvolvimento e estabilização do campo, tal qual ele se deu ao longo dos dez últimos anos. O fato desses grupos terem criado estratégias comuns de atuação, baseadas em interesses e identidades comuns, inclusive no que diz respeito ao comando da Cooperativa Paulista de Teatro, podem ter sido centrais para a legitimidade do campo face outros campos e, também por isso, para a defesa e permanência da lei. Neste caso, interessa menos a disputa em si e mais o fato de que a cooperação, ainda que temporária, entre os grupos opostos pode ter sido um elemento relevante para que o campo se desenvolvesse dessa maneira específica e para que, portanto, o trabalho artístico desses grupos tomasse a forma que tomou.

## EPÍLOGO

Esta pesquisa tinha como objetivo explorar e compreender aspectos que caracterizam o trabalho artístico, especificamente o trabalho desenvolvido pelos artistas teatrais na cidade de São Paulo. Dada a diversidade de produções que compõem a cena artística paulistana, optei por centrar minha atenção numa parcela específica desta produção, os grupos teatrais.

No primeiro capítulo, mostrei quais elementos em geral são analisados quando se aborda o trabalho em artes. Argumentei que para compreender essas experiências de trabalho era preciso levar em conta o tipo de organização em que elas se devolvem, bem como a forma como se financiam essas produções. Para tanto, propus fazer uso do conceito de campos de ação estratégica de Fligstein e McAdam. Este conceito permitiu enxergar algumas dinâmicas e processos de institucionalização do campo que foram apresentados nos demais capítulos e que informam o olhar a respeito da atividade artística ali desenvolvido.

No segundo capítulo, partindo de uma breve reconstrução do campo, mostrei a origem da lei que tomo como central na constituição desse campo de ação estratégica. Neste caso, foi importante a emergência de um movimento que defendia certo tipo de produção teatral em detrimento do que era praticado como financiamento das artes até então. Ao encontrar um cenário político favorável, esse grupo teve êxito em criar uma lei que respondia aos seus interesses no que diz respeito ao financiamento público da arte. A aprovação de uma lei que garantia um tipo de produção teatral específica foi fundamental na estabilização do campo que emergia.

O quarto capítulo apresenta um campo já estável e cujas características são em grande parte devedoras dos anos de vigência desse tipo de financiamento. As especificidades da experiência de trabalho nos grupos nos mostram que o arranjo institucional que se constrói no campo é central para compreender as variações dessas características em comparação com o que é apresentado pela literatura sobre o tema e que fora objeto do primeiro capítulo. De acordo com a maneira como se constrói o campo de produção em artes pode variar a experiência de trabalho, os modos e possibilidades de circulação dos



artistas, as formas de se obter recursos. Pode variar também o lugar sobre o qual recai a incerteza quando a questão não mais é produzir algo que tenha sucesso de bilheteria, mas garantir a continuidade de financiamentos diretos que fomentem a produção. O teatro de grupo de São Paulo é um campo em que os atores estão fortemente conectados, mas em que a experiência de trabalho depende do pertencimento duradouro a um coletivo específico.

Finalmente, no último capítulo, argumento que a construção e estabilização do campo como ela se deu pode ter sido fruto de um arranjo específico entre esses atores que mantiveram uma coalizão política ao longo desses anos e que, portanto, agiam de forma cooperativa durante esse processo de institucionalização.

O teatro de grupo paulistano mostrou-se um objeto privilegiado para explorar como os processos de institucionalização de um campo são centrais para se compreender a experiência dos atores e das organizações que dele fazem parte. Como afirmei no início deste texto, este é apenas um ponto de partida na tentativa de compreensão desse rico e interessante campo. Como qualquer ponto de partida, esse trabalho deixa perguntas a serem respondidas e reflexões a serem refeitas.

## Referências Bibliográficas

AMORIM, Luiz. Novos Tempos. **Camarim – uma publicação da Cooperativa Paulista de Teatro**. n. 29, 2005.

BALFE, Judith H. Introduction. In: BALFE, Judith H. (Ed.) **Paying The Piper: Causes And Consequences Of Art Patronage**. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1993. P. 1-8.

BARROS, Alice Monteiro de. **As Relações de Trabalho no Espetáculo**. São Paulo: LTr, 2003.

BECKER, Gary. **Human Capital**. Library of Economics and Liberty. 2008.

BECKER, Howard. **Art Worlds**. CA: University of California Press, 1982.

BECKERT, Jens ; RÖSSEL, Jörg. The Price for Art. Uncertainty and Reputation in the Art Field. **European Societies**, v.15, n.2. 2013.

BENHAMOU, Françoise. The Opposition between two models of labour market adjustment: the case of audiovisual and performing arts activities in France and Great Britain over a ten year period. **Journal of Cultural Economics**. 24, 2000, pp. 301-319.

BOURDIEU, Pierre. O Capital Social - notas provisórias. In: BOURDIEU, Pierre. **Escritos de Educação**. Petrópolis: Vozes, 1998a.

\_\_\_\_\_. Os três estados do capital cultural. In: BOURDIEU, Pierre **Escritos de Educação**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998b.

\_\_\_\_\_. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Senso Prático**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. Principles of an economic anthropology. In: SMELSER, Neil ; SWEDBERG, Richard. **The handbook of economic sociology**. Princeton University Press, 2005. p. 75-89.

BRANDÃO, Tânia. **Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRASIL. Lei Federal nº 6.533. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de artista e de técnico em espetáculos de diversões, e dá outras providências. De 26 de maio de 1978.

BRASIL. Lei Federal nº 7.505. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. De 2 de julho de 1986.

BRASIL. Lei Federal Nº 8.313. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. De 23 de dezembro de 1991.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CAVENDISH, Elizabeth A. Public provision of the performing arts: a case study of the federal theatre project in Connecticut. In: DIMAGGIO, Paul. **Nonprofit Enterprise in the Arts: Studies in Mission and Constraint**. 1986. p. 140-158.

CAVES, Richard E. **Creative industries: Contracts between art and commerce**. Harvard University Press, 2000.

COSTA, Iná; CARVALHO, Dorberto. **A Luta dos Grupos Teatrais de São Paulo por Políticas Públicas para a Cultura. Os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

DENORA, Tia. Musical patronage and social change in Beethoven's Vienna. **American Journal of Sociology**, 1991, p. 310-346.

DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e vida pública. O fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo:Hucitec:Cooperativa Paulista de Teatro. 2012.

DIMAGGIO, Paul. Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organizational base for high culture in America. **Media, Culture & Society**, v. 4, n. 1, 1982a, p. 33-50.

DIMAGGIO, Paul. Cultural Boundaries and Structural Change: The extension of the high culture model to theater, opera, and the Dance, 1900 – 1940. In: LAMONT, Michele; FOURNIER, Marcel. **Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality**. The University of Chicago Press. 1982b.

\_\_\_\_\_. Introduction. In: DIMAGGIO, Paul. **Nonprofit Enterprise in the arts. Studies in Mission and Constraint.** Oxford University Press. 1986.

\_\_\_\_\_. Nonprofit Organizations and the intersectoral division of labor in the arts. Em: Walter W. Powell and Richard Steinberg. **The nonprofit sector: a research handbook.** New Haven : Yale University Press, 2006.

DIMAGGIO, Paul J.; ANHEIER, Helmut K. The sociology of nonprofit organizations and sectors. **Annual review of sociology**, 1990, p. 137-159.

DIMAGGIO, Paul; POWELL, Walter. Introduction. In: POWELL, Walter W; DIMAGGIO, Paul. **The New Institutionalism in Organizational Analysis.** Chicago: The University of Chicago Press, 1991a.

\_\_\_\_\_. The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields. In: POWELL, Walter W; DIMAGGIO, Paul. **The New Institutionalism in Organizational Analysis.** Chicago: The University of Chicago Press, 1991b.

DIMAGGIO, Paul e STENBERG, Kristen. Conformity and Diversity in American resident theaters. In: BALFE, Judith; WYSZOMIRSKI, Margaret Jane. **Art, Ideology and Politics.** Praeger, 1985.

EDITORIAL. **Camarim – uma publicação da Cooperativa Paulista de Teatro.** n. 5. 1997.

ESPING-ANDERSEN, Gosta. **The Three Worlds of Welfare Capitalism.** Princeton: Princeton University Press, 1993.

FAULKNER, Robert R.; ANDERSON, Andy B. Short-term projects and emergent careers: Evidence from Hollywood. **American journal of sociology**, 1987, p. 879-909.

FERNANDES, Silvia. **Grupos Teatrais - Anos 70.** Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FILER, Randall. The "Starving Artist" - Myth or Reality? Earnings of Artists in the United States. **The Journal of Political Economy.** Vol. 94, N.1., 1986, pp. 56-75.

FLICK, Uwe. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. 2. Ed. Porto Alegre: Bookman, 2004.

FLIGSTEIN, Neil; MCADAM, Doug. Toward a general theory of strategic action fields. **Sociological Theory**, v. 29, n. 1, p. 1-26, 2011.

\_\_\_\_\_. **A theory of fields**. Oxford University Press, 2012.

FOURCADE, Marion. Theories of Markets and Theories of Society. **American Behavioral Scientist**. 50.8, 2007, p. 1015-1034.

FRANÇOIS, Pierre. Pierre-Michel Menger. À quelles conditions peut-on créer? **Critique**, n. 761 2010, pp. 852-864.

FOLHA DE S. PAULO. Profissão de Artista será Regulamentada. Folha S. Paulo. 13 de dezembro de 1973, p. 49.

FOLHA DE S. PAULO. Dia do Ator. O clamor no palco. Folha de S. Paulo. 19 de agosto 1976, p. 40.

GIUFFRÉ, Katherine. Sandpiles of opportunity: success in the art world. **Social Forces**, v. 77, n. 3, 1999, p. 815-832.

GÓES, Marta. **Alfredo Mesquita: um grã-fino na contramão**. São Paulo: Terceiro Nome, 2008.

GRANOVETTER, Mark. Economic action and social structure: the problem of embeddedness. **American Journal of Sociology**, 1985, p. 481-510.

HAUNSCHILD, Axel. Managing employment relationships in flexible labour markets: The case of German repertory theatres. **Human Relations**, v. 56, n. 8, 2003, p. 899-929.

Itaú Cultural. **Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro**. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm).

Acesso em 09 de julho de 2012.

JEANPIERRE, Laurent. De l'origine des inégalités dans les arts. **Revue française de sociologie**, v. 53, n. 1, 2012, p. 95-115.

JONES, Candace. Careers in Project Networks: The case of the film industry. In: ROUSSEAU, Denise M.; ARTHUR, Michael B. **The Boundaryless Career: a new**

**employment principle for a new organizational era.** Oxford University Press, 2001.

LABAKI, Aimar. Arte contra a Barbárie. O diretor de teatro Marco Antônio Rodrigues do grupo Folias d'Arte fala à Revista Camarim sobre o Movimento que tem agitado a classe teatral. **Camarim – uma publicação da Cooperativa Paulista de Teatro.** n. 14, 2000.

MAGALDI, Sábado; VARGAS, Maria Thereza. **100 anos de teatro em São Paulo, 1875-1974.** Senac, 2000.

MANGSET, Per; KLEPPE, Bård; RØYSENG, Sigrid. Artists in an Iron Cage? Artists' Work in Performing Arts Institutions. **The Journal of Arts Management, Law, and Society**, v. 42, n. 4, p. 156-175, 2012.

MENDONÇA, Marcos. Entrevista concedida ao site Almanaque Brasil. 2004. Disponível em: <http://www.almanaquebrasil.com.br/personalidades-cultura/8190-marcos-mendonca.html> Acesso em 20 de julho de 2013.

MENGER, Pierre-Michel. Artistic labor markets and careers. **Annual review of sociology**, p. 541-574, 1999.

\_\_\_\_\_. Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques. **Revue d'économie politique**, v. 120, n. 1, p. 205-236, 2010.

\_\_\_\_\_. Marché du travail artistique et socialisation du risque: le cas des arts du spectacle. **Revue française de sociologie**, p. 61-74, 1991.

\_\_\_\_\_. Réponse à Laurent Jeanpierre. **Revue française de sociologie**, v. 53, n. 1, p. 117-126, 2012.

MONTIAS, J. M. The Public Support for the Performing Arts in Europe and the United States. In: DiMaggio, Paul (ed.): **Non-profit Enterprise in the Arts. Studies in mission and constraint**, 1986.

PFEFFER, Jeffrey. Toward an examination of stratification in organizations. **Administrative Science Quarterly**, p. 553-567, 1977.

PODOLNY, Joel M. A status-based model of market competition. **American journal of sociology**, p. 829-872, 1993.

PONTES, Heloisa. **Intérpretes da Metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual**. São Paulo: EDUSP/Fapesp, 2010.

ROSSMAN, Gabriel; ESPARZA, Nicole; BONACICH, Phillip. I'd like to thank the academy, team spillovers, and network centrality. **American Sociological Review**, v. 75, n. 1, p. 31-51, 2010.

SÃO PAULO (Município). Lei Municipal Nº 13.279  
Secretária Municipal de Planejamento - SEMPLA. Departamento de Estatística e Produção de Informação - Dipro. São Paulo (cidade). **Município em Mapas: cultura e território: uma análise da economia dos espaços culturais na cidade**. SEMPLA, 2007.

SEGGERS, Katia; SCHRAMME, Annick; DEVRIENDT, Roel. Do Artists Benefit from Arts Policy? The Position of Performing Artists in Flanders (2001–2008). **The Journal of Arts Management, Law, and Society**, v. 40, n. 1, p. 58-75, 2010.

SEGNINI, Liliana. Artistas, à procura de trabalho. **Trabalho apresentado no XIV Congresso Brasileiro de Sociologia**. 2008.

\_\_\_\_\_. Criação rima com precarização: Análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. In: **Congresso Brasileiro de Sociologia**. 2007.

TARROW, Sidney. **O poder em movimento: movimentos sociais e confronto político**. Vozes, 2009.

TROTTA, Rosyane. Movimento em retrospectiva. **Camarim – uma publicação da Cooperativa Paulista de Teatro**. n. 37. 2006.

WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. **Sociologia, Problemas e Práticas**. N. 48, 2005, p. 117-123.

ZIMMER, Annette; TOEPLER, Stefan. The subsidized muse: government and the arts in Western Europe and the United States. **Journal of Cultural Economics**, v. 23, n. 1-2, p. 33-49, 1999

## Apêndice 1 – Questionário

### Parte A – Dados sobre o grupo

1. Nome do Grupo: \_\_\_\_\_

2. Cooperativa: Sim ( ) Não ( )

3. Ano de Fundação: \_\_\_\_\_

4. Número de integrantes: \_\_\_\_\_

5. Fontes de financiamento (exemplos: editais, bilheteria, contribuição dos membros):

\_\_\_\_\_

DADOS PARA CONTATO
Telefone:
Emai



## Parte B – Dados sobre o Entrevistado

1. Pertence ao grupo:      Sim ( )    Não ( )

2. Nome: \_\_\_\_\_

3. Idade: \_\_\_\_\_

4. Formação: \_\_\_\_\_

5. Tempo em que está no grupo: \_\_\_\_\_

6. Já participou de outros grupos? Quais?

\_\_\_\_\_

7. Que atividades desempenha no grupo?

\_\_\_\_\_

8. Exerce outra atividade profissional?

\_\_\_\_\_

9. Porcentagem da renda de atividades ligadas ao teatro: \_\_\_\_\_

10. Porcentagem da renda de atividades no grupo: \_\_\_\_\_

11. Que porcentagem gostaria que fosse?

\_\_\_\_\_