

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA

WARLEY ANTONIO MARTINS

**DISCUSSÕES E REFLEXÕES ACERCA DO TEATRO BRASILEIRO: (RE)
PENSANDO A QUESTÃO DAS LEIS DE FOMENTO À CULTURA A PARTIR DA
CONSTITUIÇÃO FEDERAL DE 1988 SOB A ÉGIDE DOS ESTUDOS DE KARL
MARX**

UBERLÂNDIA

2012

WARLEY ANTONIO MARTINS

**DISCUSSÕES E REFLEXÕES ACERCA DO TEATRO BRASILEIRO: (RE)
PENSANDO A QUESTÃO DAS LEIS DE FOMENTO À CULTURA A PARTIR DA
CONSTITUIÇÃO FEDERAL DE 88 SOB A ÉGIDE DOS ESTUDOS DE KARL
MARX**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Instituto de História da Universidade Federal de
Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do
título de Bacharel em História.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Rosangela Patriota Ramos.

UBERLÂNDIA

2012

MARTINS, Warley Antonio. (1990)

Discussões e reflexões acerca do teatro brasileiro: (re) pensando a questão das leis de fomento à cultura a partir da CF/88 sob a égide dos estudos de Karl Marx.

Warley Antonio Martins – Uberlândia 2012.

87 fls.

Orientador (a): Profª. Drª. Rosangela Patriota Ramos

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui Bibliografia.

Palavras-chave: legislação cultural brasileira; documento “Arte Contra a Barbárie”; arte; cultura; mercadoria.

WARLEY ANTONIO MARTINS

**DISCUSSÕES E REFLEXÕES ACERCA DO TEATRO BRASILEIRO: (RE)
PENSANDO A QUESTÃO DAS LEIS DE FOMENTO À CULTURA A PARTIR DA
CF/88 SOB A ÉGIDE DOS ESTUDOS DE KARL MARX**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Instituto de História da Universidade Federal de
Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do
título de Bacharel em História.

Uberlândia, novembro de 2012.

Banca Examinadora

Prof^a Dr^a Rosangela Patriota Ramos INHIS/UFU

Prof^o Dr^o Alcides Freire Ramos

Prof^o Dr^o Rodrigo de Freitas Costa

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço aos meus pais, Regina dos Reis Campos Martins e Elton Donizete Martins que, incondicionalmente, sempre me apoiaram e estiveram presentes em toda minha formação, contribuindo não apenas com meus estudos, mas também para a pessoa que sou hoje.

Agradeço também meu irmão Wesley Donizete Martins que, em todos esses anos, sempre me apoiou e esteve presente enquanto verdadeiro amigo, me mostrando que com humildade também é possível concluir os objetivos traçados.

Agradeço também a professora Rosangela Patriota que, ao longo do curso e com seu notório capital intelectual, acreditou no meu trabalho e, evidentemente, esteve presente em todo desenvolvimento desta monografia, apresentando críticas pertinentes e sugestões de leitura para o correto desenvolvimento deste trabalho.

Também aproveito esta oportunidade para agradecer aos colegas do núcleo em que fui acolhido (NEHAC – Núcleo de Estudos em História da Arte e da Cultura).

Agradeço à Universidade Federal de Uberlândia e ao Instituto de História, bem como os demais professores do curso de História, que de forma direta ou indireta também contribuíram para minha formação.

Aproveito a oportunidade para agradecer aos amigos de curso, em particular àqueles que mais estiveram presentes ao longo desses anos – Mylena Moreira Rodrigues, Adriana Ramos Dantas, Emanuelle Garcia Gomes, Samita Vieira, Fabrícia Vieira de Araújo.

Agradeço aos colegas e amigos do curso de Administração, minha segunda jornada acadêmica paralela ao curso de História que, sem dúvidas, também contribuiu para o desenvolvimento de parte das questões colocadas nesse estudo.

Agradeço a minha família e, especialmente, aos amigos que me mostraram o significado verdadeiro de uma amizade: Camila Alves que me completa com sua forma única e singular de amar, com suas críticas ácidas e sua personalidade “realista” (o que me faz querer ser

otimista); Wellington de Sousa que, definitivamente, possui o mais apurado humor irônico e, certamente, o tipo de sentimentalismo que nos salta aos olhos; Daniella Lopes que me mostrou que nunca podemos desistir daquilo que nos acrescenta e nos torna pessoas melhores e, é claro, também me mostrou que crises de ciúme não é problema psicológico, mas demonstração de amor; Filipe Campos por ser um amigo verdadeiro e por estar presente há mais de vinte anos, um verdadeiro sinônimo de amizade.

Finalmente, agradeço a Deus que, com seu propósito maior, reservou e colocou todas estas pessoas em minha vida, seja para aprender, me tornar alguém melhor ou, até mesmo, para aprender a lidar com aqueles que optam por traçar o caminho da iniquidade.

*Não é a consciência dos homens que
determina o seu ser; é o seu ser social que,
inversamente, determina a sua consciência.
(Karl Marx).*

Sumário

RESUMO	9
ABSTRACT	10
APRESENTAÇÃO	11
CAPÍTULO I: UM APANHADO SOBRE AS LEIS DE FOMENTO À CULTURA	18
LEIS DE FOMENTO À CULTURA E/OU TEATRO EM TERRITÓRIO NACIONAL ..	18
LEVANTAMENTO DAS LEIS DE FOMENTO À CULTURA	19
LEI Nº 7.505 DE 2 DE JULHO DE 1986	20
LEI Nº 8.313, DE 23 DE DEZEMBRO DE 1991	21
PRONAC	23
PLANO NACIONAL DE CULTURA.....	24
UM OLHAR SOBRE AS LEIS DE FOMENTO À CULTURA	26
CAMPANHAS PUBLICITÁRIAS E DEPARTAMENTOS DE MARKETING.....	30
SUBSÍDIOS DIRETOS E INDIRETOS	31
REFORMA TRIBUTÁRIA E POLÍTICA CULTURAL BRASILEIRA.....	33
CAPÍTULO II: “ARTE CONTRA A BARBÁRIE”: UM CONTRAPONTO ÀS LEIS DE FOMENTO À CULTURA.....	37
AS DIVERSAS ACEPÇÕES ACERCA DAS LEIS DE FOMENTO	37
UM OLHAR SOBRE O SUJEITO IMPACTADO: A ORGANIZAÇÃO DO TEATRO NA REGIÃO SUDESTE BRASILEIRA	40
DOCUMENTO “ARTE CONTRA A BARBÁRIE”	40
ESTATUTO DA COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO	44
LEIS ESPECÍFICAS DO ESTADO DE SÃO PAULO.....	46
UMA (RE) VISÃO HISTÓRICA SOBRE O DOCUMENTO “ARTE CONTRA A BARBÁRIE”	47
CAPÍTULO III: O TRIPÉ ARTE, CULTURA E MERCADORIA.....	53
KARL MARX: ESTUDO DE CASO SOBRE O PRODUTO E/OU SERVIÇO ENQUANTO MERCADORIA	54
O FETICHISMO DA MERCADORIA	58
A RELAÇÃO ENTRE O TRINÔMIO ARTE-CULTURA-MERCADORIA.....	65
UMA VISÃO MARXISTA SOBRE A ARTE ENQUANTO MERCADORIA OU A HISTÓRIA MARXISTA DA ARTE ENQUANTO MERCADORIA?	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
BIBLIOGRAFIA	84

RESUMO

A discussão acerca do teatro brasileiro apresenta, atualmente, distintos vieses teórico-metodológicos. Nesse sentido, esta pesquisa emerge na tentativa de estudar o teatro brasileiro através de uma perspectiva singular de História, que vincula não apenas elementos pertinentes ao estudo historiográfico, mas também à diversas áreas do conhecimento, tais como o Direito (legislação da cultura), Administração de recursos públicos (como esses recursos são distribuídos), marketing e publicidade (como o Estado e a sociedade interpreta tais mecanismos) e, até mesmo, econômica (teatro e cultura enquanto mercadoria). O marco temporal de análise compreende a Constituição Federal Brasileira de 1988 e sua posteridade e tais elementos são interpretados, sobretudo, a luz dos ensinamentos de Karl Marx em “O Capital”.

PALAVRAS-CHAVE: legislação cultural brasileira; documento “Arte Contra a Barbárie”; arte; cultura; mercadoria.

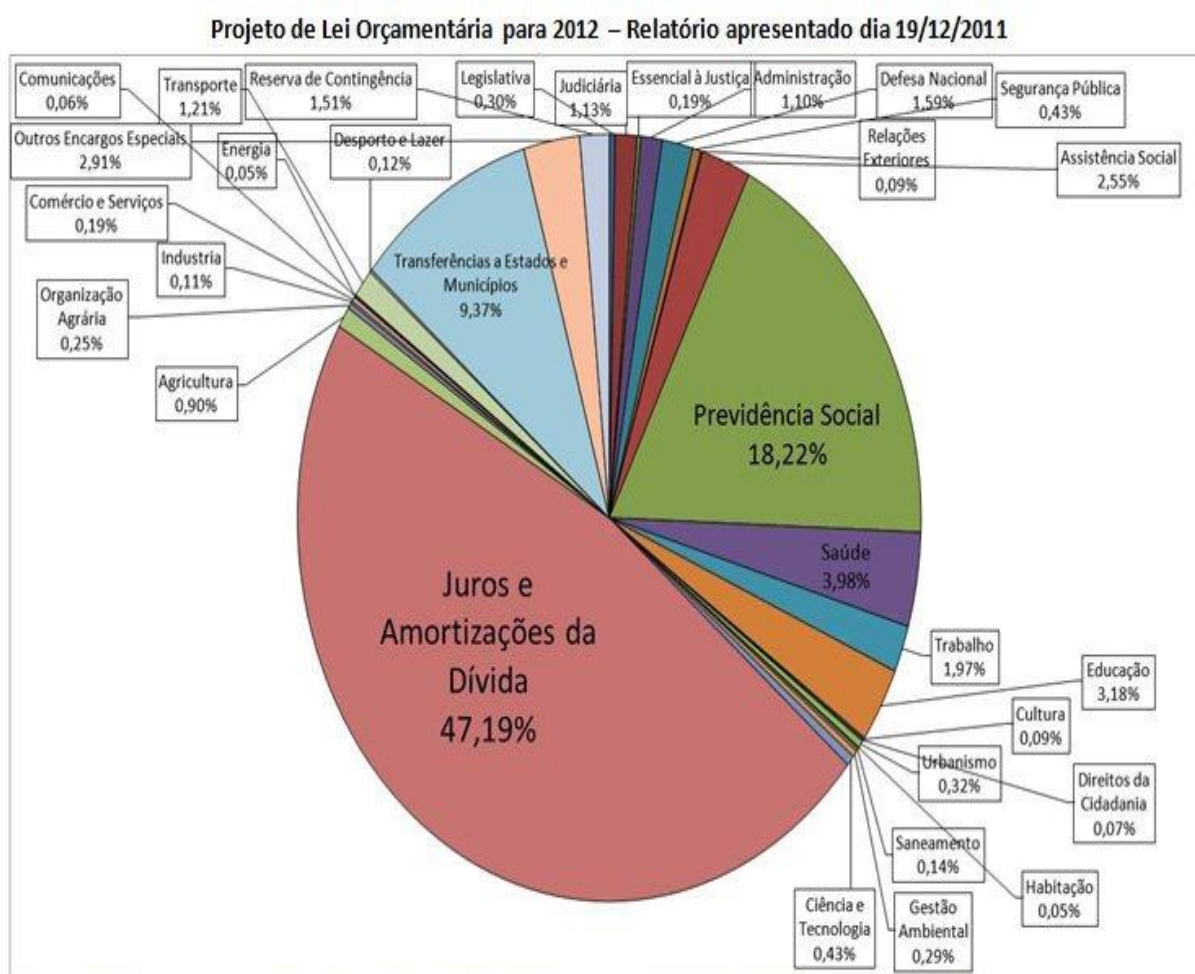
ABSTRACT

The discussion about the Brazilian theater shows, nowadays, different theoretical and methodological biases. In that sense, this research emerges in the attempt to study the Brazilian theater through a unique perspective of history, which binds not only elements relevant to the historiographic study but also to various areas of knowledge such as law (law of culture), Administration of public resources (the way as those resources are distributed), marketing and advertising (like the state and society plays such mechanisms) and even economic (theater and culture as a commodity). The timeframe of analysis includes the Brazilian Constitution of 1988 and their posterity and how these elements are interpreted, especially if we study it by the teachings of Karl Marx in "Capital".

KEY-WORDS: Brazilian culture law; document "Arte Contra a Barbárie"; art, culture, goods.

APRESENTAÇÃO

Este estudo nasceu após inquietações e desdobramentos suscitados após a leitura de uma pesquisa em desenvolvimento pela professora Dr^a Rosangela Patriota. Essa pesquisa denominada “Imagens e palavras, gestos e sensações: fragmentos do mundo contemporâneo recriados pela cena teatral do grupo TAPA (RJ/SP) – caminhos possíveis para a interlocução entre Arte/Sociedade e História/Estética” apresenta uma série de questões acerca do teatro brasileiro, em particular do grupo TAPA de teatro. Uma destas colocações, em especial, me chamou atenção: as condições econômicas que viabilizam os projetos e os estudos precários concernentes à forma como as condições de mercado viabilizaram o trabalho de vários grupos teatrais no Brasil. Dessa forma, o primeiro passo para iniciar este estudo foi pesquisar qual é o orçamento anual brasileiro destinado a cultura. Assim, o gráfico abaixo mostra o projeto de lei orçamentário brasileiro aprovado para o ano de 2012, dentre eles o orçamento para cultura:



Fonte: http://www.camara.gov.br/internet/comissao/index/mista/orca/orcamento/or2012/rel_final/vol4/02_desp_funcao.pdf.

http://www.camara.gov.br/internet/comissao/index/mista/orca/orcamento/or2012/rel_final/vol4/12_desp_paoe_orgao.pdf, pág 84.

Como se vê apenas 0,09% do orçamento brasileiro é destinado à cultura. Além disso, é um dos menores orçamentos, o que aparentemente demonstra o descaso do Estado brasileiro frente algumas áreas, dentre elas: cultura, urbanismo, educação e até mesmo saúde.

Como se não bastasse o orçamento de cultura ainda é dividido entre diversos grupos artísticos e culturais distribuídos em todo território nacional. No entanto, a própria lei que prega a igualdade, em geral, destina maior parte dos recursos à região Sudeste brasileira (São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo), onde existe maior concentração de grupos culturais. Evidentemente, esta questão requer apanhados gerais e estudos específicos, sobretudo, para não levantar juízos de valor acerca desta discussão. Os três capítulos tratarão esta questão, mas, em primeiro lugar, é preciso traçar alguns apontamentos teóricos para que o leitor conheça o viés pelo qual esta monografia foi pensada e desenvolvida.

A priori, de acordo com Adalberto Marson

O trabalho do historiador tornou-se uma operação sofisticada, mediante um conjunto de regras metodológicas e técnicas, complementada por uma variedade de interpretações e montada em certos meios de controle do objeto analisado através dos recursos da classificação e da quantificação, de tal modo a se conseguir um máximo de distanciamento formal.¹

O estudo de Adalberto Marson é importante, sobretudo, porque apresenta a discussão sobre a relação entre professor e pesquisador, ou seja, por que é necessário romper com essa dicotomia?

Além disso, apresenta a noção de documento, memória e interpretação em seu texto, permitindo ao historiador se ater também aos poderes que estão implícitos no saber da historiografia, isto é, como trabalhar a documentação?

Tais colocações são imprescindíveis para dar início a este trabalho. Esta monografia, portanto, não tem como objetivo produzir “a História dos vencedores”, muito menos se ater apenas ao que consta nos textos documentais.

Aliás, este estudo tem como meta coadunar a relação entre a documentação pesquisada, bem como apresentar a discussão entre os diversos sujeitos sociais envolvidos neste processo; procura-se, pois, não olvidar os envolvidos em todo complexo da “cena” retratada. Portanto,

Se exercida criticamente, e se o historiador dispõe de amplos recursos teóricos e informativos, esta análise de conteúdo é capaz de revelar uma historicidade contraposta às versões dadas pelos argumentos da memória

¹ SILVA, Marcos A. da (org). **Repensando a História**. Editora Marcos Zero. Rio de Janeiro: 1984. In: MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico, p. 38.

instituída. Isto quer dizer a possibilidade de recuperar a presença de outros sujeitos e outros objetos vencidos e dominados no processo histórico, seja através da contraposição de outros discursos, seja pelo desvendamento das formas de dominação e da figura dos dominados no interior do próprio discurso dominante.²

Não obstante, Rosangela Patriota também adentrou suas discussões acerca destas questões e procurou, principalmente, dar destaque entre os quesitos referentes ao teatro e ao historiador. Para a autora, não parece que nos últimos vinte anos tenham sido feitos progressos substanciais para elucidar o problema das relações entre a função plástica e as outras formas de uma civilização. Lado outro, existe falta de atenção da área com os objetos estéticos. Sendo assim, a autora também coloca que

Felizmente, o debate histórico é de grande complexidade e por isso é necessário que o historiador consiga perceber as dinâmicas próprias que organizam e/ou motivam diferentes historiografias. Dessa feita, em relação ao binômio História e Estética, as indagações atinentes à área dos Estudos Culturais foram de grande estímulo para o debate Arte e Sociedade, em especial as proposições de Raymond Williams e Edward Palmer Thompson.³

Nesse sentido, cabe ao historiador perceber as (re) significações históricas presentes não apenas nos documentos escritos, mas naquilo que é dito e não dito e, de forma geral, está circunscrito a um processo maior que é o da linguagem. O estudo histórico requerer métodos e técnicas, sobretudo, para organizar o diálogo entre o autor, a bibliografia e a documentação pesquisada. É através destas ressalvas que este estudo procura organizar-se, principalmente, no sentido de perceber o diálogo feito entre a bibliografia levantada ao longo do tempo, bem como suas consequências que, em alguns casos, tornam-se implícitas e despercebidas.

Com efeito, cumpre colocar que a colocação dos métodos e técnicas não é única e o historiador poderá, por exemplo, adequar seus estudos a determinada vertente historiográfica. Porém, deve-se colocar a importância de que todo e qualquer trabalho deve justificar-se perante suas escolhas, suas ausências e métodos em que foi desenvolvido. À luz destas ressalvas cabe novamente ressaltar que, de acordo com Rosangela Patriota:

(...) a pesquisa histórica tem muito que oferecer, principalmente, se for considerado que um dos aspectos fundamentais do trabalho do historiador é estabelecer uma mediação entre o documento e o processo no qual ele foi confeccionado, com objetivo de construir diálogos e evidenciar possibilidades interpretativas, que contribuam para o conhecimento de experiências passadas e auxiliem a enfrentar os impasses contemporâneos. Evidentemente, cada manifestação artística possui códigos específicos, bem como estabelece relações particulares no âmbito da recepção e no contato

² Idem, p. 53.

³ RAMOS, A.; PEIXOTO, F.; PATRIOTA, R. **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008. In: PATRIOTA, Rosangela. "O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica", p. 32.

com o público, porque, em relação ao teatro, as possibilidades são múltiplas e perpassam, muitas vezes, campos próprios.⁴

Assim, o material para análise crítica desta monografia é composto, principalmente, por documentos coletados após a Constituição Federal brasileira de 1988, isto é, este estudo insere-se em um momento particular da cultura do país. Além disso, tendo em vista a diversidade do teatro brasileiro e, mais ainda, da cultura brasileira, deve-se ressaltar que, em momento algum, este trabalho se fecha enquanto campo de análise e discussões. Na verdade, a discussão irá apresentar a proficuidade de se abordar outros temas circunscritos a este estudo.

Por conseguinte, o desenvolvimento desta monografia se assemelha ao que Michel de Certeau havia classificado como operação historiográfica, ou seja, tentar compreender a História e sua relação com o lugar, bem como seus procedimentos de análise de construção de um texto. Portanto, toda pesquisa histórica irá se articular com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. Além do lugar, é preciso destacar a questão da prática e do tempo, pois elas também influenciam no trabalho do historiador.

Por isso, está aí a importância em saber como uma sociedade realmente funciona e como ela rege e se relaciona com todos os aspectos intrínsecos a ela. Como diria Michel de Certeau, a pesquisa está circunscrita pelo lugar que, por sua vez, define a conexão entre o possível e o impossível. Sendo assim, nada mais justo que sua ressalva constando que “fazer história” é uma prática, já que cada sociedade pensa de acordo com os instrumentos que lhe são próprios. E, nesse ponto, é possível ir além, pois cada historiador pensa de acordo com os instrumentos que lhe são próprios, isto é, cada historiador possui seu próprio pragmatismo. Com efeito, a escrita da história seria um ato social. Sendo assim:

A escrita não fala do passado senão para enterrá-lo. Ela é um túmulo no duplo sentido de que, através do mesmo texto, ela honra e elimina. Aqui a linguagem tem como função introduzir no dizer aquilo que não se faz mais. Ela exorciza a morte e a coloca no relato, que substitui pedagogicamente alguma coisa que o leitor deve crer e fazer (...) A historiografia se serve da morte para articular uma lei (do presente). Ela não descreve as práticas silenciosas que a constroem, mas efetua uma nova distribuição de práticas já semantizadas. Pela sua narratividade, ela fornece à morte uma representação que, instalando a falta na linguagem, fora da existência, tem valor de exorcismo contra a angústia. Mas, por sua performatividade preenche a lacuna que ela representa, utiliza este lugar para impor um querer, um saber e uma lição ao destinatário. Em suma, a narratividade, metáfora de um performativo, encontra apoio, precisamente, naquilo que oculta: os mortos, dos quais fala, se tornam o vocabulário de uma tarefa a empreender. Ambivalência da historiografia: ela é a condição de um fazer e a denegação

⁴ Idem, p. 44.

de uma ausência; age ora como discurso de uma lei (o dizer histórico abre um presente a fazer), ora como álibi, ilusão realista (o efeito de real cria ficção de uma outra história). Oscila entre ‘fazer a história’ e ‘contar histórias, sem ser redutível nem a uma nem a outra.’⁵

Destarte, cabe também mencionar os estudos de Michel Foucault, não para adentrar em questões pontuais que são atinentes à sua obra, mas para ressaltar suas importantes considerações acerca da questão História e documento, ou seja,

A história mudou sua posição acerca do documento: ela considera como sua tarefa primordial, não interpretá-lo, não determinar se diz a verdade nem qual é seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações. O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações.⁶

Michel de Foucault, portanto, fornece discussões, cujas ideias levantam a questão dos discursos como construções. Sob esta égide, não existiria ausência de neutralidade no trabalho do historiador, pois em seus estudos ele deve entender não apenas o que é dito, mas também o silêncio e as ausências enquanto percursos investigativos. Sendo assim, torna-se possível ressaltar seus apontamentos concernentes às unidades do discurso, isto é, um mesmo tema pode ser trabalhado de diferentes formas, já que é resultado de construções históricas – e este trabalho não foge a estas ressalvas.

Evidentemente, o trabalho de Foucault suscita outras questões como, por exemplo, da forma mais adequada de agrupar as diferentes visões presentes em um enunciado, tendo em vista que termos como “narrativa”, “enunciado”, “linguagem” e “discurso” devem ser vistos à luz de sua historicidade.

Já o livro “A Teia do Fato”⁷ tem como proposta o estudo sobre memória histórica. Para Carlos Alberto Vesentini, o passado é capaz de projetar suas forças e categorias ao presente. Para ele, a sociedade presente é resultante de práticas passadas e, por isso, a relação categórica entre “passado” e “presente”. Lado outro, a já ressaltada “memória histórica” pode ser apropriada e reelaborada pelo poder, em diferentes lapsos temporais.

Carlos Alberto Vesentini também havia mencionado que os temas ganham força quando estão disseminados no processo – por isso a conveniência deste estudo em particular,

⁵ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 108-109.

⁶ FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986. P. 7.

⁷ VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. Editora Hucitec. São Paulo: 1997.

pois ele leva em consideração as construções legislativas e seu desenvolvimento ao longo de mais de duas décadas; como se não bastasse existe toda uma discussão sobre aqueles que se interpõe ao processo de fomento à cultura enquanto mecanismo natural oferecido pelo Estado.

Ao longo da obra, Carlos Alberto Vesentini também frisa a “História do vencedor” e a “História dos vencidos”, ou seja, ambas estão relacionadas com o fato – aquele que se apresenta como um marco. Assim, “as representações, agentes, problemas, estão dadas no próprio fato, e a objetividade está ligada à externalidade, a essa precisa posição externa elide este pequeno detalhe”⁸

Como se vê esta obra de Vesentini poderia elucidar uma série de outras colocações. Não constitui foco deste estudo levantá-las em seus pormenores, mas perceber a forma com que o discurso vencedor se coloca perante o vencido nas próprias leis de fomento à cultura.

Com isso, este trabalho, intitulado “Discussões e reflexões acerca do teatro brasileiro: (re) pensando o fator das leis de fomento à cultura a partir da CF/88 sob a égide dos estudos de Karl Marx”, antes de qualquer análise irá apresentar os documentos como forma de exibi-los ao leitor e introduzir problemáticas gerais pertencentes ao tema. Por isso, pode-se dizer que houve, sim, recortes, repartições, bem como organização dos documentos, de forma a descrever as relações e identificar elementos para discussão.

Quanto às relações, de maneira geral, será possível observar o desenvolvimento da legislação ao longo do tempo para se adequar às constantes reivindicações dos grupos artísticos e culturais. Sob esta égide, torna-se necessário estudar como essas relações se desenvolveram até chegar a atual configuração cultural.

O grande tema, portanto, gira em torno da discussão do orçamento cultural brasileiro previsto para cultura e disposto em lei, bem como a reação dos grupos culturais frente à atuação do Estado. Por fim, este trabalho apresentará também uma discussão sobre a relação entre arte e cultura vista enquanto mercadoria.

O primeiro capítulo faz um apanhado geral das leis de fomento à cultura em território nacional e enfatiza a região Sudeste brasileira. Para tanto, foi necessário delimitar um marco temporal que compreende o ano de 1988. A partir daí foram feitas descrições gerais e levantamentos acerca das leis e documentos utilizados no estudo como, por exemplo, o PNC (Plano Nacional de Cultura) e da Lei Rouanet. A saber, estas leis foram discutidas, principalmente, dando destaque as continuidades e permanências, ou seja, levando em consideração a historicidade desses documentos. Além disso, também são levantadas outras

⁸ Idem, p. 44.

discussões atinentes aos temas: privatização da cultura; campanhas publicitárias e departamentos de marketing, ou seja, as empresas passaram a se apropriarem da cultura para alavancarem suas estratégias e modelos de negócio; diferenciação entre subsídios diretos e indiretos, bem como a reforma tributária brasileira e sua relação com a cultura em território nacional.

Já o segundo capítulo tem a acuidade de apresentar o contraponto às leis de fomento à cultura. Nesse contexto, o documento “Arte Contra a Barbárie” é interessante, sobretudo, porque questiona a lei com vista àquilo que está presente na própria legislação, seja ela federal, municipal ou estadual. Em um segundo momento também fica claro o foco na cooperativa paulista de teatro e a forma com que eles se organizam. Por conseguinte, também é feito um pequeno levantamento das leis de fomento à cultura no Estado de São Paulo, cujos benefícios são maiores que os demais Estados. Para finalizar, o segundo capítulo também apresenta uma discussão de cunho histórico, levando-se em consideração as colocações feitas nesta apresentação.

O terceiro capítulo, por sua vez, para muito além de apontamentos ou apanhados gerais faz uma discussão teórica acerca do tripé arte, cultura e mercadoria. Nesse caso, são utilizados diversos autores do ramo da economia, porém, o foco principal são os estudos de Karl Marx no livro “O capital”. Desde já, é necessário ressaltar a possibilidade de encarar o oferecimento de determinado serviço enquanto produto oferecido por uma empresa e/ou grupo teatral. Além disso, este capítulo também trabalha o “fetichismo da mercadoria” também avaliado por Marx e, em seguida, faz uma discussão sobre a relação entre o trinômio arte-cultura-mercadoria apresentando, portanto, sua relação com os apontamentos levantados nesse e nos capítulos anteriores. Finalmente, fica a questão: este estudo demonstrou a chamada visão marxista da arte enquanto mercadoria ou apresentou o levantamento da história marxista considerando a arte como mercadoria?

CAPÍTULO I: UM APANHADO SOBRE AS LEIS DE FOMENTO À CULTURA

LEIS DE FOMENTO À CULTURA E/OU TEATRO EM TERRITÓRIO NACIONAL

Atualmente, a discussão sobre cultura tem crescido, sobretudo, no meio acadêmico e corporativo. No entanto, é comum que algumas questões se sobreponham sobre as demais. A ideia de cultura como meio utilizado para se atingir o lucro das empresas, por exemplo, parece um dos aspectos pouco advertidos, mesmo por estudiosos da área.

Nesse sentido, este capítulo é de importância fundamental, pois faz um apanhado geral das leis de fomento para a cultura e, é claro, procurando dar destaque à questão do teatro em âmbito nacional. Evidentemente, a Constituição Federal Brasileira se refez ao longo do tempo e isto gera a necessidade de realizar alguns recortes, levando-se em consideração os objetivos deste trabalho acadêmico. Primeiramente, haverá ênfase para as leis de fomento promulgadas após a Constituição Federal de 1988. Em segundo lugar, algumas questões anteriores ao marco temporal estabelecido serão mencionadas, principalmente para demarcar as mudanças e/ou permanências da constituição brasileira.

No caso do Brasil não tardou para que os mecanismos de controle e política cultural se desenvolvessem. Hoje é possível discutir itens como leis de política cultural e iniciativas estatais. Ao lado desta questão estão também as discussões sobre o meio corporativo, ou seja, o meio corporativo desenvolve formas alternativas para atingir lucro e/ou *status* social de sua própria organização empresarial. Sendo assim, estas questões não devem ser dissociadas entre si, pois fazem parte de um mesmo processo.

Nesse caso, ainda é preciso alertar que mesmo com o desenvolvimento da lei ainda é possível procurar brechas alternativas para atuar de forma legal sobre a Constituição Federal de 1988. E isso, como será possível observar, é um processo que ocorre não somente para os que estão diretamente envolvidos com a promulgação das leis, mas também para aqueles que procuram brechas ou itens falhos na lei para desenvolver seu trabalho no âmbito cultural, a título de exemplificação estão os documentos “Arte Contra a Barbárie” que serão discutidos com maior ênfase no capítulo seguinte.

Como se vê este processo não é simples, já que envolve uma série de variáveis e jogo de interesses. Sob esta égide, esse processo não é inócuo para a cultura, pois envolve uma lógica de mercado em que parte dos projetos financiados por corporações movimenta a economia.

De acordo com o levantamento das principais leis de fomento à cultura em âmbito nacional é possível destacar duas prerrogativas principais: primeiro, o fomento direto às instituições culturais, em muitos casos, pode não ser suficiente para a maioria das instituições culturais que procuram desenvolver trabalhos diversificados e de qualidade, porém, sem verba suficiente; segundo, de acordo com a lei brasileira, as corporações podem fazer “doações” para estas companhias e, com isso, podem também escolher quais instituições culturais serão patrocinadas, isto é, as leis de incentivos fiscais podem inaugurar um novo ciclo de dinamização cultural, entretanto, é importante estar atento para o destino deste patrocínio cultural que poderá seguir caminhos antidemocráticos fazendo com que apenas as instituições de interesse às corporações sejam beneficiadas. Portanto, torna-se profícuo, neste ponto, alertar para o possível “jogo de interesses” entre instituições culturais e o mercado.

Estas questões elucidam, enfim, uma série de itens que podem ser discutidas à luz destes fatores. Talvez a ponto nodal seja perceber a relação simbiótica entre o mundo corporativo e a forma com que se apropria da cultura e das instituições públicas. Ou talvez seja observar que o funcionamento de uma instituição cultural vai muito além daquilo que é representado em palco.

Nesse sentido, é necessário destacar e discutir as duas principais leis que regem a cultura desde 1986, ou seja, as leis conhecidas como “Lei Sarney” e “Lei Rouanet”, bem como o Plano Nacional de Cultura (PNC) e do PRONAC (Programa Nacional de Apoio à Cultura). A seguir, esta a dissecação dos artigos em termos jurídicos para facilitar a compreensão da interpretação crítica feita após a análise dos artigos, além da disposição geral dos fatores concernentes ao PNC e PRONAC.

LEVANTAMENTO DAS LEIS DE FOMENTO À CULTURA

Este item reveste-se de importância central neste capítulo, principalmente, nos quesitos concernentes ao levantamento das leis, pois é a partir dele que as discussões poderão se desenvolver com maior eficácia e entendimento. Ao longo deste levantamento será comum também a problematização e colocação de questões, bem como a utilização de alguns autores, tendo em vista os objetivos deste trabalho.

LEI Nº 7.505 DE 2 DE JULHO DE 1986⁹

Extrai-se do artigo 3º do Código Tributário Nacional que: “Tributo é toda prestação pecuniária compulsória, em moeda ou cujo valor nela se possa exprimir, que não constitua sanção de ato ilícito, instituída em lei e cobrada mediante atividade administrativa plenamente vinculada”.

Diante disso, tem-se que a prestação decorrente de tributo é obrigatória porque não confere ao contribuinte facultatividade no recolhimento do *quantum* pecuniário.

Ademais, o tributo será pago em dinheiro corrente ou valor que nela se possa exprimir, conforme se constata no artigo 156, XI, do Código Tributário Nacional¹⁰.

Cumpra mencionar que a cobrança de tributo ocorrerá apenas em relação a atividades lícitas praticadas pelo contribuinte. Desse modo, não são tributáveis atividades ilícitas ou contrárias ao ordenamento jurídico.

No mais, não há juízo de conveniência e oportunidade na cobrança de tributos tendo em vista a natureza vinculada da atividade administrativa e sua natureza de obrigação *ex lege*.

Nesse sentido, ensina Alberto Deodato que:

“o Estado cobra do indivíduo por um serviço ou uma coisa dada, esse serviço ou essa coisa lhe poderiam ser fornecidos pelos particular ou pela empresa privada, mas o Estado toma a si esse encargo para finalidades remotas de utilidade para a comunidade. O interesse do Estado não é o lucro que o serviço ou a coisa lhe vão dar, mas muitas vezes, um interesse remoto para comunidade.”¹¹

À luz dessas considerações, constata-se que a finalidade dos tributos será satisfazer as necessidades coletivas, de forma que seja atingido o bem comum. Ocorre que em algumas hipóteses não se impõe a cobrança de tributos em razão de expressa previsão legal.

Desse modo, os benefícios fiscais concedidos podem caracterizar isenção ou imunidade tributária. A isenção tributária verifica-se quando uma lei infraconstitucional afasta a obrigação do contribuinte de recolher os tributos, conforme se constata na Lei nº 7.505 de 2 de julho de 1986¹².

Por outro lado, as imunidades decorrem de norma constitucional e, da mesma forma como ocorre na isenção, afasta a obrigação do contribuinte de recolher os tributos.

⁹ Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7505.htm >. Acesso em: 07/06/2011.

¹⁰ Extinguem o crédito tributário a dação em pagamento em bens imóveis, na forma e condições estabelecidas em lei.

¹¹ DEODATO, Alberto. **Manual de Ciências das finanças**. 5.ed. São Paulo; Saraiva, p.65.

¹² Essa Lei regula os benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico.

Nesse contexto, dispõe o artigo 215, §3º, da Constituição Federal que:

“O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§3º. A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais”.

Extraí-se do dispositivo transcrito que os incentivos fiscais constituem finalidade constitucional, porquanto a lei assegura a todos o pleno exercício dos direitos culturais.

Diante disso, visando conferir eficácia ao dispositivo constitucional a Lei nº 7.505 de 2 de julho de 1986 regula os benefícios fiscais concedidos a operações de caráter cultural ou artístico estabelecendo, por exemplo, limites que poderão ser abatidos da renda bruta, nos termos do artigo 1º, §1º, da mencionada Lei.

Assim, pode-se dizer que a Lei nº 7.505 de 2 de julho de 1986 concede isenção tributária ao contribuinte e regulamenta dispositivo constitucional que tutela o direito de todos ao pleno exercício dos direitos culturais. Além disso, o intermédio entre doador e pessoa jurídica é feito pelo Ministério da Cultura e da Fazenda.

LEI Nº 8.313, DE 23 DE DEZEMBRO DE 1991¹³

A Lei 8.313 de 23 de dezembro de 1991 estabelece princípios que regulamentam a Lei 7.505 de 2 de julho de 1986, além de instituir o Programa de Apoio à Cultura (Pronac).

Diante disso, ensina José Afonso da Silva que:

A palavra princípio é equívoca. Aparece com sentidos diversos. Apresenta a acepção de começo, de início. Norma de princípio (ou disposição de princípio), por exemplo, significa norma que contém o início ou esquema de um órgão, entidade ou de programa, como são as normas de princípios institutivo e as de princípio programático. Não é nesse sentido que se acha a palavra princípios da expressão princípios fundamentais do Título I da Constituição. Princípio aí exprime a noção de “mandamento nuclear de um sistema”.¹⁴

Extraí-se da mencionada doutrina que a palavra princípio poderá assumir diversos significados, no entanto, o rigor da terminologia permite afirmar que sua finalidade é regular os casos concretos quando não houver norma aplicável aos acontecimentos humanos.

¹³ Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313compilada.htm>. Data de acesso: 07/06/2011.

¹⁴ SILVA, José Afonso da, **Curso de Direito Constitucional Positivo**, São Paulo, Malheiros, 2006, p. 91.

A ausência de norma¹⁵ não afasta o Poder Judiciário do dever de decidir, nos termos do artigo 5º, XXXV, da Constituição Federal que estabelece que “a lei não excluirá da apreciação do Poder Judiciário lesão ou ameaça a direito”.

Ademais, o grau de abstração dos princípios é maior do que o das normas, porquanto além de definir o alcance destas complementam o ordenamento jurídico, conforme dispõe o artigo 4º da Lei de Introdução ao Código Civil¹⁶.

Nesse contexto, a Lei 8.313 de 23 de dezembro de 1991 institui o Pronac (Programa Nacional de Apoio à Cultura) e estabelece em seu artigo 1º a finalidade dos recursos captados. No mais, tem-se assegurado a todos o livre acesso às fontes de cultura e o pleno exercício dos direitos culturais em obediência ao mandamento constitucional insculpido no artigo 215.

Além do PRONAC a Lei 8.313 de 23 de dezembro de 1991 ratifica o Fundo de Promoção Cultural (FNC) para conferir efetividade na captação de recursos para projetos culturais, sendo o Ministério da Cultura o responsável pela administração do FNC que ocorrerá nos termos dos artigos 1º e 3º da mencionada Lei.

Cumprе mencionar que há previsão legal para a constituição de Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), cujos recursos serão aplicados em projetos culturais e artísticos. À luz dessas considerações dispõe o artigo 31 da Lei 8.313 de 23 de dezembro de 1991 que:

(...) com a finalidade de garantir a participação comunitária, a representação artística e criadores no trato oficial dos assuntos da cultura e a organização nacional sistêmica da área, o Governo Federal estimulará a institucionalização de Conselhos de Cultura no Distrito Federal, nos Estados, e nos Municípios.

Assim, o Pronac, o FNC e o Ficart possuem como finalidade tutelar o patrimônio cultural na aplicação de recursos captados em conformidade com a Lei 8.313 de 23 de dezembro de 1991, consistindo os princípios de direito mandamentos limitativos e supletivos das normas na hipótese de lacuna normativa.

No mais a lei Rouanet também estabelece o incentivo à formação artística e cultural mediante a concessão de bolsas de estudo, pesquisa e prêmios, além do fomento à produção cultural e artística, preservação e difusão do patrimônio artístico, cultural e histórico, bem como o estímulo ao conhecimento dos bens e valores culturais.

¹⁵ A ausência de norma na regulação de fatos concretos também é reconhecida como lacuna. Nesse caso o Juiz deverá solucionar a lide em razão do princípio da indeclinabilidade ou inafastabilidade do órgão jurisdicional.

¹⁶ Quando a lei for omissa, o juiz decidirá o caso de acordo com a analogia, os costumes e os princípios gerais de direito.

Outrossim, muito se fala em estímulo cultural, entretanto, aparece em segundo plano o fator da distribuição dos recursos, isto é, a distribuição é feita por regiões e deve ser equitativa, portanto, pode haver diferenças entre os recursos aplicados nas diversas regiões do país.

Além disso, dá-se prioridade para projetos que explorem propostas culturais conjuntas e/ou de enfoque regional dotados de conteúdo cultural que enfatizem, por exemplo, o aperfeiçoamento profissional e artístico dos recursos humanos na área da cultura, a criatividade e a diversidade cultural brasileira. Finalmente, sempre que necessário, os recursos aplicados poderão ser supervisionados e avaliados tecnicamente pelas entidades que supervisionam os recursos aplicados sabendo, pois, que esses fundos possuem natureza contábil.

PRONAC¹⁷

O objetivo principal do Programa Nacional de apoio à cultura (PRONAC) é apoiar e direcionar recursos para investimento em projetos culturais. A lei estabelece que sua exibição, utilização e circulação são de domínio público, ou seja, não pode ser designado a atender circuitos privados ou coleções particulares. Neste ponto, é necessário mencionar que o PRONAC foi instituído pela lei Rouanet (Lei nº 8.313/91).

Dentre as finalidades dispostas nos programas é possível destacar o acesso às fontes da cultura, o estímulo a produção e difusão cultural, o apoio à criadores, proteção às expressões culturais, bem como a preservação do patrimônio cultural e histórico brasileiro. Sendo assim, dentre as áreas e segmentos de finalidade do PRONAC está o teatro. Além disso, assim como nas demais leis de apoio à cultura, as formas de apoio são diversificadas, pois vão desde a concessão de bolsas de estudo até o consentimento de prêmios, exposições, festivais, espetáculos, dentre outras.

O tripé de funcionamento do PRONAC é constituído por três mecanismos: Fundo Nacional de Cultura (FNC), Mecenato, Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICART), lembrando que o último mecanismo até então não havia sido ativado.

O Fundo Nacional de Cultura (FNC) é um fundo constituído de arrecadação e outros recursos públicos, isto é, é através dele que o Ministério da Cultura pode investir em projetos

¹⁷ Disponível em: < <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/11/manualpronac.pdf>>. Data de acesso: 08/02/2012.

culturais, mediante celebração de convênios e outros instrumentos similares. No entanto, o FNC financia no máximo 80% do valor de um projeto, cabendo ao proponente financiar o restante do projeto¹⁸.

O Mecenato, por sua vez, é o investimento em projetos culturais, mediante doações, patrocínios ou contribuições ao Fundo Nacional de Cultura (FNC), com a possibilidade de abatimento no imposto de renda, devido do contribuinte investidor. Portanto, como se vê, esta lei possui relevância crucial e deve ser analisada em conjunto com a Lei Rouanet. Além disso, existem diferenças concernentes aos termos doação e patrocínio¹⁹.

PLANO NACIONAL DE CULTURA²⁰

Torna-se também necessário ressaltar e estribar, em linhas gerais, o Plano Nacional de Cultura, pois ele constitui indicativo importante para a atuação do Estado nos quesitos concernentes à cultura. O Plano Nacional de Cultura analisado possui duração de dez anos, sabendo que o Senado Federal o aprovou em 2010.

Este plano é regido pelos princípios de liberdade de expressão, diversidade cultural, respeito aos direitos humanos, comunicação e crítica à cultura, colaboração entre os agentes públicos e privados para o desenvolvimento da economia da cultura, etc.

Além disso, compete ao poder público formular as diretrizes para efetivar os objetivos e metas do PNC. Dentre as disposições preliminares também consta que a cultura deve ser fomentada de forma ampla e a diversidade cultural deve ser protegida. Deve-se também articular as políticas públicas de cultura e debater estratégias para execução destas políticas. Faz-se importante a elaboração de planos setoriais para as diferentes áreas artísticas.

Como se vê, as diretrizes são amplas e não são necessários estudos pormenorizados para perceber a amplitude dos incisos ressaltados nos artigos 1º, 2º e 3º do Plano Nacional de Cultura. E mais, foram mencionados apenas parte dos incisos levando-se em consideração a quantidade de princípios estabelecidos.

¹⁸ O Ministério da Cultura entende o valor financiado pelo proponente como contrapartida. Nesse caso, o valor financiado torna-se de responsabilidade interina do proponente. O proponente, por sua vez, pode ser pessoa física ou jurídica, contudo, ambos devem apresentar natureza cultural.

¹⁹ Doação consiste na transferência definitiva e gratuita de recursos, bens ou serviços, em favor de projetos culturais. Já o patrocínio refere-se à transferência gratuita de numerário para a realização de projetos culturais, todavia, tem a finalidade de promoção e publicidade para o doador, nesse sentido, é comum a intervenção de pessoas jurídicas sobre as instituições culturais ou até mesmo a parceria de ambos. Tendo em vista a importância da publicidade este tópico será discutido a parte no decorrer deste capítulo.

²⁰ Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2010/lei/112343.htm>. Data de acesso: 07/02/2012.

Já Fundo Nacional de Cultura (FNC), por meio de seus fundos setoriais, será o principal mecanismo de fomento às políticas culturais. Cabe ao Ministério da Cultura monitorar o alcance do Plano Nacional de Cultura (PNC). Cria-se também o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) com o objetivo de coletar, sistematizar e interpretar dados; além de disponibilizar dados estatísticos, indicadores e outras informações relevantes. O Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), portanto, tem como características: caráter declaratório, bem como processos informatizados de declaração, armazenamento e extração de dados.

O PNC será revisto periodicamente, tendo como objetivo a atualização e o aperfeiçoamento de suas diretrizes e metas, sendo assim se alguma diretriz imposta não atender à seus referenciais ela poderá ser restabelecida novamente. Todo o conteúdo deve ser transparente, ou seja, os dados estatísticos e quaisquer análises devem ser publicadas. Sendo assim, o Plano Nacional de Cultura (PNC) tem uma concepção ampliada de cultura. Em relação aos deveres do Estado é possível destacar os seguintes itens: formular políticas públicas, qualificar a gestão cultural, fomentar a cultura, proteger e promover a diversidade cultural, ampliar e permitir o acesso, preservar o patrimônio material e imaterial, ampliar a comunicação e possibilitar a troca entre os diversos agentes culturais, difundir os bens, conteúdos e valores, estruturar e regular a economia da cultura.

Cabe destacar que os órgãos gestores (Federal, Estadual e Municipal) possuem uma divisão de competências entre si. Em linhas gerais, o investimento público e privado deve ser promovido, deve ser aprimorado o mecanismo de incentivo fiscal e estimular a contrapartida do setor privado e pessoas físicas. Sempre que necessário à legislação tributária poderá ser revisada para entrar em consonância com as leis relativas à cultura. Em vários trechos do Plano Nacional de Cultura (PNC) são utilizados termos passíveis de destaque como, por exemplo, “estímulo” e “promoção” a cultura. Também é prevista a integração de escolas e adolescentes dentre as metas do PNC.

O Plano de Cultura Nacional (PNC) aqui analisado está dividido em capítulos. O capítulo dois aborda a diversidade cultural no Brasil e as estratégias e ações com o intuito de realizar programas de reconhecimento, preservação, fomento e difusão da expressão cultural. Dentre as diversas expressões culturais temos grupos indígenas, afro, voltados à culinária, LGBT, moda, mulheres etc., portanto, é um capítulo voltado para o reconhecimento da liberdade de expressão em um país que é marcado pela diversidade.

Já o capítulo três adverte para o acesso universalizado dos brasileiros à arte e à cultura, isto é, faz-se necessário a diversificação da ação do Estado ampliando, dessa forma, as ações de formação e fidelização de público. Dentre as ações cita-se a reabilitação dos teatros.

O capítulo quatro faz menção ao desenvolvimento sustentável, ou seja, o aumento da participação da cultura no desenvolvimento socioeconômico, a consolidação da economia e da cultura e a sustentabilidade nos processos culturais, pois a cultura pode ser entendida como parte da dinâmica de inovação social, econômica e tecnológica. Portanto, parcerias podem ser estabelecidas, bem como a capacitação de gestores e trabalhadores que se faz necessária.

O capítulo cinco, por sua vez, relaciona-se com o estímulo à organização de instâncias consultivas. Um diálogo proeminente surge relacionado ao Estado e sociedade. Retoma-se, assim, a idéia da cultura como um direito dos cidadãos e um processo social de conquista de autonomia, ao mesmo tempo em que se ampliam as possibilidades de participação dos setores culturais na gestão das políticas culturais. Sendo assim, nada mais justo que aprimorar os mecanismos de participação social no processo de elaboração, implementação, acompanhamento e avaliação das políticas públicas de cultura. Além disso, espaços para diálogos também podem ser criados para discutirem esta questão.

UM OLHAR SOBRE AS LEIS DE FOMENTO À CULTURA

A partir dos artigos dissecados é possível pontuar itens de grande importância. Em primeiro lugar, as leis de fomento à cultura não estão voltadas somente para o teatro, mas para a cultura em geral e os diversos modos de expressão cultural. Essa ressalva não exclui o fato de que leis específicas para o teatro podem ser encontradas em âmbito municipal e estadual, isto é, as leis Sarney e Rouanet, aqui analisadas, constituem leis federais, portanto, valem para todo território nacional.

Além disso, a ideia que se tem é que as leis de fomento à cultura buscam preservar a diversidade e igualdade das diversas formas de expressões artísticas, dentre elas o teatro. Em geral, as modificações nas leis são pequenas e o que ocorre é a implementação de novos artigos, ou seja, a própria lei Rouanet restabeleceu os princípios da lei Sarney de 1986, porém, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e deu outras providências.

Sob este viés, a autora *Chin-Tao Wu*²¹ apresenta uma perspectiva interessante ao analisar a privatização da cultura em sua obra “Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80” ao longo das décadas anteriores. Evidentemente, torna-se necessário mencionar que seu objeto de estudo é voltado para a arte, de forma geral, dos Estados Unidos e Grã-Bretanha.

No entanto, várias questões concernentes à realidade brasileira podem ser destacadas a luz dos fatores elucidados pela autora. Em suas pesquisas e estudos a autora já aponta para a formação e crescimento de uma “cultura empresarial” e das atitudes sociais o que, em parte, explica a abrangência universal da intervenção corporativa desde meados da década de 1980. A explicação simplista para esta questão é que as empresas podem utilizar seu poder econômico para intervir sobre as instituições artísticas, tendo em vista a relação constituída por lei entre Estado, companhias culturais e empresas.

Para *Chin-Tao Wu* foi claro a promoção da privatização cultural e isso dependeu da intervenção e dos subsídios governamentais, ou seja, se antes o governo apoiou diretamente a cultura, a partir da década de 1980 criaram-se mecanismos de gestão indireta da cultura.

Ao realizar um paralelo com a realidade Estados Unidos/Grã-Bretanha é possível destacar que, apesar das particularidades, o mesmo ocorreu no Brasil. Para tanto, basta ressaltar as leis Sarney e Rouanet de apoio a cultura que dão ênfase, sobretudo, ao abatimento de imposto de renda para as empresas que fizerem doações às instituições culturais. Assim, “a institucionalização dos interesses econômicos das elites ou corporações na esfera cultural é parte evidente da ‘tendenciosidade do sistema’”²².

Seguindo esta linha de raciocínio, torna-se categórico estribar, em linhas gerais, o trabalho desta autora, pois a partir dele outras questões poderão ser suscitadas e discutidas à luz das particularidades do Brasil. De acordo com *Chin-Tao Wu* é fundamental conhecer o papel do Estado e das empresas, bem como a questão da influência e o poder das corporações/corporativos. A partir das principais leis federais, suscitadas anteriormente, denota-se vários mecanismos pelos quais o Estado e o capital interagem, com isso “sendo o individualismo uma das pedras fundamentais da cultura empresarial, não deve causar surpresa um grupo particular de indivíduos transferir para o mundo da arte o mesmo tipo de iniciativas empresariais que utilizam nos negócios”²³.

²¹ WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80**. São Paulo: Boitempo, 2006.

²² Idem, p. 46.

²³ Idem, p. 107.

Atualmente, a relação entre o trinômio Estado, cultura e empresas é mais evidente do que nunca, portanto, a intervenção indireta das empresas no setor cultural brasileiro pode, de forma geral, delinear o quadro que se quer traçar. Em questão de décadas o engajamento das principais corporações pode formar uma intrincada rede de relações econômicas, sociais e culturais. Enfim:

Os anos 1980 assistiram a um fenômeno sem precedentes: as empresas nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha fizeram da arte seu negócio, não apenas no nível individual do executivo da corporação (...) mas também, de forma mais surpreendente e significativa, no nível das próprias corporações.²⁴

É imprescindível atentar-se para o fato de que viabilização de projetos e a intervenção e/ou produção de cultura são temas correntes desde meados da década de 1940. Não constitui foco primordial deste trabalho a discussão em pormenores das décadas anteriores à CF/88, no entanto, é oportuno realizar algumas ressalvas relativas ao assunto. Quem discute esse fator com maior clareza é Yan Michalski e Rosyane Trotta na obra “Teatro e Estado”²⁵. A proposta central do livro é refletir sobre qual a finalidade de uma companhia nacional estável no recorte temporal 1940-1967, porém, a partir desse grande tema é possível levantar algumas hipóteses, tais como: a compreensão do movimento teatral das companhias estáveis no Brasil entre 1940 e 1967, bem como o desenvolvimento da crítica e a organização das companhias e suas prioridades.

Antes de dar continuidade ao assunto, é precioso mencionar a fragilidade em analisar e/ou comparar a esfera cultural e o Estado no Brasil das décadas de 1940 a 1967, sobretudo, pelo âmbito do teatro tutelado pelo Estado com as leis de fomento a partir da CF/88, já que as últimas dizem respeito a cultura como um todo.

Em 1937 surge uma estrutura administrativa e econômica para o SNT (Serviço Nacional de Teatro), isto é, a Comédia Brasileira é criada através de um contrato entre o SNT. Assim:

Para uma primeira experiência de teatro estatal, concretizada após mais de 70 anos de tentativas abortadas, a Comédia Brasileira só pode ser considerada como um fracasso: nenhuma das produções resultou num espetáculo marcante; ao longo dos seus quatro e poucos anos de existência a companhia não definiu nenhuma espécie de opção cultural, de linha de repertório, de estilo de encenação ou representação, de mentalidade artística própria, enfim, e em nenhum momento conquistou uma faixa significativa de público (...)²⁶

²⁴ Idem, p. 297.

²⁵ MICHALSKI Yan & TROTTA Rosyane. **Teatro e Estado**. As Companhias Oficiais de Teatro no Brasil: História e polêmica. Editora Hucitec.

²⁶ MICHALSKI Yan & TROTTA Rosyane. **Teatro e Estado**. As Companhias Oficiais de Teatro no Brasil: História e polêmica. Editora Hucitec, p. 51.

Após a extinção do Comédia Brasileira Michalski e Trotta ensinam que uma nova idéia de teatro brasileiro ressurgiu, ou seja, só poderiam ser encenadas peças brasileiras e que representassem o teatro moderno ou antigo. Surge, então, a Companhia Dramática Nacional. Após a liquidação da Companhia Dramática Nacional, cria-se o Teatro Nacional de Comédia em 1956 (quase dois anos após a liquidação da Companhia Dramática Nacional). Os autores destacam desse modo, que, para alguns críticos, a criação do TNC é a realização mais importante do governo, depois da criação do SNT, em benefício do teatro brasileiro.

Desde 1956 já haviam menções quanto a dificuldade de criação de plateias, além, é claro, da falta de teatros, dificuldades de organização de um elenco, tempo e local para os ensaios. Para conquistar o público o objetivo era o baixo preço do qual o preço das poltronas era fixado.²⁷

Em suma, O TNC recebeu um tratamento diferente das demais companhias anteriores, pois as demais não recebiam críticas, isto é, o que acontecia eram apenas comentários. Além disso, os problemas orçamentários eram vários e o preço dos espetáculos era cobrado como se a companhia fosse comercial²⁸.

Fica a questão controversa: O Estado deve produzir cultura? Esta é uma importante questão a se analisar, pois, se as companhias estáveis de teatro eram patrocinadas pelo Estado, teria o Estado direito de ditar quais as normas de funcionamento das companhias?

Através da obra de Michalski e Trotta, por exemplo, é possível observar o movimento das companhias teatrais e quais suas prioridades na montagem das peças. Nota-se, sobretudo, outra questão pertinente, pois, a primeira companhia, mesmo com o reconhecimento da falta de notoriedade das peças, não recebe grandes críticas. Todavia, o TNC é alvo de críticas, nesse caso, o que teria desenvolvido na imprensa brasileira, por exemplo? Essa mudança se dava pela representação de valores da sociedade/Estado? Além disso, compreendendo este panorama geral, outra série de problematizações e suposições poderão ser feitas com a realidade atual da cultura e/ou teatro brasileiro.

²⁷ Desde aquele período é possível denotar a fragilidade das empresas teatrais, sejam elas de âmbito público ou privado, em captar público e recursos para manter o funcionamento das companhias. Atualmente, os meios para atingir o público desenvolveram-se e diversificaram-se, portanto constituem discussão pormenorizada nos próximos itens deste capítulo.

²⁸ Termo utilizado pelos autores. Cumpre mencionar que nos moldes com o qual este trabalho pauta-se a mera oposição entre vertentes de teatro comercial e não comercial tornam-se frágeis, pois, de uma forma ou de outra, o teatro em si insere-se em seu próprio contexto social, político, econômico e cultural, isto é, o teatro está imerso em seu próprio tempo e espaço.

A relação Estado, cultura e empresas corporativas, como é possível observar, continua uma questão atual. Afinal, o Estado deve produzir cultura? Como as empresas procedem em meio às leis de fomento à cultura? Como reagem as instituições culturais?

Através desta problematização é possível propor à compreensão específica de alguns itens a luz do tema: o desenvolvimento das campanhas publicitárias e departamentos de Marketing subsídios diretos e indiretos desenvolvidos em âmbito federal e, finalmente, política cultural brasileira e reforma tributária.

CAMPANHAS PUBLICITÁRIAS E DEPARTAMENTOS DE MARKETING

Como se vê, nas últimas décadas a discussão sobre cultura tem se aprofundado. A partir disso é possível (re) colocar questões diversas relativas ao tema, tais como: a mercantilização dos desejos e a criação de necessidades. Cumpre mencionar que este é o viés pelo qual os marketeiros trabalham, isto é, o processo pelo qual buscam a criação de necessidades e desejos com o intuito de servir a sociedade como um todo.

Destarte, deve-se observar a forma com que as empresas passam a atuar, ou seja, a forma com que oferecem produtos e serviços para a sociedade que, por sua vez, nem sempre se impõe sobre aquilo que se oferece. Diante disso, é profícua a colocação de que as pessoas passam a transpor o capitalismo enquanto traço indelével da sociedade e, com isso, perdem seu potencial de reivindicação²⁹ e escolhas voltadas para suas próprias necessidades e desejos.

Em verdade, a própria indústria teatral, a título exemplificativo, se enquadra perfeitamente nesta questão. Basta observar que, ao longo do tempo, ela se redefiniu, pois se por um lado ela demonstrava teor crítico nas peças e encenações, principalmente no período da Ditadura Militar, por outro o teatro já não apresenta o mesmo teor crítico, talvez pelos ideais de cada período, talvez pela necessidade de desenvolver peças que atinjam maior público e, com isso, manter o funcionamento das companhias teatrais. É imprescindível ressaltar que estas regras não se aplicam a todas as companhias, mas àquelas cujo objetivo final é o lucro.

O ponto fulcral deste processo é entender que uma cultura não deve ser ingênua do ponto de vista social e econômico e que aquele que se atem aos problemas sem temer a reação da grande maioria que impõe a arte, estética e a cultura chegará à constatação de que

²⁹ Os documentos “Arte Contra a Barbárie” que serão discutidos no próximo capítulo são, contudo, um exemplo de reivindicação da classe teatral contra o destino antidemocrático das verbas públicas. Lado outro, o “Arte Contra a Barbárie” reivindica subsídios diretos compostos pelo orçamento destinado à cultura.

diariamente pessoas são influenciadas por diversos meios. Todavia, é possível ser sujeito de seus próprios desejos e necessidades.

Com efeito, a idéia de desejos e necessidades foi trabalhada com maestria pelo autor *Philip Kotler*³⁰ no livro “Administração de Marketing”³¹. Assim:

Necessidades descrevem exigências humanas básicas. As pessoas precisam de comida, ar, água, roupa e abrigo para poder sobreviver. Elas também têm uma necessidade muito grande de recreação, educação e entretenimento. Essas necessidades se tornam desejos quando são dirigidas a objetos específicos capazes de satisfazê-las. (...) profissionais de marketing, paralelamente a outras influências da sociedade, influenciam os desejos.³²

Por conseguinte, cabe fazer algumas suposições interessantes a respeito dos subsídios indiretos. Sabe-se, pois, que doações às instituições culturais causam abatimento no imposto de renda das empresas. Entretanto, os departamentos de marketing e campanhas publicitárias das empresas tem se desenvolvido com tal frequência que, ao subsidiar determinada instituição cultural, realizam pesquisas e estudos, a fim de atender as mais diversas metas e objetivos, tais como: alavancagem financeira, promoção da empresa, *status* corporativo³³, promoção de vendas, comunicação com o cliente e/ou consumidor, estabelecimento no mercado.

Sob esta ótica, as empresas, em geral, irão beneficiar apenas aquelas instituições que são capazes de oferecer algum tipo de bônus para as empresas e/ou, no mínimo, alianças corporativas, já que os mecanismos culturais são tidos como meios de relativa importância para se comunicar com a sociedade, por vezes, de forma inócua e até despercebida.

SUBSÍDIOS DIRETOS E INDIRETOS

Através da base primordial sob a qual este capítulo é pautado (Lei Sarney e Lei Rouanet) é profícua a menção concernente aos subsídios diretos e indiretos.

Como se viu no item anterior, os subsídios indiretos são provenientes das empresas, isto é, possuem poder de intervenção sob as instituições culturais. De acordo com *Kotler*:

A empresa precisa se relacionar de maneira construtiva com consumidores, fornecedores e revendedores, mas também se relacionar com um grande

³⁰ Autor que trabalha no campo da economia e ciências comportamentais e já prestou consultoria para grandes empresas, além de ser conhecido como um grande especialista na prática do marketing.

³¹ KOTLER, Philip. **Administração de Marketing**: a edição do novo milênio. 10ª edição. São Paulo: Prentice Hall, 2000.

³² Idem, p. 33.

³³ Muito ressaltado pela autora Chin-Tao WU, enquanto o sinônimo nos estudos de *Kotler* pode ser compreendido como “gerenciamento das relações públicas”.

número de públicos interessados. Definimos um público da seguinte maneira: um público é qualquer grupo que tenha um interesse real ou potencial ou que possa ter impacto na capacidade de uma empresa para atingir seus objetivos. Relações públicas (RP) envolvem uma variedade de programas desenvolvidos para promover ou proteger a imagem de uma empresa ou de seus produtos em particular.³⁴

A intervenção corporativa pode ser, portanto, entendida como a capacidade de uma empresa para atingir seus objetivos. Dentre essa capacidade está toda a discussão já realizada da relação empresa e instituições culturais.

Mas fica a questão: e o funcionamento dos subsídios diretos?

De forma geral, subsídios diretos são aqueles em que o Estado, nesse caso, os mecanismos de apoio à cultura, beneficia as instituições culturais e artísticas. Os documentos “Arte Contra a Barbárie” foram elaborados com o intuito de reivindicar, sobretudo, os mecanismos diretos de apoio à cultura, isto é, constituem documentos infraconstitucionais imprescindíveis para compreender a “luta” da classe teatral de no estado de São Paulo.

A respeito dos subsídios diretos deve-se ressaltar que para um projeto ser desenvolvido é necessária a contrapartida³⁵ do proponente. Além disso, se preciso todo o projeto poderá ser supervisionado. Conforme estabelece o artigo 4º, §§ 1º e seguintes, da lei Rouanet:

Art. 4º, § 1º O FNC será administrador pelo Ministério da Cultura e gerido por seu titular, para cumprimento do Programa de Trabalho Anual, segundo os princípios estabelecidos nos arts. 1º e 3º (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999);

§ 2º Os recursos do FNC somente serão aplicados em projetos culturais após aprovados, com parecer do órgão técnico competente, pelo Ministro de Estado da Cultura. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999);

§ 3º Os projetos aprovados serão acompanhados e avaliados tecnicamente pelas entidades supervisionadas, cabendo a execução financeira à SEC/PR;

§ 7º Ao término do projeto, a SEC/PR efetuará uma avaliação final de forma a verificar a fiel aplicação dos recursos, observando as normas e procedimentos a serem definidos no regulamento desta lei, bem como a legislação em vigor.³⁶

Como se vê através da mera disposição de alguns parágrafos da lei mencionada existe todo controle dos projetos financiados diretamente pelo Estado. O controle vai desde os documentos obrigatórios para inscrição de projeto até o preenchimento de fichas e formulários após a execução dos projetos. Consta nas orientações básicas do Programa

³⁴ KOTLER, Philip. **Administração de Marketing**: a edição do novo milênio. 10ª edição. São Paulo: Prentice Hall, 2000. P. 624.

³⁵ O limite de subsídio direto para um projeto é no máximo 80% do valor total.

³⁶ Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313compilada.htm>. Data de acesso: 07/06/2011.

Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) a relação de documentos obrigatórios para inscrição. Os documentos devem ser apresentados em três partes distintas: documentos do proponente pessoa física; documentos do proponente pessoa jurídica de direito público ou privado com ou sem fins lucrativos; documentos do projeto. Além disso, existem documentos específicos para cada área. Na área cênica é necessária a ficha técnica da montagem do espetáculo; sinopse; em caso de turnê, informar o roteiro, período da temporada, trechos das passagens, número de participantes (artistas e técnicos), número de diárias (hospedagem e alimentação); autorização do autor da obra ou da SBAT, se baseada em textos de terceiros.

Nesse caso, o planejamento estratégico não passa apenas pelo domínio de empresas e corporações, mas também ocorre na área das instituições culturais, já que para conseguir doações e/ou patrocínios é necessário elaborar um plano de trabalho, que também está sujeito à inspeção. Sobre os subsídios diretos e indiretos conclui-se que ambos estão previstos da Lei Sarney e restabelecidos na Lei Rouanet de 1991. Contudo, historicamente houve reformas nas leis e na política cultural brasileira, portanto, este tema é objeto de estudo do próximo item.

REFORMA TRIBUTÁRIA E POLÍTICA CULTURAL BRASILEIRA

Abordar o tema das leis de fomento à cultura requer delinear, de forma geral, os fatores concernentes a Reforma Tributária brasileira. Portanto, tem-se que tributo é uma obrigação pecuniária para com o Estado, independente da vontade do sujeito passivo.

De acordo com o Código Tributário Nacional (CTN), qualquer trabalho ou serviço pode ser uma forma de nascimento de um tributo. Além disso, a prestação pecuniária compulsória está disposta em lei, ou seja, é lícita e pautada sobre o princípio da legalidade. Assim, o artigo 5º da CF/88 estabelece que:

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

I - homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição;

II - ninguém será obrigado a fazer ou deixar de fazer alguma coisa senão em virtude de lei;

III - ninguém será submetido a tortura nem a tratamento desumano ou degradante (...)³⁷

Historicamente os impostos foram instituídos e, ao longo do tempo, sistematizados no mundo. Sob este viés, a história dos impostos constitui um capítulo à parte, pois, inicialmente os impostos eram instituídos com o objetivo de financiar guerras, ou seja, dividir as despesas ocasionadas por tal evento. A título de exemplificação é possível citar os impostos lançados pela Grã-Bretanha para financiar as lutas contra Napoleão (1799 a 1816).

No caso do Brasil a fundamentação do imposto pode ser vista desde o Separatismo do Sul quando se criou o Imposto do Charque. No entanto, não foi apenas a reforma tributária que se desenvolveu ao longo deste lapso temporal. Desde 1930 foram instituídas leis importantes, tais como: criação da Justiça do Trabalho (1939); lei do 13º salário (1962); leis do FGTS (1966, 1989, 1990); 1988 (Constituição Federal do Brasil), dentre outras.

Como dito, cabe ao sujeito passivo honrar com suas obrigações perante o Estado. Nesse sentido, cumpre ressaltar algumas questões suscitadas por Mariângela Alves de Lima³⁸. O ponto de discussão central da narrativa de Mariângela, de forma geral, recai para a questão do teatro enquanto grupo e teatro administrado a partir de uma empresa em contraponto com os grupos livres e administrados de forma coletiva. Nesse sentido, é possível lançar um olhar sobre o movimento teatral da década de 1970, bem como observar a diferença entre os grupos administrados pelo Estado e aqueles que são administrados de forma livre.

De acordo com a autora, a empresa teatral funcionou por muito tempo como uma organização intermediária, que adapta o produto coletivo às exigências do modelo econômico capitalista. Entretanto, até que ponto fatores externos ligados a Constituição Federal ou leis infraconstitucionais influenciaram estas instituições culturais?

Mariângela Alves ensina também que uma empresa teatral necessita de um dono com capital, assalariados, intermediários, etc. Portanto, é omissa quando se trata de produzir uma obra prospectiva, pois a bilheteria é uma das questões primordiais. Para a autora, quando a vida profissional e a vida pessoal do artista se fundem tende a haver conflitos pessoais e, com isso, nem todos os membros tendem a resistir a tal pressão.

³⁷ Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao.htm>. Data de acesso: 08/02/2012.

³⁸ ARRABAL, José; DE LIMA, Mariângela Alves; PACHECO, Tânia. **Anos 70 – Teatro**. Europa empresa gráfica e editora, 1980, 110 pag.

De certa forma, a produção convencional pode oferecer algo mais que a segurança da remuneração. De um lado há a empresa, juridicamente estabelecida e produzindo um teatro de acordo com o Estado. No teatro amador, por sua vez, passa-se a discutir a qualidade estética e o modo de produção das peças onde, em alguns casos, diz-se que o teatro não precisa de diretor e nem de texto, destarte, aumentando a responsabilidade de cada um dos envolvidos nesse processo.

A mera oposição entre teatro comercial e teatro amador apresenta fragilidades sob a ótica em que este estudo é desenvolvido, pois, como referenciado anteriormente, ambos estão imersos em um complexo maior e, de uma forma ou de outra, ambos precisam encontrar formas alternativas para manter seu funcionamento.

Porém, o estudo da autora é importante, pois, desde já, estabelece que uma instituição cultural não existe apenas em virtude dos espetáculos ou apresentações feitos em determinada temporada. É necessária uma mobilização maior que, lado outro, está sujeita ao controle direto ou indireto do Estado.

Sendo assim, a reforma tributária torna-se evidente, sobretudo, porque ela se desenvolveu e se (re) adaptou às necessidades da população. Para tanto, basta observar a evolução entre a Lei Sarney instituída em 1986 e a Lei Rouanet instituída em 1991. Houve, portanto, o restabelecimento de novos mecanismos de apoio e controle à cultura e a justificativa principal é manter o funcionamento saudável da cultura brasileira.

Em suma, as leis de fomento à cultura são várias e diversas ao longo do tempo. Neste capítulo, houve ênfase notória sob as leis de fomento às culturas vigentes em território nacional e instituídas após 1986, sobretudo, para não tornar o estudo tedioso e com levantamento interminável de leis vigentes em políticas nacionais anteriores. Em todo caso, essas leis parecem se adequar ao seu próprio momento histórico, com efeito, isso gera uma serie de consequências aos grupos teatrais e demais grupos artísticos e culturais.

Sob este viés, o próximo capítulo possui importância central, pois, focaliza a reivindicação teatral no Estado de São Paulo, isto é, reivindicam as lacunas e/ou brechas das leis levantadas nesse capítulo, portanto, constituem discussão importante, principalmente, porque mostra a oposição aos sujeitos e normas dominantes.

O documento “Arte Contra a Barbárie” deve ser analisado em conjunto com as leis de fomento à cultura, pois este é um documento importante, principalmente, para observar que em um momento onde as ações e atividades do Estado tornam-se praticamente invisíveis para a grande maioria da sociedade ainda existem aqueles dotados de senso crítico e, dessa forma, percebem a fragilidade com que o sistema trata o setor cultural no Brasil. Por fim, como se

verá no capítulo seguinte, as exigências são várias e isso requer uma abordagem a parte, sobretudo, para delinear as ideias concernentes daqueles que se apõe, de certa forma, às ações do Estado e das organizações/empresas.

CAPÍTULO II: “ARTE CONTRA A BARBÁRIE”: UM CONTRAPONTO ÀS LEIS DE FOMENTO À CULTURA

AS DIVERSAS ACEPÇÕES ACERCA DAS LEIS DE FOMENTO

Em artigo recente³⁹, o Secretário de Fomento e Incentivo à Cultura do MinC, Henilton Menezes, mencionou o avanço cultural do Brasil nos últimos vinte anos. Evidentemente, o próprio artigo ressalta que a Lei Rouanet ainda tem muito a ser aperfeiçoada.

Como discutido no capítulo anterior, a Lei Rouanet é o principal mecanismo de gestão à cultura no Brasil e, por isso, tem sido objeto de debates. Mas Henilton Menezes deixa a questão: se os outros setores da economia também recebem fomento do Estado, por que a crítica recaí, sobretudo, para as leis de fomento e especificamente nesse caso sobre a Lei Rouanet?

O próprio autor ressalta que apenas 1,5% de todo o incentivo fiscal federal é destinado à cultura. Contudo, utiliza também bases comparativas para perceber o real aumento de incentivos fiscais ao longo do tempo, ou seja, entre 2003 e 2011 houve aumento de 1.000% (passou de 135 milhões para 1,35 bilhões).

Em verdade, os setores incentivados são vários: manutenção de instituições culturais, publicação de revistas culturais, preservação de bens materiais edificados, eventos tradicionais na área audiovisual, eventos literários de grande repercussão nacional, manutenção das escolas de arte continuada, preservação ao patrimônio imaterial, promoção de editais públicos, bem como manutenção dos grupos de arte (dentre eles alguns grupos teatrais) e, finalmente, apoio ao movimento teatral das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

Dessa forma, são indeléveis as discussões sobre leis de fomento à cultura nesse cenário. Todavia, as acepções sobre essas leis podem ser bastante heterogêneas. Sob esta égide, é comum opiniões acerca da idiossincrasia da Constituição Federal no Brasil.

Danilo Fariello⁴⁰ ressalta que desde 2010 ficou mais fácil para artistas enquadrarem seus projetos na referida lei, pois foi editada uma instrução normativa que torna mais simples o processo, isto é, desde 2010 não é mais necessário enviar documentos físicos para cadastro. No entanto, de acordo com suas pesquisas, apenas 20% dos artistas e produtores conseguem

³⁹ Título: “Lei Rouanet – 20 anos depois”. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2011/12/23/lei-rouanet-%E2%80%93-20-anos-depois/>>. Data de acesso: 10/02/2012.

⁴⁰ Título: “Rouanet torna-se acessível até para artistas avessos à burocracia”. Disponível em: <<http://economia.ig.com.br/rouanet+tornase+acessivel+ate+para+artistas+avessos+a+burocracia/n1238006023910.html>>. Data de acesso: 11/02/2012.

doadores para aplicar para de seu imposto de renda no projeto, pois o empresário também quer retorno sobre a doação/ patrocínio, como já mencionado. Outra questão profícua diz-se respeito à concentração regional de incentivos, pois 78% dos recursos investidos são feitos na região Sudeste.

A discussão sobre o destino do dinheiro também não é novidade, pois em 2009 o artigo⁴¹ já havia feito alusão sobre este fato, ou seja, a legislação desejava alterar a distribuição desigual dos recursos à cultura. Se por um lado o objetivo da lei é enriquecer culturalmente a nação, por outro lado os documentos “Arte Contra a Barbárie” mostrarão “o grito” da classe teatral da região Sudeste contra o modelo aplicado.

Além disso, apenas empresas baseadas no sistema de lucro real podem fazer doações de imposto de renda a projetos culturais, isto é, empresas baseadas no lucro presumido e simples nacional⁴² estão excluídas. Em linhas gerais, esse tema está relacionado aos introitos da contenda sobre elisão e evasão fiscal.

Assim, a elisão fiscal é resultante da adoção da alternativa legal menos onerosa ou de lacuna da lei (brechas legais), nesse sentido, é legítima e lícita. Constitui dever de todo administrador maximizar os lucros e minimizar as perdas. Já a evasão tributária institui prática contrária à Lei que objetiva reduzir ou ocultar a obrigação tributária.

Cabe ressaltar que no âmbito municipal, a Prefeitura de São Paulo, por meio da Lei Mendonça, também oferece mecanismos de renúncia fiscal para patrocinar a cultura com a possibilidade de desconto no IPTU e no ISS, desde que não se ultrapasse 20% do valor devido. Diferencia-se da Lei Rouanet, principalmente, porque oferece descontos em outros tipos de impostos. Dada sua importância, será estudada a parte posteriormente.

⁴¹ Título: “Mecenato e a nova Lei Rouanet”. Disponível em: Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2009/10/02/mecenato-e-a-nova-lei-rouanet-artigo/>. Data de acesso: 11/02/2012.

⁴² Ao fazer a abertura de uma empresa os administradores e/ou empresários devem, desde que possível, realizar o estudo sobre a estratégia tributária de sua organização, sobretudo, para se enquadrar no sistema tributário que seja mais rentável para empresa. Sob este viés, torna-se necessário diferenciar os sistemas tributários mencionados. O lucro real é baseado na escrituração contábil, ajustado por adições, exclusões e compensações. O lucro presumido, por sua vez, é baseado em percentuais sobre a receita bruta na atividade (8% para comércio e indústria e 16% para serviços) e dentre as restrições para este sistema está o limite da receita bruta anual em 48 milhões de reais. Por fim, tem-se também o Simples Nacional, ou seja, para que uma empresa possa aderir ao Simples Nacional é necessário não ultrapassar o limite de receita bruta anual de 2,4 milhões de reais, entre outra série de imposições. A título de exemplificação, cumpre dizer que cada sistema possui seu próprio IRPJ, CSLL, PIS, COFINS, etc. Enfim, existem várias variáveis a se considerar para definição do sistema mais correto para operação de uma empresa: ramo de atividade, receita bruta, lucratividade, entre outras. Bibliografia de apoio: AMARO, Luciano. **Direito Tributário Brasileiro**. 3ª. ed., São Paulo: Saraiva, 1999.

Enfim, nacionalmente é possível abordar vários fatores sobre tais mecanismos: renúncia fiscal, vale cultura para livre acesso ao consumo de bens culturais (praticamente desconhecido em determinadas regiões do país), divulgação da possibilidade de apoio ao setor cultural, etc.

Outros envolvidos⁴³ nesta “cena”, entretanto, já ressaltam que mudanças profundas podem significar um imenso passo atrás na produção cultural brasileira, pois mudanças abruptas são passíveis de dúvidas. Para o autor do artigo, a Lei Rouanet possui mais de 20 anos de existência, porém, seu tempo de uso real é menor. Para ele mudanças inteligentes deveriam girar em torno do estabelecimento de diferentes alíquotas, cujos projetos beneficiados deveriam apresentar relevância social.

Para não delongar neste tema, é preciso apenas ressaltar a evidência de que as “vozes” e opiniões em meio a este tema são, muitas vezes, convergentes entre si. Não obstante, não divergem apenas as opiniões dos envolvidos na legislação brasileira, mas também daqueles que recebem o apoio.

A título de explicação, é possível ressaltar que, desde as décadas anteriores, a classe teatral apresentava diálogos profícuos sobre como o teatro existia e funcionava. Com efeito, torna-se possível citar o depoimento de dois importantes expoentes do teatro brasileiro:

(...) O teatro que eu faço é um teatro comercial, um teatro de entretenimento apenas. Não é um teatro político... É apenas divertimento, como são as novelas de televisão, os circos, o futebol. Faço um gênero no teatro que é o digestivo, dito depreciativamente digestivo. Por ser o tipo de teatro que a maior parte das pessoas prefere assistir. Nosso público teatral ainda não tem cultura para perceber a grandeza de um bom autor. O teatro digestivo é o teatro que mais faço, e é nesse tipo de teatro que boto o caco.”⁴⁴

Agora, mesmo ressabiado, acho que o teatro brasileiro depois dessa abertura entre aspas tem que mudar, tem que tomar uma outra consciência, têm que vir novos anseios e novas discussões políticas, tem que mostrar o que se passa no cotidiano. O público tem que ir ao teatro e a discussão que estiver no palco tem que ser a discussão do cotidiano. Acontece que qualquer discussão política no teatro estará em defasagem com relação ao cotidiano. Então o que se tem que discutir no teatro? Os problemas que são eternos dentro do próprio país. Por que os autores nesse período de fechamento, de repressão política, não está escrevendo nada? Sabe qual é a explicação? Quando um negócio está comprimido e você faz um furo, o conteúdo sai

⁴³ Título: “Lei Rouanet: sem destruir o que se construiu”. Disponível em:

<<http://www.cultura.gov.br/site/2010/01/11/lei-rouanet-sem-destruir-o-que-se-construiu-artigo/>>. Data de acesso: 11/02/2012.

⁴⁴ Fragmento de entrevista de Jorge Dória. Obra consultada: KHOURY, Simon. **Atrás da máscara**: Segredos pessoais e profissionais de grandes atores brasileiros. Volume 1. Civilização brasileira. Rio de Janeiro: 1983. Página 159.

rapidamente, e é isso o que está acontecendo com as cabeças das pessoas (...)⁴⁵

Evidentemente, tais depoimentos localizam-se em outro marco temporal. Além disso, eles não estão discutindo o fomento à cultura, mas o funcionamento do teatro em geral. Portanto, são importantes para mostrar, sobretudo, a possibilidade de existência de vozes dissonantes em meio ao próprio espaço teatral.

Após as ressalvas, ficam as questões: por que tantas vezes as leis de fomento à cultura são objetos de críticas e/ou reclamações? Como a classe teatral, principalmente, da região Sudeste se comporta frente a este ponto?

Para compreensão deste tema é necessário estudar a parte os seguintes itens: o documento “Arte Contra a Barbárie”, o estatuto da cooperativa paulista de teatro, bem como as leis específicas do Estado e/ou Município de São Paulo.

UM OLHAR SOBRE O SUJEITO IMPACTADO: A ORGANIZAÇÃO DO TEATRO NA REGIÃO SUDESTE BRASILEIRA

O segundo item deste capítulo constitui um movimento interessante, principalmente, porque apresenta documentos importantes organizados pela classe teatral de São Paulo e, posteriormente, porque oferece uma visão sobre as leis próprias do município. Com efeito, este item levanta informações para que, no item seguinte, a questão possa ser discutida sob o eixo de análise de alguns autores.

DOCUMENTO “ARTE CONTRA A BARBÁRIE”⁴⁶

Temos que fazer políticas para aqueles que têm cultura e não têm dinheiro e não para aqueles que têm dinheiro, mas não tem cultura. Os interesses particulares não podem estar acima dos interesses da sociedade. Há casos até em que esposas de banqueiros se tornam escritoras, desde que se possam publicar livros amparados na Lei Rouanet.⁴⁷

⁴⁵ Fragmento de entrevista de Othon Bastos. Obra consultada: KHOURY, Simon. **Atrás da máscara**: Segredos pessoais e profissionais de grandes atores brasileiros. Volume 2. Civilização brasileira. Rio de Janeiro: 1983. Página 97.

⁴⁶ Disponível em:

<http://www.teatrocoletivo.com.br/index.php?option=com_remository&Itemid=57&func=startdown&id=15>.

Data de acesso: 07/06/2011.

⁴⁷ Trecho de carta assinada pelo “Arte Contra a Barbárie” e enviada ao ex Presidente da República, Luís Inácio Lula da Silva.

Constitui o principal documento para compreensão do Teatro no Estado de São Paulo. Está fracionado em cinco eixos, respectivamente, são eles: justificativa, o projeto de lei, carta ao presidente Lula, o lançamento, Fundo Nacional de Cultura.

Na justificativa explicam, principalmente, a necessidade em se criar o “Prêmio Teatro Brasileiro”. Para tanto, ressaltam uma série de argumentos a favor da criação do prêmio: o teatro integra e constrói o imaginário, os valores, sentimentos, formas de perceber, olhar e sentir, pensar e lidar com o mundo, a sociedade, o espaço, o tempo e o outro. Daí a importância desse meio cultural, pois o teatro cria laços com a população. Por isso, o teatro é reconhecido como direito e necessidade.

O Prêmio Teatro Brasileiro, portanto, tem como objetivos fomentar e facilitar o acesso da população ao mesmo e se destina a manutenção de núcleos artísticos, produção de espetáculos e circulação de espetáculos e atividades teatrais com relevância artística. O valor do prêmio varia e a inscrição e seleção dos projetos são regionalizadas. Quem é responsável pela administração do programa é a FUNARTE. Como se vê, todas as justificativas são pautadas sobre a legislação brasileira, cujas ressalvas foram feitas no capítulo anterior.

O projeto de lei, por sua vez, está arrolado em um total de 44 artigos ressaltando fatores diversos que estão repartidos em cinco partes, são elas: finalidade, administração e recursos do prêmio; como o prêmio será distribuído; das inscrições e condições; da seleção dos projetos; da contratação e, por fim, das disposições gerais.

No primeiro item frisam novamente a necessidade de fomentar o desenvolvimento de um teatro com relevância cultural e facilitar o acesso da população ao mesmo. Também é profícua a manutenção dos núcleos, produção de espetáculos relevantes e circulação dos mesmos. O prêmio é dividido em cinco regiões: norte, nordeste, central, sudeste e sul. Cumpre ressaltar que, até aquele momento, existiam diferenças de distribuição de verbas entre as regiões e, de acordo com o documento, os valores devem ser corrigidos anualmente.

Além disso, apenas pessoas jurídicas podem se inscrever para o prêmio e o proponente só poderá inscrever projeto para concorrer na região onde fica sua sede⁴⁸. No ato da inscrição o proponente deverá fornecer alguns dados como, por exemplo, data e local, região a que concorre o projeto, nome do projeto, dentre outras informações. Nos documentos de inscrição deverá constar também o orçamento do projeto.

⁴⁸ O proponente deve provar sua atuação por, no mínimo, 3 anos na região com a qual inscreveu seu projeto. Essa prova é necessária para que não exista desigualdade na distribuição de prêmios entre as regiões.

Quanto a FUNARTE ela não poderá impor formulários, modelos, tabelas ou semelhantes para a apresentação dos projetos. Sob este viés, cabe a Comissão de Seleção escolher quais projetos receberão o “Prêmio Teatro Brasileiro”. Dentre os artigos estriba-se também uma série de questões pertinentes ao funcionamento da Comissão de Seleção. Se necessário a Comissão poderá solicitar esclarecimentos e/ou não fornecer prêmio em função de motivos diversos, assim como disposto na Lei Rouanet e no Plano Nacional de Cultura. Até 30 dias após o término do projeto, o contratado terá que comprovar a realização das atividades nele previstas através de relatório à FUNARTE.

Na carta enviada ao ex Presidente da República, Luís Inácio Lula da Silva, ressaltam o ponto de vista de que a arte é negociada⁴⁹ atualmente e, de fato, são vendidas as esperanças, sonhos, sentimentos e destino do povo brasileiro. Por isso, explicam que o fomento é uma necessidade e está em acordo com vários artigos da Constituição Federal de 1988 como, por exemplo, a igualdade das pessoas. Portanto, o que se propõe é um novo mecanismo de fomento a cultura por meio do Fundo, sem alterar as demais possibilidades de ação governamental, de incentivo, do próprio Fundo. Dentre os segmentos pode-se destacar: artes visuais, áudio-visual, circo, cultura popular, dança, hip-hop, literatura, música e, finalmente, teatro. A inscrição é vedada para instituições com fins lucrativos.

Dentre os critérios para seleção dos projetos estão: a relevância e a qualidade dos projetos, o benefício à população, a clareza e fundamentação, a lisura do orçamento proposto, etc. O pagamento do projeto selecionado será feito integralmente na assinatura do Contrato e os projetos também poderão ser fiscalizados.

Em verdade, a maior parte dos argumentos desenvolvidos pelo documento “Arte Contra a Barbárie” são provenientes do acesso à Constituição Federal de 88. Destarte, após conhecer a legislação vigente torna-se possível reclamar, sobretudo, pelos fatores que constam em lei e que, no entanto, ainda não foram atendidos. Nesse sentido, o documento “Arte Contra a Barbárie” realiza a investigação artística e, principalmente, sócio-cultural do país para reivindicar seus direitos.

Nesse ponto, é de grande importância retomar a algumas questões de ordem tributária que constituem a base para o documento “Arte Contra a Barbárie” e quaisquer outros documentos que visem compreender o funcionamento geral da legislação brasileira para reivindicar determinado recurso do Estado.

⁴⁹ Esta questão está presente, sobretudo, nas discussões concernentes ao patrocínio da arte, pois ao patrocinar um grupo teatral, por exemplo, as empresas requerem também uma contrapartida que, em geral, constitui no esforço do patrocinado em agregar, de alguma forma, valor para a empresa e/ou organização patrocinadora. Portanto, há, nos moldes deste estudo, uma diferença entre doação e patrocínio.

Sendo assim, a própria constituição deve obedecer a alguns princípios dispostos em lei. O primeiro deles é o da estrita legalidade, que significa que somente será exigível tributo quando houver previsão legal, pois ninguém será obrigado a fazer ou deixar de fazer uma coisa senão em virtude lei.

Já o princípio da anterioridade significa que só poderá ser cobrado tributo desde que a previsão normativa seja anterior ao fato gerador.

A competência privativa das pessoas políticas de direito constitucional interno para instituir impostos significa a legitimidade constitucionalmente atribuída a União, aos Estados, ao Distrito Federal e aos municípios.

A competência geral, por sua vez, consiste na instituição de taxas e contribuições de melhoria, ou seja, as taxas estão dispostas no art. 145, // da CF, elas decorrem em razão do exercício regular do poder polícia ou prestação de serviços públicos específicos e divisíveis relativos ao contribuinte. Contribuição de melhoria consiste na espécie tributária cujo fato gerador se verifica com a valorização imobiliária, o limite na cobrança do tributo limitar-se-á ao valor da obra e a valorização de cada imóvel especificamente considerado (limite geral e individual).

Em seguida, tem-se também a indelegabilidade da competência tributária, ou seja, a competência tributária é indelegável, pois não pode ser transferida por questões de ordem pública, competindo à pessoa jurídica de direito público a sua cobrança nos termos da lei.

Porquanto, há que se destacar a isonomia recíproca entre as pessoas políticas. A união dos Estados, aos Estados, ao Distrito Federal e aos municípios são pessoas jurídicas de direito público interno, cuja competência está disposta na CF de forma isonômica e em conformidade com o princípio do pacto federativo, não existindo hierarquia entre os entes mencionados.

Por conseguinte, a não cumulatividade do ICMS e do IPI significa o abatimento do que for devido em uma operação na operação seguinte, o que gera a observância do princípio do *no bis in idem*.

Territorialidade da tributação aplica-se o princípio da uniformidade geográfica na cobrança dos tributos de competência da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos municípios, sendo os entes mencionados competentes para instituir os tributos em seu âmbito territorial.

Irretroatividade significa que o tributo somente poderá ser cobrado após a sua entrada em vigor, não atingindo fatos geradores ocorridos em momentos anteriores.

Além disso, deve-se ressaltar os chamados princípios gerais de direito público: Federação (forma de Estado); República (forma de governo); Igualdade (isonomia tributária);

Legalidade (cobrança de tributo vinculada a lei); Irretroatividade (cobrança do tributo após sua entrada em vigor); Universalidade da Jurisdição; Ampla Defesa e Devido Processo Legal (garantias constitucionais asseguradas ao contribuinte); Autonomia dos Municípios (por se tratar de uma pessoa jurídica do direito público a CF definiu seu âmbito de atuação dentro de um espaço territorial restrito, o artigo 18 da CF dispõe sobre sua competência e lhe confere autonomia em face das demais pessoas políticas); Indisponibilidade dos Bens Públicos (os bens públicos são afetados a satisfazer determinadas necessidades coletivas, por isso são indisponíveis não podendo ser alienados pelo poder público, salvo se houver a desafetação); Supremacia do interesse público ao do particular (na cobrança dos tributos dever-se-á observar a supremacia do interesse público sobre o particular porque a conduta que emana do Estado deve se respaldar no princípio da legalidade sendo inconstitucional e/ou ilegal qualquer cobrança de tributo que vise satisfazer interesses particulares e contraposição aos interesses públicos, trata-se da finalidade pública na cobrança dos tributos).

Enfim, o documento “Arte Contra a Barbárie” pauta-se, sobretudo, para os princípios dispostos na Constituição. Portanto, não é necessário levantamentos de maior complexidade para perceber a legalidade pela qual o documento foi desenvolvido. Competência privativa e/ou geral, contribuição de melhoria, indelegabilidade da competência tributária, uniformidade geográfica, irretroatividade, dentre outros, são apenas alguns dos exemplos de princípios pelo qual o documento ganha validade e importância em todo território nacional.

ESTATUTO DA COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO⁵⁰

A cooperativa paulista de teatro é sediada em São Paulo e sua área de ação abrange todo o Estado⁵¹. Dessa forma, dentre seus objetivos estão: produzir, beneficiar, adquirir ou construir infraestrutura necessária para a produção de espetáculos e manifestações artísticas ligadas às artes cênicas e à prestação artística ou técnica do cooperado; reunir artistas e técnicos em atividades voltadas para as Artes Cênicas; promover a difusão da doutrina cooperativista e seus princípios ao quadro social. E, novamente, aparece o princípio da

⁵⁰ Disponível em: <http://www.cooperativadeteatro.com.br/2010/?page_id=70>. Data de acesso: 07/06/2011.

⁵¹ Atualmente, os sindicatos e cooperativas brasileiras possuem maior liberdade, pois é vedado ao Estado interferir na organização e na administração sindical. É necessário, no entanto, que esses sindicatos sejam registrados em órgão competente que é o “MTE” – Ministério do Trabalho e do Emprego. Existem, contudo, algumas restrições impostas pela Constituição Federal, as principais são: a unidade sindical, a sindicalização por categoria e a base territorial mínima. Portanto, é obrigatório existir apenas um sindicato e/ou cooperativa na mesma área de atuação, bem como a necessidade de haver delimitação territorial, isto é, não poderá nunca ser inferior à área de um município. Obra consultada: DINIZ, Maria Helena. **Curso de direito civil brasileiro**. 15. ed. São Paulo: Saraiva, 1999.

igualdade disposto na lei, isto é, não deverá haver discriminação política, racial, religiosa ou social e não visará o lucro (relativo ao estatuto).

A Cooperativa paulista de teatro também poderá celebrar contratos com pessoas jurídicas de direito público ou privadas, além de representar os cooperados individualmente ou coletivamente, ministrar cursos e oficinas, promover o intercâmbio cultural, dentre outros fatores. Como se vê seu âmbito de atuação é bastante amplo.

Os outros artigos estão voltados, em sua maioria, para o funcionamento da cooperativa como, por exemplo, do número de associados que não terá limites, do funcionamento das Assembleias Gerais e dos participantes, da forma como os cooperados devem se colocar perante o estatuto e a cooperativa e assim por diante. Além disso, a demissão de um associado, que pode ser feita por uma série de motivos, não poderá ser negada e o Conselho Administrativo deverá estar informado acerca desta questão. Em qualquer caso, o associado só terá direito à restituição do capital que integralizou ou das sobras que lhe tiverem sido registradas.

O capital da cooperativa não poderá ser inferior a R\$ 1.000,00 e as quotas possuem valor de R\$ 1,00. O órgão supremo da Cooperativa é a Assembleia Geral dos associados, sendo que as Assembleias Gerais devem ser convocadas com a antecedência mínima de 10 dias.

Quanto aos editais de convocação devem constar: denominação da cooperativa, dia e hora da reunião, sequência ordinal das convocações, etc. Existem também as regras relativas ao quorum no artigo 27 do estatuto, ou seja, para o primeiro quorum é necessário dois terços do número de associados, em condições de votar.

Nas Assembleias a direção fica para o Presidente que é auxiliado pelo secretário da cooperativa. Em relação à Assembleia ordinária, deve-se ressaltar sua realização obrigatória uma vez por ano para discutir, principalmente, questões administrativas e contábeis. Em relação à Assembleia Extraordinária, deve-se ressaltar a sua realização sempre que necessário.

Os itens concernentes ao Conselho Administrativo estribam-se nos artigos 37 e 38. Por fim, a administração da sociedade será fiscalizada, assídua e minuciosamente por um Conselho Fiscal. Em linhas gerais, é necessário à cooperativa estabelecer fundos de reserva, balanços, levantamento de despesas, das sobras e perdas – através das ressalvas é possível observar a forma com que a cooperativa de teatro se organiza em São Paulo, ou seja, este estatuto também pode ser analisado a luz dos documentos “Arte Contra a Barbárie”.

LEIS ESPECÍFICAS DO ESTADO DE SÃO PAULO

Leis específicas de cultura voltadas ao Estado de São Paulo sempre existiram e, por isso, não constituem novidade. A título exemplificativo é possível resgatar, por exemplo, a lei 8.204 de 1975⁵². Aliás, 1975 foi o ano em que se institui a Secretaria Municipal de Cultura, destinada a promover o desenvolvimento de atividades, instituições e iniciativas de natureza artística e cultural no âmbito do Município. Cabe a Secretaria planejar e coordenar, criar e organizar, aperfeiçoar a arte em geral, criar convênios com entidades públicas, etc.

Em relação ao Conselho Municipal de Cultura é necessário ressaltar seu caráter de estudar e sugerir medidas concretas no sentido de fomentar as manifestações culturais e a difusão das artes e da cultura em todas as suas formas, ou seja, articular atividades. Já a Assessoria de Expansão Cultural compete elaborar a programação artístico-cultural a ser desenvolvida sob o patrocínio da Secretaria de Cultura, propor programação de incentivos às atividades artísticas e culturais, bem como medidas que visem a compatibilização.

Quanto ao departamento de teatros, naquele período, competiam: planejar, coordenar e controlar as atividades artísticas, objetivando a difusão e o aperfeiçoamento da arte; administrar, coordenar e controlar as atividades desenvolvidas nos teatros; examinar as propostas de cessão dos teatros⁵³.

Posteriormente, a legislação foi modificada e, a partir deste ponto, há a possibilidade de levantar outra série de projetos de lei⁵⁴, propostas de emenda à constituição e leis promulgadas. Dentre as de maior destaque está a lei nº 13.279, de 08 de janeiro de 2002⁵⁵, cuja prefeita Marta Suplicy decretou e promulgou o “Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo”, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, com o objetivo de apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e

⁵² Disponível em: <portalsme.prefeitura.sp.gov.br/Projetos/.../Leis/LEI%208.024.pdf>. Data de acesso: 07/06/2011.

⁵³ No período em que a lei foi criada, a censura nem sempre permitia que peças teatrais fossem encenadas em virtude do seu teor crítico, por isso foi comum a busca de alternativas para reverter à situação como, por exemplo, do desenvolvimento de uma linguagem diferenciada para lograr a censura. Ao longo deste lapso temporal, contudo, as peças parecem ter perdido parte de seu caráter crítico, sobretudo, porque são diretamente influenciadas crivo mercadológico. Logo, para alguns autores, como é o caso Michalski, o marco mais significativo da trajetória do estado brasileiro foi o ano de 1968, onde a censura assume o papel de protagonista e desencadeia ações contra a classe teatral brasileira. Obra consultada: PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo**. Editora HUCITEC. São Paulo: 1999. Páginas 24 e 25.⁵³

⁵⁴ Projetos de lei e propostas de emenda à constituição não serão mencionadas, tendo em vista os moldes com o qual este estudo se desenvolve, além, é claro, da extensão do assunto. Entretanto, há necessidade de fornecer exemplos concretos acerca desses objetos, o primeiro foi fundamental inclusive para elaboração do Plano Nacional de Cultura. Disponível em: <www.camara.gov.br/sileg/integras/384450.pdf>. Data de acesso: 15/10/2011. Disponível em: <www.camara.gov.br/.../prop_mostrarintegra.jsessionid.../2005>. Data de acesso: 15/10/2011.

⁵⁵ Disponível em: <http://www.satedrs.org.br/leis/?id=2>. Data de acesso: 07/06/2011.

produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo. O valor nunca será inferior a R\$ 6.000.000,00.

Para a realização do Programa seriam selecionados no máximo 30 projetos por ano de pessoas jurídicas, denominadas proponentes. Os interessados deveriam se inscrever na Secretaria Municipal de Cultura. Para a inscrição, o proponente deveria apresentar o projeto em oito vias com uma série de dados cadastrais. Não havia a necessidade em impor formulários, modelos ou tabelas para apresentação do projeto. O julgamento dos projetos seria feitos pela Comissão Julgadora, todos com notório saber em teatro. Além disso, a Comissão Julgadora possuía soberania e não cabiam recursos contra suas decisões. Assim como as demais leis, cabia ao proponente cumprir toda a realização do projeto.

Finalmente, cumpre mencionar também a Lei Mendonça do Município de São Paulo⁵⁶, isto é, a lei dispõe sobre incentivo fiscal para realização de projetos culturais. Pessoas físicas ou jurídicas do Município poderiam se inscrever. O diferencial desta lei é a possibilidade de abatimento não do Imposto de Renda (IR), mas sobre os Impostos Sobre Serviços (ISS) e o Imposto sobre a Propriedade Predial e Territorial Urbana (IPTU). Dentre as áreas de abrangência da lei está o teatro, bem como a música, cinema, literatura, folclore, entre outros. Os projetos também são avaliados de acordo com sua idoneidade, nos moldes das demais leis já ressaltadas. Além disso, as obras aprovadas pela comissão deveriam ser apresentadas apenas no Município de São Paulo.

Em vista disso, estas leis municipais e/ou estaduais foram ressaltadas, sobretudo, para que o leitor possa entender a forma com a qual o documento “Arte Contra a Barbárie” fez toda sua argumentação, isto é, tentando encontrar brechas em leis já promulgadas para atingir os objetivos estabelecidos, tendo em vista a importância a qual atribuem a cultura nacional.

UMA (RE) VISÃO HISTÓRICA SOBRE O DOCUMENTO “ARTE CONTRA A BARBÁRIE”

“A verdadeira viagem de descoberta não consiste em sair à procura de novas paisagens, mas em possuir novos olhos”.

Marcel Proust

⁵⁶ Disponível em: <<http://www.semec.piracicaba.sp.gov.br/leiMendonca.html>>. Data de acesso: 13/02/2012.

O processo cultural brasileiro não é uníssono e foi influenciado por diferentes perspectivas e agentes ao longo do tempo. Em geral, o que se trabalha é a relação entre Estado e censura, principalmente, no período da ditadura militar. Diante disso, o Estado aparecia como o grande mediador hegemônico da produção teatral.

Não obstante, Oduvaldo Vianna Filho, cuja morte se dá em 1974, já havia ressaltado que toda classe teatral deveria se unir com o objetivo de combater a política cultural do governo, ou seja, a classe teatral deveria combater as contradições inerentes a seu funcionamento. Além disso, a união de todo o teatro poderia fortalecer o mercado de trabalho. Neste caso, é importante dizer que a união desta classe apresentava representativa dificuldade. Como se não bastasse, sua opinião não era a única e, por isso, apresentava relativa dificuldade para se impor perante os demais.

Como já mencionado, o discurso da classe teatral era/é heterogêneo. Augusto Boal, diferente de Vianinha, não reivindicava a unidade de teatro como um todo. Para ele, os elencos se dividiam entre clássicos e revolucionários⁵⁷.

Nesse ponto, é possível indagar: atualmente, qual é a influência exercida pelo Estado na esfera cultural? Lado outro, como os agentes culturais tem se comportado frente às políticas culturais?

Quem levanta toda discussão com êxito é a autora Iná Camargo e Dorberto Carvalho⁵⁸ que faz um apanhado geral sobre a luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura. A obra da autora aborda um período temporal de, em média, uma década e analisa, especialmente, a mercantilização da cultura na década de 1990.

Destarte, em meio a isto, está a política vista como um negócio e o objetivo básico das empresas que é a maximização dos lucros. Dessa forma, surge o Estado como facilitador e/ou regulamentador do processo. O objetivo primordial do Estado forte, de acordo com Iná Camargo e Dorberto Carvalho, é, portanto, legitimar as exigências do capitalismo global, ou seja, ocorre aí uma parceria entre o Estado e o capital. Enfim, o ponto fulcral levantado pela autora é a influência que o capital pode exercer sobre a sociedade como um todo e, de certo modo, é o capital que irá mercantilizar os direitos e a cultura.

⁵⁷ ARRABAL, José; DE LIMA, Mariângela Alves; PACHECO, Tânia. **Anos 70 – Teatro**. Europa empresa gráfica e editora, 1980.

⁵⁸ COSTA, Iná Camargo; 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.

Ademais, a arte passa a ter algumas funções já discutidas no capítulo anterior, isto é, investimento financeiro e instrumento de propaganda e/ou parceria entre empresas e instituições culturais. Sendo assim,

No lugar dos direitos sociais e civis, passou a reinar o arbítrio dos ganhadores do mercado. Produtores culturais ficaram expostos aos humores pessoais dos rajás do capital e dos mandarins da administração (...) Tudo que pretenda ser mais que produto descartável é sumariamente eliminado. A estética da indústria cultural, a estética da mercadoria, ou o *design* da abstração econômica, passa a formatar toda e qualquer manifestação cultural. É indiferente o que se produz, desde que seja vendável e apto à encenação midiática. A arte deixa de ter existência própria, passa a ser objeto imediatamente econômico e desde a produção já se realiza do ponto de vista do *marketing*.⁵⁹

Evidentemente, este é o principal argumento desenvolvido pelo “Arte Contra a Barbárie”, isto destaca que o teatro é direito e necessidade de toda população. O documento critica, dessa forma, a imposição feita pelo Estado aos modelos de projetos, bem como a forma de encenação dos espetáculos, a estética cultural imposta⁶⁰ e a indústria cultural que prioriza a atuação das empresas e organizações por meio dos subsídios indiretos.

O “Arte Contra a Barbárie” procura, através dessa linha de pensamento, se impor perante a responsabilidade adquirida pelo Estado. Assim,

1. O teatro, como arte e cultura, integra e constrói o imaginário, os valores, sentimentos, as formas de perceber, olhar, sentir, pensar e lidar com o mundo, a sociedade, o espaço, o tempo, o outro. Como arte e cultura, forma não só o indivíduo e o humano, mas os laços que unem uma determinada população numa determinada região num determinado tempo. A isso, hoje, uns chamam de nação, outros de povo, outros simplesmente de humanidade. Enfim, seja como reprodução e manutenção ou estímulo à mudança e ao rompimento, o teatro faz parte daquele universo sem o qual a civilização morre e a barbárie se instala.⁶¹

À luz desta citação, tem-se que o processo de mercantilização da cultura não foi inócuo para a cultura, tampouco teatro. A classe teatral, entretanto, reconhece sua importância para a formação das diversas definições para aquilo que se tem como “população brasileira”.

O nexos causal desta discussão consiste em observar que as considerações feitas pelo documento justificam a importância vital do teatro brasileiro. Nesse sentido, constitui em sua

⁵⁹ Idem, p. 15.

⁶⁰ O próprio Plano Nacional de Cultura (PNC) declara a importância em apoiar projetos diversificados valorizando, essencialmente, as “culturas nacionais”. Contudo, o documento “Arte Contra a Barbárie” destacou a dificuldade em “administrar” a cultura brasileira em um território tão amplo. Os argumentos, portanto, são diversos e vão desde a diferença de recursos aplicados em cada região do Brasil até o número limitado de espetáculos teatrais com relevância cultural.

⁶¹ Trecho argumentativo presente na justificativa do documento “Arte Contra a Barbárie”. Disponível em: <http://www.teatrocoletivo.com.br/index.php?option=com_remository&Itemid=57&func=startdown&id=15>. Data de acesso: 07/06/2011.

argumentação que o teatro é forma única de arte e cultura dentre todas as outras e, por isso, justificam a importância da criação do Prêmio Teatro Brasileiro. Em outras palavras, “o Prêmio Teatro Brasileiro se apresenta como um programa público federal, a ser estabelecido através de lei para ser cumprido por este governo e pelos governos futuros”⁶².

Por conseguinte, é exequível complementar este tema através da égide dos estudos de Roland Barthes⁶³. De acordo com o autor, o público do teatro burguês encontra-se adormecido, apesar de apoiado pelo Estado. Por conseguinte,

Ora, o teatro que vomitamos é o teatro do Dinheiro; o teatro em que se paga caro pelos lugares, quer dizer, onde o público é selecionado apenas por sua fortuna; em que a pobreza (o trabalho) é relegada o mais longe possível do espetáculo; em que o luxo vaidoso dos cenários e das indumentárias, aprisionado sob o nome hipócrita de “bom gosto francês”, postula toda uma economia sórdida do outro falso, da mentira visual, trocada pela nota de mil francos da poltrona de platéia; em que os temas do repertório nunca apresentam senão um homem minúsculo, fechado por seu particularismo de fortuna, numa psicologia sem relação com o trágico da História (...) Esse teatro do Dinheiro tem um nome, é o teatro burguês.⁶⁴

Diante disso, o teatro é influenciado não apenas por fatores externos ligados, essencialmente, ao Estado, mas é também por fatores internos que, de acordo com Barthes, são vários: figura (que deve ser exato), cenários (possui função intelectual) e música (não possui caráter trágico no teatro ocidental), entre outros.

Sob esta ótica, o “Prêmio Teatro Brasileiro” seria elucidado não apenas porque é dever do Estado apoiar a arte, mas porque uma companhia de teatro possui elementos internos, cuja necessidade de capital é evidente. Se por um lado, lutam contra a mercantilização da cultura, por outro, parecem imersos em um sistema maior, já que a maior parte destas companhias justifica a necessidade de fomento à cultura em âmbito nacional, estadual e municipal.

Além disso, Barthes já havia criticado que no teatro rico o público não exerce a função de pensar, afinal até mesmo muitos críticos de teatro possuem essa dificuldade. Para o autor, o bom espetáculo é aquele em que o espectador participa ativamente da peça.

⁶² Idem.

⁶³ Roland Barthes (1915-1980) foi um escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês. Fez a crítica das atitudes sociais e cotidianas e trabalhou em uma ciência geral dos signos. Barthes também escreve uma série de ensaios sobre o teatro. Em seus ensaios são discutidas uma série de questões que vão do teatro burguês, figurinos, atores até obras de Brecht como, por exemplo, “O círculo de giz caucasiano” e “Mãe Coragem”. Dessa forma, é feito um panorama geral do teatro francês onde o autor expõe em vários fragmentos questões concernentes à sua ideologia. Apesar de estudar o teatro francês, suas obras são importantes, principalmente, para compreender o funcionamento e as principais questões discutidas no teatro como um todo. Em outras palavras, o funcionamento do teatro, bem como a montagem de um espetáculo vai além daquilo que se apresenta em palco, porquanto, cabe também vislumbrar as relações desenvolvidas “atrás das cortinas”.

⁶⁴ BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Editora Martins Fontes. São Paulo: 2007. Página 52.

Para não tornar exaustivas as ressalvas à Barthes torna-se profícuo apenas expor que o teatro popular obedece a três obrigações: um público de massa, um repertório de alta cultura e, finalmente, uma dramaturgia de vanguarda. Destarte, a condição econômica é capital, pois é ela que faz a morfologia do público. O teatro popular, com isso, exige palco simples, despojado, sugestivo, ou seja, aquele teatro que confia ao espectador o poder de imaginar.

No mais, o teatro brasileiro apresentou situação própria nos mais diversos lapsos temporais. Esse processo, por sua vez, foi marcado por lutas e reivindicações, sendo assim, esse processo não deve ser visto sob a ótica da perenidade, isto é, sempre ocorreu influência de diversos meios e dentre eles estão as leis de renúncia fiscal.

Nessa linha de pensamento, cumpre ressaltar que as leis de fomento à cultura se destinariam à trabalhos que estão fora do mercado, ou seja, a produção não-comercial. Retomando, pois, Iná Camargo e Dorberto estudam que:

Nas circunstâncias políticas em que o Arte contra a Barbárie viu aprovada por unanimidade a sua Lei de Fomento ao Teatro, conquistou de fato uma trincheira que, além de assegurar a grupos de teatro um ganho material, tem grande força simbólica: assegura a existência de uma prática artística que não se submete ao mercado.⁶⁵

Assim, há que se mencionar a singularidade dos estudos da autora, porém, as ressalvas acerca do submetimento das companhias teatrais ao mercado tornam-se ingênuas, pois, como já destacado, as próprias companhias estão imersas em um sistema capitalista maior. Portanto, apesar de se oporem ao teatro comercial ainda lutam por formas alternativas de fomento. E esta luta não haveria se o sistema de mercantilização dos desejos e necessidades não existisse.

A ideia do sistema é, principalmente, fornecer valores que delineiam o que seguir, o bom e o importante para as pessoas. As consequências são variadas e interessantes: ações socialmente padronizadas e periodicamente repetidas, estudos de marketing massivos para atingir o maior número de pessoas e, é claro, o sistema torna-se, a cada dia, mais habitual para as pessoas, portanto, não chega nem mesmo a ser percebido por alguns.

De certa forma, o sistema capitalista aproxima as realidades, isto é, as empresas têm como objetivo primeiro e final o lucro. Os grupos teatrais, por sua vez, que se distanciam do que é proposto pelo Estado tendem a criar uma forma diferenciada de expressão. E, nesse caso, como esses grupos se organizariam?

No mais, este capítulo procurou apontar a relação entre a legislação brasileira e o documento “Arte Contra a Barbárie”. Evidentemente, esta questão pode ser estudada sob o

⁶⁵ COSTA, Iná Camargo; 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. Página 37.

cunho de diferentes perspectivas. Além disso, em muitos momentos fica presente um tema que deve ser discutido a parte no terceiro capítulo: a mercantilização da cultura e a fetichização da mercadoria.

Por fim, é possível retomar a algumas colocações de Iná Camargo e Dorberto, pois as questões levantadas iniciam ressaltando a questão de forma macro como, por exemplo, a forma com que o capitalismo atua sobre os indivíduos que, em alguns casos, parecem fazer parte do sistema sem propor nenhuma reivindicação. A classe teatral, contudo, enxerga a forma com que a indústria cultural e o marketing atuam sobre a sociedade. E é por esse motivo que o documento “Arte Contra a Barbárie” foi elaborado –não apenas para dar continuidade ao funcionamento das companhias, mas para mostrar a forma com que ocorre a privatização cultural.

Nesse sentido, é profícuo não olvidar a mercantilização que a “indústria do desejo e das necessidades” exerce sobre as pessoas. Cumpre ressaltar, o notório trabalho positivo desses grupos teatrais que enxergaram a importância de mostrar a população um trabalho diferenciado e de teor crítico, isto é, a implementação da Lei de Fomento consiste numa vitória não apenas para os envolvidos com a cena teatral, mas também para aquelas pessoas que serão atingidas por essas novas propostas de trabalho. É preciso, portanto, encarar o desafio da politização e apresentar propostas inovadoras para modificar a realidade corrente, até então, ou seja, “a conclusão sobre este ponto se impõe: nas presentes circunstâncias, a revolta é uma obrigação e a insurreição um direito.”⁶⁶

Enfim, o ponto crucial deste processo é fornecer uma cultura que não seja ingênua do ponto de vista social, ou seja, deve-se ater aos problemas sem temer a reação da grande maioria que impõe a arte, estética e a cultura. Surge, então, diversas possibilidades de interpretações e acepções acerca do produto cultural oferecido à sociedade. Para tanto, o capítulo seguinte irá abordar esta questão sob o viés dos estudos de Karl Marx em “O Capital”. Sabe-se, pois, que apesar de ter sido escrito há mais de um século, seus estudos ainda continuam atuais, pois Marx apresentou uma forma única de compreender a “mercadoria”. Não obstante, é importante que seja dado ênfase na questão da fetichização da mercadoria, pois além de levar em consideração a história, esse item possibilitará compreender a fase que antecede à finalização e entrega do produto/serviço para o público/consumidor/cliente.

⁶⁶ COSTA, Iná Camargo; 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. Página

CAPÍTULO III: O TRIPÉ ARTE, CULTURA E MERCADORIA

“A formulação de uma estratégia competitiva é, em essência, o desenvolvimento de uma forma ampla, por meio da qual uma empresa vai concorrer, quais deveriam ser seus objetivos e que políticas serão necessárias para se alcançar esses objetivos”.

Michael E.Porter.

“A chave para a implementação da estratégia é a compreensão das hipóteses por todos na organização, o alinhamento dos recursos com as hipóteses, o teste contínuo das hipóteses e suas adaptações em tempo real, conforme as necessidades.”

Kaplan e Norton.

As epígrafes acima são elucidativas no sentido de demonstrarem, de maneira muito geral, a forma com a qual as empresas e organizações do século XXI organizam e sustentam suas ideologias de negócios.

Nesse sentido, este capítulo tem como objetivo fundamental relacionar as discussões de Karl Marx com a apropriação das empresas que passam a considerar a cultura sob a égide da mercadoria. Evidentemente, isso trará consequências para os mais diversos segmentos da sociedade, por isso, o foco desse capítulo será para o segmento de serviços e, mais especificamente, para a discussão em torno do teatro enquanto mercadoria.

Antes, contudo, é necessário tecer discussões acerca da ideologia encontrada nos estudos de Karl Marx⁶⁷. Portanto, o ponto fulcral deste capítulo será perceber as continuidades e permanências do marxismo na atual sociedade brasileira.

Este capítulo se resume em quatro momentos principais, isto é, o primeiro item irá demonstrar uma breve discussão acerca da organização do pensamento marxista. Já o segundo item tem como meta discutir a fetichização da mercadoria, nesse caso, ficam as questões: o que pode ser entendido enquanto fetichização da mercadoria? Aliás, em que se diferenciam os estudos de Marx com os estudos anteriores da Economia Política Clássica? O terceiro item busca engendrar as discussões anteriores ao contexto histórico do teatro no Brasil. Evidentemente, será necessário considerar também o lugar do marxismo na historiografia e,

⁶⁷ Sabe-se, pois, que as obras deste autor encontram-se arroladas em um conjunto de livros, sendo que o primeiro deles data o ano de 1867. Em seus escritos Karl Marx dará continuidade aos estudos da Economia Política Clássica. Na verdade, Karl Marx irá desenvolver com maior profundidade várias questões que já haviam sido colocadas por outros autores como, por exemplo, Adam Smith e David Ricardo. Sob este prisma, Marx irá desenvolver conceitos e discussões importantes tão utilizados atualmente por estudiosos das mais diversas áreas: mais valia, capital, mercadoria, dinheiro, processos de troca, circulação de produtos, entre outras questões. Por conseguinte, tendo em vista a amplitude da obra de Karl Marx, este estudo dará foco ao primeiro capítulo de “O capital” intitulado como “A Mercadoria”. Através desse capítulo será possível fazer o enlace entre a proposta maior desta monografia: entender como o Estado e, principalmente, as empresas e organizações se apropriaram da cultura ao longo do tempo para atingir seus objetivos e/ou estratégias que, de maneira simplória, podem aqui ser descritos como lucro pela mercadoria entregue ou serviço prestado ao cliente.

sobretudo, as ideias lançadas acerca das leis de fomento à cultura e do documento “Arte Contra a Barbárie” já discutidos nos capítulos anteriores. Já o quarto item faz o fechamento da discussão apresentando, em linhas gerais, que o marxismo, atualmente, deve ser entendido enquanto um campo aberto de análises, pois ele se comunica com outras áreas do conhecimento: político, social, cultural, econômico, etc. O termo marxismo, portanto, é um termo de significado heterogêneo e complexo. Além disso, este estudo não procura qualificar a discussão sobre as leis de fomento à cultural em determinado campo de discussão marxista, mas, sim, perceber que essa discussão pode ser estudada a luz de várias questões marxistas. Porquanto, o ponto fulcral de todos os itens é perceber a cultura engendrada sob as práticas econômicas, um capítulo a parte na história da cultura tão pouco estudado e, às vezes, não compreendido.

KARL MARX: ESTUDO DE CASO SOBRE O PRODUTO E/OU SERVIÇO ENQUANTO MERCADORIA

Para realizar toda discussão pertinente à arte enquanto mercadoria sob os estudos de Marx é necessário ressaltar algumas questões pertinentes ao tema. Em primeiro lugar, cumpre advertir que a economia se divide em dois grandes ramos: produção e distribuição. Além disso, a economia se diferencia do mercado, pois o segundo surge historicamente. Dessa forma, Karl Marx apresenta a chamada concepção materialista da história, isto é, os modos de produção se alteram ao longo dos diferentes lapsos temporais em questão.

Não obstante, Marx apresenta pretensão científica em seus estudos e, de forma geral, considera a mercadoria como célula da economia. Portanto, o capitalismo deve ser entendido enquanto modo específico de produção. Evidentemente, torna-se profícuo explicar o porquê da alteração da produção ao longo do tempo. Assim, conceitos como superestrutura e estrutura podem ser tratados à luz desta questão.

Em verdade, a estrutura está ligada, essencialmente, ao concreto. Nesse sentido, a estrutura refere-se também às relações sociais de produção (organização social) e às forças produtivas (técnicas). A superestrutura, por sua vez, refere-se às ideias e/ou ideologias. Sob esta égide, uma mudança nas ideias concernentes à superestrutura poderia alterar as relações sociais de produção, ou seja, poderia alterar a estrutura. Assim,

Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; é o seu ser social que, inversamente, determina a sua consciência (...) Assim como não se julga um indivíduo pela ideia que ele faz de si próprio, não se poderá julgar uma tal época de transformação pela mesma consciência de si; é preciso,

pelo contrário, explicar esta consciência pelas contradições da vida material, pelo conflito que existe entre as forças produtivas sociais e as relações de produção. Uma organização social nunca desaparece antes que se desenvolvam todas as forças produtivas que ela é capaz de conter; nunca relações de produção novas e superiores se lhe substituem antes que as condições materiais de existência destas relações se produzam no próprio seio da velha sociedade.⁶⁸

A partir destas ressalvas é possível pressupor que, assim como o mercado, as mercadorias também surgem historicamente. De acordo com Marx, as sociedades são marcadas pela imensa acumulação de mercadorias, ou seja, as mercadorias devem ser o primeiro ponto a ser considerado ao abordar a(s) sociedade(s). A mercadoria⁶⁹, nesse sentido, é um objeto externo. Para tanto, tem como objetivo satisfazer as necessidades ou desejos humanos.

Sendo assim, “qualquer mercadoria se troca por outras, nas mais diversas proporções⁷⁰”, gerando muitos valores-de-troca. Surgem, por exemplo, as chamadas teorias de valor que, de acordo com Paul Singer⁷¹, estudam as várias formas pelas quais se fixam os preços das mercadorias e, depois, explicam como certas mercadorias são mais caras do que outras. Ainda de acordo com Paul Singer, as mercadorias não se destinam a produção do próprio produtor, mas a venda.

Como se vê, o termo “mercadoria” pode ser estudado através de distintos autores e vieses teórico-metodológicos. Gregory Mankiw⁷² já havia ressaltado que as leis da oferta e demanda⁷³ influenciam a elasticidade da mercadoria – produtos e/ou serviços em que a produção pode ser aumentada na medida em que o consumo cresce, isto é, possuem flexibilidade, portanto, são o oposto das mercadorias inelásticas.

Ainda de acordo com Gregory Mankiw, um aumento no preço provoca uma redução proporcionalmente maior na quantidade demandada. Nesse caso, torna-se importante atentar-se também para as diferenças concernentes aos termos “preço” e “valor”, pois o “valor é, no fundo, o preço relativo. O preço que estamos acostumados a encontrar é o preço cotado numa

⁶⁸ Marx, Karl. ([1859] 1982). **Prefácio. Para a Crítica da Economia Política**. Edições Progresso Lisboa. Disponível online em: <<http://www.marxists.org/portugues/marx/1859/01/prefacio.htm>>. Data de acesso: 14/02/2012.

⁶⁹ Cumpre ressaltar que a mercadoria, nos moldes desse estudo, pode ser entendida não apenas como bens tocáveis e produzidos materialmente, mas também como serviços e bens intangíveis. O teatro, por exemplo, nada mais é que uma mercadoria oferecida ao público.

⁷⁰ MARX, Karl. **O capital: Crítica da Economia Política**. Volume 1. Editora Civilização Brasileira S.A, p. 43.

⁷¹ Singer, P. (1983). **Aprender Economia**. São Paulo: Brasiliense.

⁷² MANKIW, N. Gregory. **Introdução à economia: princípios de Micro e Macroeconomia**. Editora Campus.

⁷³ A demanda ou procura consiste de uma pessoa ou grupo de pessoas por um determinado bem, indicando o quanto esta pessoa ou grupo de pessoas desejam consumir deste bem num determinado período de tempo. Já a oferta é a quantidade oferecida de qualquer bem ou serviço, ou seja, é a quantidade que os vendedores querem e podem vender.

moeda – em cruzeiros, em dólares, em libras. A moeda é uma unidade de medida dos preços (...) O valor é o preço de cada produto em relação aos outros”⁷⁴. Portanto:

Eles (os preços) se formam basicamente pelos custos de produção. Cada empresa tem um determinado custo com a mão de obra que utiliza, pagando salários, com a compra de matéria prima e com o equipamento, que é amortizado ano a ano, dependendo de sua vida útil, que pode ser de dez, quinze ou vinte anos (...) Agora o lucro depende do preço que ela vai conseguir vender o produto, menos o custo. O preço é formado pelo custo da produção, acrescido de uma margem de lucro, margem esta que é competitivamente fixada por cada firma, tendo em vista que seu preço não pode ser muito diferente dos das competidoras⁷⁵.

Após ressaltar estas questões pontuais é possível, pois, retomar as questões destacadas por Marx. De acordo com ele, a grandeza do valor de uma mercadoria qualquer é determinada pelo trabalho humano despendido em determinada atividade. Destarte, “tempo de trabalho socialmente necessário é o tempo de trabalho requerido para produzir-se um valor-de-uso qualquer”⁷⁶. Contudo, o valor das mercadorias também pode mudar de acordo com a produtividade (força produtiva). Nesse sentido, basta observar que diferentes momentos históricos foram marcados por formas distintas de produtividade⁷⁷.

Em linhas gerais, uma mercadoria possui valor se existir a possibilidade de sua utilização, seja qual for o objetivo de seu emprego. Nesse contexto, torna-se possível evidenciar duas teorias de destaque: teoria do valor trabalho e teoria do valor-utilidade. No entanto, para não causar desacertos torna-se também profícua uma breve ressalva acerca da economia política no século XX.

A economia política no século XX possui duas principais ramificações: burguesa e marxista⁷⁸. Nesse contexto,

Como sabemos, a diferença essencial entre esses dois campos reside no fato de que o primeiro não problematiza – ou seja, não confere um caráter histórico – a relação capitalista, ao passo que o segundo considera essa relação como uma realidade historicamente determinada (...) Essa peculiaridade deve ser pesquisada a partir do fato de que: 1) o pensamento burguês afigura-se, por seu turno, profundamente cindido em seu interior; 2)

⁷⁴ Singer, P. (1983). **Aprender Economia**. São Paulo: Brasiliense. P. 23.

⁷⁵ Idem, p. 14.

⁷⁶ MARX, Karl. **O capital**: Crítica da Economia Política. Volume 1. Editora Civilização Brasileira S.A, p. 46.

⁷⁷ Os estudos de Marx já haviam evidenciado que a força produtiva é influenciada por diversos fatores, dentre eles: destreza dos trabalhadores, desenvolvimento da tecnologia, volume e eficácia dos meios de produção etc. Nesse contexto, quanto maior a produtividade menor será o valor da mercadoria.

⁷⁸ Ambas se dividem em diversas ramificações. Não constitui foco de estudo desta pesquisa, contudo, é importante que, a título de curiosidade, sejam mencionadas. A vertente do pensamento econômico burguês se divide em: Keynes (Política Econômica); Escola História (Descritiva); Schumpeter (Monopólio e Oligopólio) e Neoclássica (Teoria do Valor Utilidade e Matemática). Já a economia política marxista estriba-se em: Imperialismo; Acumulação e Teoria do Valor (Valor relacionado ao Planejamento Econômico).

o pensamento marxista apresenta um conjunto de elementos problemáticos que jamais se haviam mostrado tão evidentes como hoje em dia.⁷⁹

Diante disso, Claudio Napoleoni ressalta que a economia burguesa possui dificuldades inerentes ligadas a sua forma de pensar. Com isso, seus problemas encontram-se ligados, principalmente, ao campo prático e ao campo formal (neoricardianos). Quanto ao campo prático cumpre citar a questão do Estado, isto é:

Concluindo: o recurso à intervenção do Estado implica a renúncia a se vincular o “benefício do capital” a algum outro serviço, ou então a considerar a distribuição como um processo objetivamente determinado; ou, por fim, a se posicionar o consumidor e o burguês nas duas posições que o pensamento tradicional lhes havia conferido, isto é, a posição de fim absoluto (no que toca ao consumidor) e a posição do meio eficiente (no que diz respeito ao burguês).⁸⁰

Não obstante, a economia marxista também possui suas dificuldades ligadas, sobretudo, a três elementos principais: teoria do valor; tendências do capitalismo e possíveis crises; surgimento de novas formas de economia como, por exemplo, o socialismo.

Quanto a teoria do valor trabalho deve-se dizer que ela se aplica, essencialmente, aos produtos elásticos, produtos industriais e serviços de qualquer espécie. De acordo com essa teoria tudo que se produz, seja essa mercadoria um produto ou serviço oferecido, é fruto direto ou indireto de trabalho humano. O trabalho humano, de acordo com Paul Singer, exige participação social, portanto, os valores das mercadorias constituem, em última instância, o tempo de trabalho social.

Já a teoria do valor-utilidade estuda que os preços refletem as utilidades relativas para os clientes da grande variedade de mercadorias que estão à disposição deles. Como se vê, esta teoria afasta-se da realidade capitalista.

Ao retomar Marx é possível fazer alguns contrapontos quanto aos autores mencionados até o momento. De acordo com Marx, o trabalho é uma necessidade natural e, por isso, é ele que mantém a vida humana. Nesse sentido, “o homem, ao produzir, só pode atuar como a própria natureza, isto é, mudando as formas de matéria⁸¹”. Deve-se recordar, então, que as mercadorias adquirem valor após encarnar o trabalho humano, ou seja, as mercadorias são frutos do trabalho humano.

Enfim, é importante não olvidar a analogia possível entre a forma de valor de uma mercadoria e sua relação social que é o trabalho concreto – corpo da mercadoria – que se

⁷⁹ NAPOLEONI, Claudio. (2000). **Smith, Ricardo, Marx**. São Paulo: Graal. P. 9.

⁸⁰ Idem, p. 13.

⁸¹ MARX, Karl. **O capital: Crítica da Economia Política**. Volume 1. Editora Civilização Brasileira S.A, p. 50.

torna expressão de trabalho humano. “Evidencia-se que não é a troca que regula a magnitude do valor da mercadoria, mas, ao contrário, é a magnitude do valor da mercadoria que regula as relações de troca”⁸².

Em linhas gerais, a ciência da economia política está amplamente relacionada à origem e ao desenvolvimento daquilo que se conhece como capitalismo. Oskar Lange⁸³ já havia ressaltado que, desde então, os mercantilistas dedicaram mais atenção ao desenvolvimento da produção de mercadorias e dos excedentes dessas mercadorias para exportação. Lado outro, também faz importantes ressalvas quanto o pensamento de Marx:

Marx incluiu a economia política na teoria geral do desenvolvimento social, baseada na interpretação materialista da história. Isso o levou à tese do caráter historicamente transitório do modo de produção e à natureza histórica das categorias e leis econômicas. As categorias e leis econômicas descobertas pela econômica clássica são as leis que regem o funcionamento da economia capitalista. Mas o capitalismo está sujeito ao desenvolvimento determinado pelas leis econômicas que lhe são peculiares e possui, como o formulou Marx, sua própria “lei de movimento”.⁸⁴

Dispostas estas questões gerais referentes à mercadoria cumpre, então, trabalhar com dois itens de modo a interligá-los com os capítulos anteriores. Nesse sentido, os próximos itens abordarão, respectivamente, o fetichismo da mercadoria para Marx e, em seguida, a relação entre as discussões sobre o trinômio arte-cultura-mercadoria.

O FETICHISMO DA MERCADORIA

A quarta seção do primeiro capítulo de “O capital” aborda a questão do fetichismo da mercadoria e os segredos ligados a ela. Evidentemente, é imprescindível retomar a duas questões relacionadas ao item anterior: afinal, qual é a verdadeira diferença entre a Economia Política Clássica e a Economia Política Marxista? Em que ponto Karl Marx superou as discussões já realizadas anteriormente?

Adam Smith⁸⁵, dessa forma, tem como objetivo investigar as causas do aprimoramento das forças produtivas do trabalho⁸⁶. Por outro lado, ele também percebe que a riqueza tem a ver com o trabalho. Contudo, Adam Smith não explora as contradições do capital e, nesse

⁸² Idem, p. 72.

⁸³ Lange, Oskar. (1981). **Economia**. São Paulo: Editora Ática.

⁸⁴ Idem, págs. 55-56.

⁸⁵ SMITH, Adam. **Inquérito sobre a natureza e as causas da Riqueza das Nações**. Volume 1. Fundação Calouste Gulbenkian: 1982.

⁸⁶ Em vários trechos de Marx é possível encontrar ressalvas acerca desta terminologia específica.

ponto específico, Marx irá propor uma abordagem que vai além da Economia Política de Adam Smith.

De qualquer forma, Adam Smith percebe que o princípio que dá origem à divisão do trabalho é causado, principalmente, pela propensão das pessoas em fazer trocas, isto é, o homem diferente dos demais animais utiliza raciocínio e a fala para se comunicar com os demais. Então, Smith busca, sobretudo, explicar o processo de troca, mas sempre através da lógica mercantil.

Além disso, Smith menciona questões preciosas que podem ser discutidas adiante por meio dos escritos de Marx. Uma destas questões é a discussão acerca do dinheiro, ou seja, para ele o dinheiro não surge de uma invenção consciente – a própria moeda passa a ser cunhada apenas no momento em que as pessoas desejavam evitar as fraudes relativas a este processo. Todavia, não é desenvolvida a ideia de que a riqueza estaria no material. Além disso, não são exploradas as ideias concernentes à algumas contradições como, por exemplo, a ideia de que a riqueza é consequência do trabalho.

“O que constitui trabalho de um homem num estado primitivo da sociedade, equivale normalmente ao de vários numa sociedade mais avançada”⁸⁷. Como se vê este autor aborda a teoria do valor trabalho. O fundamental, nesse momento, é compreender que o valor possui duas variáveis: o valor de uso e o valor de troca.

Dessa forma, Adam Smith adverte que a principal diferença entre homens e animais consiste que:

Entre os homens, pelo contrário, as capacidades mais dissemelhantes são úteis umas às outras; os diferentes produtos dos seus respectivos talentos são, graças à predisposição geral para cambiar, permutar ou trocar, levadas, por assim dizer, a um fundo comum, onde cada homem pode adquirir aquelas parcelas da produção dos outros de que tiver necessidade”⁸⁸

Por conseguinte, o trecho a seguir também expressa com devida importância o ponto pelo qual é preciso chegar para, em seguida, realizar o contraponto com Marx. Assim:

Deve-se observar que a palavra VALOR tem dois significados diferentes; umas vezes exprime a utilidade de um determinado objeto; outras, o poder de compra de outros objetos que a posse desse representa. O primeiro pode designar-se por ‘valor de uso’; o segundo por ‘valor de troca’. As coisas que têm o maior valor de uso têm, em geral, pouco ou nenhum valor de troca; e, pelo contrário, as que têm o maior valor de troca têm, geralmente, pouco ou nenhum valor de uso. Nada é mais útil do que a água: mas com ela praticamente nada pode comprar-se; praticamente nada pode obter-se em

⁸⁷ SMITH, Adam. **Inquérito sobre a natureza e as causas da Riqueza das Nações**. Volume 1. Fundação Calouste Gulbenkian: 1982, p. 82.

⁸⁸ Idem, p. 98.

troca dela. Pelo contrário, um diamante não tem praticamente qualquer valor de uso; no entanto, pode normalmente obter-se grande quantidade de outros bens em troca dele.⁸⁹

Realizadas estas ressalvas é possível adentrar, especificamente, na obra de Marx. Já em seu prefácio menciona que as categorias mercadoria e valor são as partes mais elementares em seus estudos. Sob este viés, Marx desenvolve um trabalho inovador se comparado aos autores anteriores, pois quando ele estuda as teorias de valor ele leva em consideração não apenas o aspecto quantitativo que é o único aspecto analisado pela Economia Clássica, mas também o aspecto qualitativo.

Cabe ressaltar que a divisão entre micro e macro economia ainda não existia quando Marx escreveu o “O capital”. Autores da posteridade como, por exemplo, o já ressaltado Gregory Mankiw adota a perspectiva de divisão entre as vertentes micro e macro da economia, apesar de focalizar seus estudos para o funcionamento das empresas.

Com efeito, é evidente que Marx discute o capitalismo enquanto modo de produção. Lado outro, ele também abstrai problemas concretos históricos e daí a pertinência de seu trabalho, pois ele demonstra que as leis econômicas do capitalismo não são livres de conflitos. Cumpre completar que, ao que parece, ele também não faz juízos de valor quanto ao capitalismo e o modo como o sistema funciona, pois seu objetivo é estudar o capitalismo de forma científica.

Portanto, a mercadoria possui dois vieses principais: a categoria “valor de uso” e a categoria “valor”. O valor de uso aparece como tudo aquilo que satisfaz as necessidades humanas, isto é, pode ser tido como coisa útil. O valor de uso, por sua vez, possui dois vieses, ou seja, o da quantidade e o da qualidade. Sendo assim, uma peça de teatro pode ser tida enquanto a qualidade do valor de uso, já que satisfaz determinada necessidade humana, seja para aquele que vai a uma peça para adquirir cultura ou até mesmo para aquele que possui outras pretensões (como, por exemplo, entretenimento ou diversão), embora os valores numéricos envolvidos nesse processo estejam relacionados com a quantidade do valor de uso.

Já a categoria relacionada ao “valor” pode ser estribada em duas vertentes, ou seja, o valor de troca que consiste no tempo de trabalho socialmente necessário para que uma mesma quantidade seja equivalente à determinada qualidade. O valor enquanto substância de valor está conexo com o trabalho humano abstrato, portanto, é a categoria qualitativa do “valor”.

Em verdade, é possível destacar nesse momento outra diferença concernente entre Adam Smith e Karl Marx, pois Smith subdivide apenas o valor, enquanto Marx trabalha

⁸⁹ Idem, p. 117.

especificamente com a mercadoria. Além disso, a teoria do valor de Marx não coloca em questão o valor utilidade. Sendo assim, a vertente do “valor” só existe em virtude das relações sociais mercantis. Em suma, sobre vários aspectos este item, até o momento, demonstrou as principais rupturas e continuidades antes e após os estudos de Marx.

Nesse momento, é possível colocar outra questão: a mercadoria pode ser entendida como dinheiro, produto ou capital?

De acordo com Marx, o valor de troca não é visível, mas é uma forma de manifestação de valor. Nesse sentido, de acordo com a Economia Política Marxista o dinheiro é a própria mercadoria. Evidentemente, há várias formas de fazer a medida entre mercadoria e dinheiro, dentre elas: forma simples, no qual um valor de uso usa outro valor de uso para expressar o seu valor; forma de valor total ou desdobrada, onde são utilizadas diversas medidas equivalentes de mercadorias diferentes; forma geral do valor e/ou forma seca, cujo um único valor de uso é equivalente à vários valores de uso; e, por fim, a forma dinheiro que é a que diretamente interessa nos moldes deste trabalho, ou seja, uma mercadoria pode ser medida através do dinheiro que, por sua vez, não possui valor de uso. Portanto, o valor de uso apenas expressa os valores de uso dos produtos e/ou mercadorias. Por outro lado, o valor é intangível, portanto, não pode ser palpável assim como as mercadorias, mas pode ser manifestado através do dinheiro ou categoria equivalente, levando-se em consideração que, ao longo do tempo, existiram diversas formas de fazer a medida de equivalência entre as mercadorias.

Nesse momento é possível embrenhar-se à questão do fetichismo da mercadoria. Dessa forma:

A primeira vista, a mercadoria parece ser coisa trivial, imediatamente compreensível. Analisando-a, vê-se que ela é algo muito estranho, cheia de sutilezas metafísicas e argúcias teológicas. Como valor-de-uso, nada há de misterioso nela, quer a observamos sob o aspecto de que se destina a satisfazer necessidades humanas, com suas propriedades, quer sob o ângulo de que só adquire essas propriedades em consequência do trabalho humano. É evidente que o ser humano, por sua atividade, modifica do modo que lhe é útil a forma dos elementos naturais.⁹⁰

Através do trecho citado acima já é possível observar a problemática colocada por Marx para trabalhar a mercadoria. Torna-se, sob este viés, evidente que, desde já, ele pretende incluir em suas discussões elementos de cunhagem histórica, ou seja, ele destaca que o tempo que o tempo de trabalho demandado para construir determinada mercadoria, em todos os tempos históricos, interessou ao homem.

⁹⁰ MARX, Karl. **O capital**: Crítica da Economia Política. Volume 1. Editora Civilização Brasileira S.A, p. 79.

Sob esta égide, algumas questões devem ser ressaltadas, pois, de acordo com Marx as mercadorias acabadas não mostram as relações de produção. Nesse sentido, fica novamente evidente que Marx utiliza observações acerca do contexto histórico e social para perceber a forma com a qual as relações de produções vem se desenvolvendo ao longo dos tempos. Portanto,

A mercadoria é misteriosa simplesmente por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho; por ocultar, portanto, a relação social entre os trabalhos individuais dos produtores e o trabalho total, ao refleti-la como relação social existente, à margem deles, entre os produtos do seu próprio trabalho. Através dessa dissimulação, os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sociais, com propriedades perceptíveis e imperceptíveis aos sentidos.⁹¹

Por conseguinte, o fetichismo da mercadoria está relacionado com a forma com que a mercadoria está relacionada aos produtos do trabalho humano. Destarte, o trabalho humano gera mercadorias que, quando são utilizadas, possuem valor de troca, caso tenham sido produto de trabalho social para atender à determinada necessidade ou desejo humano. Acontece, no entanto, que o trabalho social total é produto da soma de vários trabalhos individuais. É comum que o próprio indivíduo, por sua vez, desconheça a forma de produção em sua totalidade, sobretudo, aquele que está inserido na sociedade produtora de mercadorias, pois como ver-se-á adiante o próprio Marx levanta exemplos que antecedem a sociedade produtora de mercadorias.

Nesse momento, deve estar claro que o conjunto de trabalhos individuais forma o trabalho social total em uma sociedade produtora de mercadorias. Além disso, os conjuntos dessas forças de trabalho se conectam entre si. Objetos, produtos, mercadorias ou qual for a terminologia utilizada torna-se o resultado do trabalho privado. E aí está o ponto nodal do fetichismo da mercadoria, pois, assim como Marx diz, a mercadoria não é coisa. Para tanto, é necessário retroceder a todo processo de produção de uma mercadoria para entender seu segredo. Em suma, o trabalho privado atua no trabalho social.

Além disso, se por um lado a mercadoria satisfaz as necessidades sociais, por outro ela satisfaz também as necessidades de seus produtores, levando-se em consideração que determinada forma de trabalho em particular pode e é trocada por outras formas de trabalho. Sendo assim, um indivíduo realiza todo o trabalho individual para, por exemplo, receber em troca um salário. Este salário, por sua vez, é utilizado pelo indivíduo para satisfazer suas

⁹¹ Idem, p. 81.

diversas necessidades: fisiologia, segurança, amor e relacionamentos, estima, realização pessoal.⁹²

Outro ponto crucial é perceber, nesse momento, que a discussão acerca do fetichismo da mercadoria vai além das formas sociais de trabalho subjacentes ao processo, mas perpassa também para as necessidades dos indivíduos que, por sua vez, estão inseridos em uma sociedade produtora de mercadoria. Com efeito, Karl Marx assume a chamada concepção materialista da História, isto é, a sociedade estaria engendrada em um processo maior, cujo centro da discussão consta o fetichismo da mercadoria.

Por conseguinte, cumpre não olvidar que a sociedade produtora de mercadoria nem sempre foi característica da humanidade. Portanto, este ponto é indelével se se quer discutir o fetichismo da mercadoria com êxito, pois a raça humana passou por mudanças. À luz destas considerações Marx nos dá o exemplo de Robinson na ilha. Em verdade, Robinson realiza toda atividade concernente à produção, porém, não há distribuição, o que descaracterizaria a divisão da economia em dois ramos (produção e distribuição). Todavia, a produção de Robinson pode ser pensada como um trabalho humano social. Além disso, porque não mencionar que a ideia de trabalho abstrato já está inclusa na economia de Robinson?

Dessa forma, o exemplo de Robinson se difere da sociedade produtora de mercadoria, principalmente, porque não existe relações sociais neste caso, apesar da possibilidade de se identificar valores de uso atinentes à sua atividade: pesca, caça, etc. Portanto, este exemplo ilustra a relação entre homem (Robinson) e coisa.

Em seguida, Karl Marx passa suas considerações para o que ele considera como “sombria” Idade Média na Europa. Nesse momento, o trabalho servil não é mediado pelo mercado, entretanto, já existem relações entre as pessoas. Cumpre ressaltar que esse sistema é

⁹² Os cinco itens descritos nesta citação são provenientes da hierarquia de necessidades de Maslow que agrupou as necessidades de forma hierárquica. As necessidades vão da base ao topo, isto é, em primeiro lugar o indivíduo deverá satisfazer as necessidades fisiológicas que são consideradas básicas, pois incluem a necessidade da pessoa em comprar seus alimentos ou se abrigar, por exemplo. Em seguinte, têm-se as necessidades de segurança, ou seja, o indivíduo deve se sentir seguro em sua vida, seu emprego e assim por diante. O terceiro item refere-se às necessidades sociais ou de amor, ou seja, a pessoa que está inserida em uma sociedade necessita estar inserida em um ou mais grupos sociais. Em seguida estão às necessidades de autoestima que possui relação com itens como, por exemplo, confiança e conquista. Por fim, no topo da hierarquia estão às necessidades de auto-realização, isto é, este item relaciona-se diretamente com a moralidade, criatividade, espontaneidade, aceitação de fatos, entre outros. Com efeito, torna-se necessário ressaltar que esta teoria surgiu a partir de estudos voltados para estratégias de organizações. Por outro lado, a hierarquia de Maslow é capaz de elencar parte das necessidades humanas que, por sua vez, são mencionadas nos estudos de Karl Marx. Portanto, em momento algum esta teoria foi utilizada para definir as necessidades humanas, mas para mostrar que as organizações do século XXI já perceberam a importância de identificar os mais diversos níveis de necessidades humanas, para não falar dos seus desejos. Sendo assim, o fetichismo da mercadoria estaria ligado às próprias necessidades e desejos humanos que, se observadas historicamente, assumiram diferentes formas ao longo do lapso temporal que se quer trabalhar.

baseado no sistema de dependência entre servos e senhores, vassallos e suseranos, leigos e clérigos.

Adiante, é fornecido também o exemplo das famílias camponesas, ou seja, estas famílias podem ser pensadas nos moldes do trabalho doméstico. Nesse exemplo em específico já é possível observar que o trabalho individual está ligado às relações sociais. Marx emprega até mesmo o termo “indústria rural e patriarcal” para discutir as famílias camponesas. Essas famílias, por sua vez, produzem para satisfazer suas próprias necessidades.

Por conseguinte, é possível aludir à sociedade produtora de mercadorias, ou seja, tudo que foi dito sobre Robinson pode ser aqui mencionado, porém, há uma diferença: aqui a produção não é mais individual, mas social e coletiva. Nesse caso, as relações humanas com as mercadorias, para Marx, permanecem simples e transparentes, tanto na produção, quanto na distribuição.

Por fim, tem-se a sociedade que produz mercadorias, como já ressaltado anteriormente. Com efeito, a ideia de mercado esta inclusa neste caso, bem como a ideia de que o valor de uso produzido é repassado ao mercado em troca de outra mercadoria aceita como equivalente. E por que não pressupor que o processo de troca está relacionado à busca de lucro por este tipo de sociedade?

Os trabalhos particulares, é necessário lembrar, podem ser observados a luz da igualdade e desigualdade (duplo caráter social do trabalho particular). Consequentemente, “o que, na prática, interessa aos que trocam os produtos é saber quanto de outras mercadorias podem receber pela sua, em que proporções, portanto, os produtos se trocam”⁹³.

Se o trabalho individual não é convertido em dinheiro pode-se dizer que ele não está arrolado no trabalho social. Outra condição *sine qua non* a se observar é a relação estabelecida entre homem e natureza, bem como o nascimento do mercado enquanto resultado de um processo de interação social desenvolvido ao longo dos séculos. Já a mercadoria produzida após a interação do homem com o meio origina o valor de troca e o valor de uso, ou seja:

Valor (valor-de-troca) é propriedade das coisas, riqueza (valor-de-uso), do homem. Valor, nesse sentido, implica necessariamente troca, riqueza não. Riqueza (valor-de-uso é atributo do homem; valor, atributo das mercadorias). Um homem ou uma comunidade é rico, uma pérola ou um diamante é valioso... Uma pérola ou um diamante tem valor como pérola ou diamante.⁹⁴

⁹³ MARX, Karl. **O capital**: Crítica da Economia Política. Volume 1. Editora Civilização Brasileira S.A, p. 83.

⁹⁴ Idem, p. 92.

Enfim, este item procurou dar destaque para a forma com que se cristalizou a ideia de naturalização entre as relações e interações humanas. Evidentemente, foi desenvolvido com um propósito maior que é discutir a relação entre arte e cultura como mercadoria e, mais especificamente, o processo que fez com que as empresas teatrais, se assim é possível utilizar essa terminologia, foram inseridas em um processo maior – mercantilização dos serviços, dos desejos, do produto, das necessidades etc. Para tanto, cabe novamente ressaltar o intuito imbuído nos escritos de Marx, ou seja, a precisão em “refletir sobre as formas da vida humana e analisá-las cientificamente é seguir rota oposta à do seu verdadeiro desenvolvimento histórico. Começa-se depois do fato consumado, quando estão concluídos os resultados do processo de desenvolvimento”⁹⁵

A RELAÇÃO ENTRE O TRINÔMIO ARTE-CULTURA-MERCADORIA

“Se você deseja manter sua marca em forma, ela tem que se exercitar regularmente. Quando você tem a oportunidade de ir ao cinema ou fazer qualquer outra coisa, em vez de ginástica, você pode fazer isso de vez em quando – isso é (equivalente a) transferir fundos para promoção (de vendas). Mas não é uma boa coisa a fazer. Se sair do regime, você sofrerá as consequências mais tarde. Propaganda é um investimento no “banco” do valor da marca.”

Edwin L. Artzt, ex-Presidente da P&G.

A citação acima nos mostra, em última instância, a forma como os presidentes das grandes empresas refletem sua ideologia de negócios: promoções constantes de vendas, divulgação, propaganda, investimentos no valor da marca, criação de valor de valor para empresa, gerenciamento de custos e despesas, aumento da lucratividade, análises de custos de oportunidades, levantamento dos índices de liquidez e rentabilidade, entre outros. Em verdade, isso traz consequências não apenas para as empresas, mas também para o mercado e para sociedade. Sendo assim, este item tem como ponto nodal conectar todas as discussões feitas ao longo desta monografia.

⁹⁵ Idem, p. 84.

Para pensar este item com êxito é imprescindível abordar, mesmo que de forma geral, as dissertações de mestrado de Talitta Tatiane Martins Freitas⁹⁶ e André Luís Bertelli Duarte⁹⁷. Primeiramente é necessário justificar a importância de seus trabalhos, pois trabalham diretamente com objetos artísticos.

Dessa forma, já na introdução de sua dissertação de mestrado Talitta ressalta algumas questões indispensáveis ao ofício do historiador como, por exemplo, a atenção na relação existente entre História e documento trabalhada por Michel de Certeau e a interrogação dos “silêncios” e do não dito, interrogação esta que é inerente ao historiador. Sob este viés, ela tenta entender três princípios: qual é a função da crítica em seu cotidiano; o espaço da crítica nos meios de comunicação; a relação entre crítico e leitor. Com efeito, o primeiro capítulo intitulado “A ‘morte’ da sensibilidade ou como reduzimos à ‘máquinas instantâneas de pensamento’” é o que aqui interessa diretamente para discussão.

De acordo com a autora, a elaboração de um espetáculo não é algo trivial, pois envolve um longo processo que demanda tempo e recursos. Além disso, o teatro é uma arte que está em contato com o público. Portanto, o teatro é uma arte que também possui sua própria fetichização, já que está em contato com o social e é uma mercadoria e/ou produto/serviço complexo, isto é, demanda a soma de vários trabalhos individuais para chegar a um resultado – este resultado, nos moldes deste estudo, é aqui pensando como a encenação das peças. Mas, como já é possível perceber, este produto final entregue ao público ultrapassa o limite “das cortinas” do palco.

Retomando as colocações de Talitta Freitas, cumpre ressaltar suas colocações acerca da recepção da obra vislumbrada a partir de vestígios, o que demanda métodos interpretativos, bem como a questão do crítico que, de acordo com ela, não é uma figura neutra e parcial, isto é, o crítico é carregado de subjetividades. Para tanto, ela menciona até mesmo o tripé defendido por Bertold Brecht: autor, ator e plateia. Sob esta égide, ela observa que as décadas de 1950 e 1960 foram marcadas por novas diretrizes e dinâmicas da crítica teatral, pois:

Se, por um lado, observa-se a introdução de novas técnicas de produção e administração do jornalismo (com uma nova linguagem que privilegiava a notícia em detrimento da opinião), por outro, o período marca também a

⁹⁶ FREITAS, Talitta Tatiane Martins. **Por entre as coxias: A arte do efêmero perpetuada por mais de “Sete Minutos”**. 2010. 190 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

⁹⁷ DUARTE, André Luís Bertelli. **A Companhia Estável de Repertório de Capa, Espada e Nariz: Cyrano de Bergerac** (1985) nos palcos brasileiros. 2011. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

proliferação de suplementos ou cadernos de cultura – um espaço exclusivo para a discussão das áreas artísticas.⁹⁸

Sendo assim, a nova cena urbana do período traz a tona novos valores e hábitos, bem como padrões de consumo que passaram a ser incorporados pela população. E é ainda que Talitta Freitas faz outras ressalvas cruciais a serem consideradas, ou seja, as empresas jornalísticas passam investir nos espaços culturais, obviamente, esses órgãos desejavam criar uma imagem positiva. E nesse sentido é preciso elucidar que isso trouxe consequências para a cultura do país, pois já naquele período haviam descontos para os empresários que atuassem no segmento cultural.

Por conseguinte, fica também evidente que a autora chega a diversas colocações acerca da apropriação dos empresários pela cultura, mas cabe ressaltar que seu tema central é pensar a função da crítica ao teatro. De qualquer forma, sua dissertação desenvolve de forma imperiosa a relação entre o Estado e os meios de comunicação que, por sua vez, se estreitaram cada vez mais na década de XX. Portanto:

Essa interdependência de fundo propriamente econômico possibilita a intervenção, mesmo que velada, dos governantes sobre os meios de comunicação formadores de opinião. Assim sendo, engana-se quem acredita que a censura e o silenciamento à imprensa são estratégias criadas durante a Ditadura Militar brasileira. Elas fazem parte, ainda hoje, de uma forma de cerceamento que independe de métodos violentos ou autoritários, para tanto, são necessários apenas recursos financeiros. Essa lógica mercantil ganhou contornos ainda mais significativos com o processo de modernização da imprensa ocorrido ao longo dos anos de 1970, e definitivamente consolidado nos anos 1980. A partir de então, novas concepções de produção industrial começam a ser impostas nos jornais, com novos prazos de fechamento, aspectos quantitativos sobrepostos aos qualitativos, do setor industrial à redação.⁹⁹

A citação acima resume, muito bem, a consolidação do sistema mercantil de cultura observado, sobretudo, a partir da década de 1980. Esse sistema atinge não somente ao setor cultural da sociedade, mas também todos os demais: social, econômico, político, etc. E é justamente isso que Talitta Freitas percebe ao ressaltar que as empresas, sejam elas quais

⁹⁸ FREITAS, Talitta Tatiane Martins. **Por entre as coxias:** A arte do efêmero perpetuada por mais de “Sete Minutos”. 2010. 190 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010, p. 27.

⁹⁹ Idem, p. 33.

forem, possuem como estratégia maior a penetração no mercado, bem como o acréscimo da rentabilidade para compensar os altos investimentos.

Então, é essa a nova lógica do sistema que, em linhas gerais, passa a investir no espaço publicitário e a ver seus clientes enquanto verdadeiros consumidores. Em muitos casos, contudo, a própria promoção mercadológica parece vedada, sobretudo, para aqueles que nasceram após a década de 1980 e foram integrados sob a ótica do sistema de mercantilização da cultura. Logo:

Com a redução dos espaços e a dilacerante lógica mercadológica, os trabalhos ensaísticos geralmente são desenvolvidos em veículos especializados, normalmente revistas, livros ou trabalhos acadêmicos. Esses possuem um leitor interessado e iniciado a priori, o que, se por um lado permite o aprofundamento das discussões, por outro tende ao isolamento.¹⁰⁰

Após elucidar as colocações da dissertação de Talitta Freitas aparecem outros assuntos que devem ser tecidos, tendo como pressuposto os objetivos deste trabalho: estratégias de Marketing e comunicação desenvolvidas pelas empresas. Como observado os trabalhos ensaísticos passam a serem desenvolvidos, em sua maioria, em revistas especializadas, livros ou trabalhos acadêmicos. Mas como fica a promoção mercadológica frente aos clientes consumidores?

Sabe-se, pois, que a publicidade atua com o objetivo maior de promover as empresas frente ao público alvo. Para tanto, diversas estratégias podem ser utilizadas. Assim, é possível tecer algumas considerações. Em primeiro lugar, os segmentos de Marketing têm que através de esforços constantes na marca irá engendrar uma consequência, que é o aumento do valor e da fidelidade à marca.

Uma das estratégias utilizadas pelas empresas, atualmente, é a “comunicação integrada”, ou seja, este processo consiste em desenvolver e implementar vários programas de comunicação persuasiva com seus clientes e consumidores. Quem ilustra essa questão através de diversos exemplos é a autora Chin-Tao Wu. Ela não usa a terminologia “comunicação integrada”, mas tece considerações a este respeito ao mencionar, por exemplo, a forma de comunicação criada por empresas de cigarro e, se é possível ir além, a publicidade direta de cigarros, nas últimas décadas, foi vedada pela legislação de vários países. Apesar disso, ela ressalta:

¹⁰⁰ Idem, p. 41.

A Philip Morris é uma presença muito poderosa no mundo das artes, e nenhum dos funcionários dos museus que entrevistei em maio de 1995 se atreveu a comentar os atos da companhia. Ao distribuir dinheiro de forma tão generosa como fazia a Philip Morris, os fabricantes de cigarros compravam o silêncio dos burocratas da arte e de suas instituições. Ironicamente, foi o entrevistado da Philip Morris quem admitiu algumas “conversações” entre a companhia e os principais museus de Nova York (...) Foi nesse momento, acho eu, que o capital cultural acumulado pela corporação se transformou, da maneira mais crua, em poder político a serviço dos interesses econômicos corporativos – mesmo que nessa ocasião os esforços da Philip Morris não tenham sido bem-sucedidos. E o poder da Philip Morris no mundo das artes não pode ser limitado com tanta facilidade. Embora seja proibido fumar nos museus, o Met permitiu que a companhia distribuísse cigarros na noite de abertura de “Origins of Impressionism”, para a qual a Philip Morris doou 1 milhão de dólares.¹⁰¹

Como se vê através do trecho suscitado acima, as empresas do momento procuram, de toda forma, desenvolver estratégias de comunicação para manter sua força do mercado. Esse é apenas um dos milhares casos de “comunicação integrada” que se é possível mencionar. Aliás, a própria legislação, por vezes, é burlada para atingir interesses próprios das companhias ou indivíduos específicos.

A empresa Philip Morris, por exemplo, procurou notadamente afetar o comportamento dos consumidores, ou seja, provocar ações de compra em benefício da empresa. Além disso, é possível denotar que toda e qualquer forma de contato entre a empresa e os consumidores vem sendo explorados através da construção de relacionamentos entre marca e cliente. E por que não falar em fidelização de clientes?

Em verdade, os estudiosos da área de comunicação em Marketing admitem que várias ferramentas de comunicação podem ser exploradas para atingir os interesses das empresas: embalagem de produtos¹⁰², propagandas, promoção de vendas, merchandising, marketing direto, relações públicas, acessória de imprensa e venda pessoal.

E é possível ir além, pois, como se observa várias empresas possuem foco simultâneo, ou seja, utilizam vários sub-segmentos do público-alvo através do esforço de vários meios de comunicação com eficácia máxima. Na área da administração de empresas, por exemplo,

¹⁰¹ WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura**: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 171.

¹⁰² A própria Chin-Tao Wu menciona que algumas empresas fazem publicidade na embalagem de produtos ou na própria fachada de empresas prestadoras de serviço (intangível, intocável e consumido no ato da produção). Sendo assim, as empresas que recebem os incentivos devem, de alguma forma, colaborar com o desenvolvimento da marca do colaborador.

esses esforços continuados são capazes de gerar sinergia para as organizações e, em geral, gerar intenções de compra mensuráveis entre os consumidores. Em suma, todos os esforços de comunicação em marketing, têm a intenção de atingir um ou mais dos seguintes objetivos: gerar desejo pela categoria, criar consciência de marca, melhorar as atitudes e influenciar intenções, facilitar a compra.

Retomando as dissertações, é necessário perscrutar os estudos de André Duarte. Seu grande tema de trabalho é analisar a encenação de “*Cyrano de Bergerac*”, para tanto, menciona que a peça ganha destaque em 1985. Mas o ponto nodal de suas ressalvas para este estudo é compreender que a década de 1980 marca redefinições no teatro brasileiro, sobretudo, para os aspectos concernentes a questão da produção.

Dessa forma, ele menciona também que a década de 80 foi marcada pelas dificuldades econômicas do teatro, sendo necessário esforço financeiro para montagem das peças, isto é:

Sob este ponto de vista, a composição de uma companhia de repertório implica, dentre outras coisas, a contratação de técnicos e artistas de forma permanente – profissionais com carteira assinada que possuem benefícios como férias remuneradas, décimo terceiro salário, etc. -, além dos gastos com profissionais contratados especificamente para uma única montagem; a manutenção dos cenários e figurinos dos espetáculos encenados para montagens futuras (o que caracteriza o teatro de repertório); investimento em material publicitário, aluguel da sala de espetáculo, etc.¹⁰³

Em verdade, uma companhia de teatro possui despesas diversas: despesas administrativas e de ensino, despesas com propaganda e publicidade, despesas de gratuidade, etc. Por outro lado, possuem também obrigações com fornecedores, empréstimos, bem como outras obrigações sociais e fiscais que podem ser encontradas tanto no passivo circulante como no não circulante.

Cumprе ressaltar que, em geral, as companhias teatrais apresentam maior valor de contas no ativo imobilizado, ou seja, é a conta patrimonial responsável pela manutenção dos serviços das companhias e das atividades econômicas das companhias – é o que André Duarte descreve como manutenção de cenários e figurinos, lembrando, contudo, que um ativo imobilizado pode ir além e conter itens como, por exemplo, prédios, edificações, máquinas, veículos, etc. Por outro lado, ativos imobilizados são considerados de difícil liquidez,

¹⁰³ DUARTE, André Luis Bertelli. **A Companhia Estável de Repertório de Capa, Espada e Nariz: *Cyrano de Bergerac* (1985) nos palcos brasileiros**. 2011. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, 2011. P. 67-68.

portanto, companhias teatrais podem possuir maior dificuldade de converter seus itens em dinheiro.

E aí está o fetichismo da mercadoria vista sob o viés das companhias teatrais: entender que o teatro possui suas próprias regras de funcionamento, e não importa que tipo de teatro, seja ele comercial, seja ele um teatro crítico, ambos estão imersos em um processo social maior. É o que Marx havia mencionado acerca das mercadorias, ou seja, todas as mercadorias são coisas que, por sua vez, possuem valor de troca caso o não proprietário as necessite. Atualmente, é o dinheiro que faz as mediações de troca entre proprietários e não proprietários, assim:

Todas as mercadorias são não valores de uso, para os proprietários, e valor de uso para os não proprietários. Todas têm, portanto, de mudar de mãos. Mas, essa mudança de mãos constitui sua troca, e sua troca às relaciona umas com as outras como valores e realiza-as como valores. As mercadorias têm de realizar-se como valores, antes de poderem realizar-se como valores de uso.¹⁰⁴

Nessa linha de pensamento, André Duarte utiliza termos interessantes ao longo do seu percurso teórico: viabilidade dos projetos, subvenções públicas, relação entre governo e cultura, alto custos financeiros dos empreendimentos das peças, custos iniciais de produção, etc. Portanto, outro ponto fulcral é entender que as dificuldades técnicas, financeiras e administrativas são inerentes à qualquer processo, pois, no fim do exercício resta a necessidade de pagar todos os investimentos de uma produção. E como pagar pela produção? A resposta, com efeito, parece ser óbvia, ou seja, é o público (ou seria mais adequado utilizar a terminologia consumidores?) que mantém o teatro.

Logo, é o que Roland Barthes havia mencionado como o teatro que se paga caro pelos lugares, o teatro que requer público em massa para manter seu funcionamento e, ele diz mais, o teatro que seleciona o público por sua fortuna. Portanto, querendo ou não, o teatro possui uma necessidade latente, isto é, vender o maior número de lugares, poltronas ou bilhetes. Sendo assim:

Nessa perspectiva, Bentley afirma que a massificação da arte, transformada em simples divertimento pela indústria do entretenimento, “representou quase que a morte de todas as artes. Como poderia a música ter esperanças de sobreviver às investidas da popularização? Qual o espaço existiria para

¹⁰⁴ MARX, Karl. **O capital**: Crítica da Economia Política. Volume 1. Editora Civilização Brasileira S.A, p. 96.

Beethoven num mundo onde centenas de comunicadores tornam sua música ‘mais divertida’ retirando-lhe a individualidade.¹⁰⁵

O que o autor quis evidenciar citando Bentley é a notável busca de entretenimento “fácil” e “divertido”. Aliás, a produção e o conteúdo tornam-se abalados perante as novas expectativas do público consumidor. A própria Mariângela Alves de Lima¹⁰⁶ havia ressaltado que a empresa teatral funciona como uma organização que se adapta ao mercado capitalista, assim, ou se adapta ou é obrigada a interromper seu funcionamento. Por conseguinte, uma organização necessita de um dono com capital, assalariados, intermediários, etc., portanto, é omissa quando se trata de produzir uma obra prospectiva, pois a bilheteria é uma das questões primordiais.

Enfim, André também deixa claro em suas ressalvas que o público no teatro era um fator de importância primordial, sobretudo, para manter a manutenção das montagens. O teatro é, portanto, um negócio que está inserido no mercado assim como os demais, por isso, é possível falar em indústria cultural e marketing cultural, cuja discussão também passa pelo crivo mercadológico e financeiro. Portanto, o autor faz importantes ponderações acerca do marketing cultural:

(...) iniciativa que se consolidou na década de 1980 e que se revelaria fundamental para a produção teatral brasileira até os dias atuais, principalmente se pensarmos na dinâmica das leis de fomento via incentivo fiscal vigentes hoje no país. O marketing cultural consiste na associação do nome de uma empresa, estatal ou privada, a um empreendimento cultural, próximo ao que se denomina comumente como “patrocínio”¹⁰⁷.

Nesse ponto, torna-se possível retomar algumas questões salientadas por Chin-Tao Wu, pois ela já havia ressaltado a forma como algumas empresas, dos mais diversos ramos e segmentos, financiavam outras empresas de cunho cultural. Existe, portanto, uma constante relação entre essas empresas na tentativa de tentar agregar valor às marcas. De acordo com a autora, foi a partir da década de 1970 que os homens de negócios passaram a apresentar interesse nos negócios relacionados à cultura. Além disso, a própria mídia parece ter se enquadrado ao sistema, pois, segundo ela, as reportagens, em geral, dão grande importância

¹⁰⁵ DUARTE, André Luis Bertelli. **A Companhia Estável de Repertório de Capa, Espada e Nariz: Cyrano de Bergerac** (1985) nos palcos brasileiros. 2011. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, 2011. P 82.

¹⁰⁶ ARRABAL, José; DE LIMA, Mariângela Alves; PACHECO, Tânia. **Anos 70 – Teatro**. Europa empresa gráfica e editora, 1980, 110 pag.

¹⁰⁷ DUARTE, André Luis Bertelli. **A Companhia Estável de Repertório de Capa, Espada e Nariz: Cyrano de Bergerac** (1985) nos palcos brasileiros. 2011. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, 2011. P 114.

ao “espírito empreendedor” dos homens de negócios e/ou curadores envolvidos com o negócio da arte e da cultura.

“Além do mais, uma vez que as necessidades e a lógica do capital privado tenham penetrado e permeado uma instituição pública, entra também o segredo e transforma em realidade os potenciais conflitos de interesses”¹⁰⁸, isto é, os conflitos de interesses aparecem como uma questão delicada e, de acordo com a autora, muitas vezes a questão é olvidada ou até mesmo desconsiderada. A própria atenção pública parece não dar importância para essa questão, onde fortunas pessoais são criadas e, conseqüentemente, sustentadas graças à “cegueira” da sociedade em relação a privatização da cultura.

Em suma, a autora fecha a ideia apresentado o que este item procurou mostrar ao longo de todas essas ressalvas: a arte contemporânea, ao lado de outros produtos culturais, funciona como moeda de valor simbólico e material para as corporações e, de uma forma diferente, para os altos executivos nas democracias capitalistas ocidentais do fim do século XX.

Em outros termos, o complexo de empresas e homens de negócios parece estar cada vez mais envolvidos com o processo cultural, nesse caso, não apenas no Brasil, mas em países como Estados Unidos e Grã-Bretanha. Sendo assim, fazem com que a arte e a cultura sejam englobadas enquanto mercadorias. Evidentemente, o domínio corporativo pode ser tido como uma via de mão dupla, pois, se por um lado financia instituições e mantém seu funcionamento, por outro tiram proveito através de sua força de marca e colocação no mercado. Enfim:

O patrocínio das artes, atraído pelo alívio fiscal é endossado pelo dinheiro público oferecido pelo governo britânico, é mais que a propaganda de uma imagem corporativa ‘esclarecida’. Em última análise, a importância dessa intervenção corporativa deve ser entendida em termos políticos.¹⁰⁹

UMA VISÃO MARXISTA SOBRE A ARTE ENQUANTO MERCADORIA OU A HISTÓRIA MARXISTA DA ARTE ENQUANTO MERCADORIA?

¹⁰⁸ WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura**: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 137.

¹⁰⁹ Idem, p. 156.

Após todas as ressalvas e citações deste capítulo fica a seguinte questão: uma visão marxista sobre a arte enquanto mercadoria ou a história marxista da arte enquanto mercadoria?

É comum que a maioria dos autores que estudam o marxismo, sobretudo no Brasil, entenda que há a existência de vários marxismos. Como se não bastasse, os estudos de Marx são aplicados das formas mais diversas possíveis. Para tanto, torna-se necessário ressaltá-los, em linhas gerais, para que esta ressalva torne-se clara.

O próprio Daniel Aarão, em seu artigo¹¹⁰, tem como pressuposto principal analisar como o marxismo se encaixa nos partidos políticos e, mais ainda, em como o marxismo pode ser visto na sociedade brasileira. Sendo assim, ele destaca ter se deparado com duas dificuldades: primeiro, o que poderia ser entendido enquanto marxismo; segundo, como proceder a um recorte elucidativo para dar conta de uma expressão tão abrangente como sociedade brasileira?

Por conseguinte, ele destaca que:

Em relação ao marxismo, como se sabe, trata-se de um termo altamente polêmico, e isso desde os primeiros momentos em que passou a ser empregado, em meados do século XIX. Mais de uma vez, K. Marx e muitos de seus primeiros discípulos protestaram contra seu uso, associado a propósitos desqualificadores, simplificadores ou mesmo persecutórios.¹¹¹

Como se vê, o uso do marxismo na história requer o uso de métodos e esses métodos podem variar de acordo com cada autor, isto é, o marxismo pode ser discutido a luz do comunismo, do anarquismo, do marxismo-leninismo, etc. No caso deste estudo, voltado às leis de fomento à cultura, foi evidente que o movimento baseou-se, principalmente, em apresentar uma discussão sobre o caráter das leis de fomento e, em seguida, relacioná-las com os estudos de Marx sobre a mercadoria, ou seja, houve a tentativa em iniciar as discussões partindo do cerne desta questão, que são os estudos de Marx em “O Capital”.

Por isso, esta monografia não buscou, em momento algum, se encaixar em determinada corrente histórica de pensamento do marxismo, sobretudo, porque a própria terminologia é de difícil definição no âmbito da história. A título de exemplificação é possível citar algumas formas com que Marx foi concebido nas mais diversas obras.

¹¹⁰ REIS, Daniel Aarão. Marxismo, Sociedade e Partidos Políticos hoje. In: **História do Marxismo no Brasil: partidos e movimentos após os anos 1960**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

¹¹¹ Idem, p. 439.

O primeira forma são os próprios estudos de Daniel Aarão, ou seja, o autor analisa também como o marxismo pode ser visto a partir de partidos políticos brasileiros: PT, PSB, PCdoB, PSTU, P-SOL.

Por outro lado, há também os estudos de Maria Iracema Silva¹¹² e Ilana Blaj¹¹³. O artigo de ambas as autoras pode ser pensado à luz da mesma discussão, pois, ao contrário do que os títulos de seus artigos sugerem, elas não discutem as formas de marxismo na sociedade brasileira, mas sim o marxismo presente na obra de Caio Prado. Por conseguinte, há que se mencionar que elas não possuem visão fixa acerca do marxismo, pois, em muitos casos, elas parecem identificar possíveis elementos do marxismo na obra do autor já mencionado. A análise torna-se frágil, já que elas tentam analisar uma problemática maior (marxismo na historiografia brasileira) sob o viés de basicamente um autor.

Nesse momento também é possível ressaltar Guy Boys¹¹⁴, pois seu objeto de discussão é a relação entre marxismo e História Nova. Para ele, o marxismo aparece como uma teoria geral do movimento das sociedades. Além disso, o marxismo faz o emprego de ferramentas específicas ou conceitos de base (dentre eles está o conceito de “modos de produção”). Sob este viés, a influencia do marxismo iria muito além dos historiadores que se dizem marxistas. Em verdade, há aqueles autores que mencionam que as categorias do marxismo, em muitos casos, são utilizadas de forma indireta por uma ampla gama de autores, sem que eles mesmo saibam. E o autor vai além ao mencionar a necessidade de nos precaver frente ao esquematismo e as ambiguidades dessas correntes, pois, é comum que o marxismo apareça estereotipado, caso se faça um balanço historiográfico. Assim:

Notaremos antes de mais nada que o marxismo representou muito cedo um papel fecundo nessa renovação mercadológica. Na medida em que ele tende a uma história “global” ou “total”, que deve apreender simultaneamente os diferentes aspectos da vida social (o econômico e o mental, o social e o político), ele tem desde suas origens a vocação de se abrir sem restrições às diferentes ciências humanas. Conferindo às classes sociais e à sua luta um papel decisivo, ele volta seu interesse mais para as estruturas do que para o acontecimento superficial, mais para o coletivo do que para o individual, mais para o cotidiano do que para o acidental.¹¹⁵

¹¹² SILVA, Maria Iracema. Marxismo e Historiografia Brasileira: uma abordagem possível. In: COGGIOLA, Osvaldo Luis Angel (org.). **Marx e Engels na História**. São Paulo: Xamã, 1996, p. 63-73.

¹¹³ BLAJ, Ilana. O marxismo na historiografia brasileira: um olhar inovador. In: COGGIOLA, Osvaldo Luis Angel (org.). **Marx e Engels na História**. São Paulo: Xamã, 1996, p.74-87.

¹¹⁴ BOIS, Guy. Marxismo e história nova. In: **A História Nova**. 4ª Ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 241-260.

¹¹⁵ Idem, p. 245.

Com isso, os estudos de Marx podem ser compreendidos através do viés da renovação mercadológica. Aliás, a própria humanidade passou por mudanças e transformações para chegar ao estágio atual: desenvolvimentos tecnológicos que facilitam a produção das mercadorias, relações sociais, trocas, dinheiro, capital, modos de produção, etc. Lado outro, ao retomar as ressalvas de Guy Bois, deve-se destacar que uma sociedade é um sistema social de hierarquias:

A questão das relações entre história e ciências humanas também se coloca em termos contraditórios. Seria tão insensato renunciar às contribuições dessas últimas, quanto acolhê-las cegamente no seio da história. O perigo de uma adoção sem crítica é duplo. Em primeiro lugar, ela leva a uma diluição da história em outras disciplinas, ao abandono de seus métodos próprios. Alguns teóricos das ciências humanas não se privam, aliás, de questionar seu estatuto e de anunciar a morte da história.¹¹⁶

Enfim, a confluência entre as escolas de pensamento não são simples, pois existem vários obstáculos interpretativos e de problematização. No entanto, de acordo com Guy Bois, respostas podem ser encontradas quando se associam os métodos, pois o destino do materialismo histórico tem em comum com todos os outros processos históricos.

Por conseguinte, torna-se necessário apresentar também as importantes ressalvas de Eric Hobsbawm quanto ao marxismo. De acordo com o autor, o século XIX é marcado pelas realizações de diversas ciências, entretanto, a história não é uma delas, pois, até então, a história era positivista e baseava-se ao que, de acordo com o autor, pode ser descrito como história positivista. Portanto, em termos filosóficos e metodológicos, os historiadores acadêmicos tendiam a demonstrar uma inocência igualmente admirável. Sendo assim:

Em 1910, já se notava que, a partir da metade do século XIX, havia se tentado sistematicamente introduzir um referencial materialista no lugar de seu referencial idealista, levando assim a um declínio da história política e à ascensão da história ‘econômica ou sociológica’: sem dúvida, sob o estímulo cada vez mais premente do ‘problema social’ que ‘dominava’ a historiografia na segunda metade daquele século.¹¹⁷

Outrossim, há a dificuldade em determinar qual foi a contribuição exata do materialismo, desde que passou a estar presente na ciência histórica. Como se não bastasse, é comum encontrar vertentes do chamado “marxismo vulgar” que, de acordo com o autor, podem ser descritos como: a mera interpretação econômica da história; adoção de modelos da

¹¹⁶ Idem, p. 256.

¹¹⁷ HOBBSAWM, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 157.

“base e superestrutura”; interesse de classe e a luta de classes; leis históricas e inevitabilidade histórica; temas específicos de investigações históricas; etc.

Foi por este e por outros motivos que este trabalho não procurou identificar uma seleção das principais concepções de Marx, mas mostrar que seus estudos, ainda hoje, são atuais por apresentar uma forma única de interpretação acerca da mercadoria e das relações sociais que sucedem sua produção. Portanto, em momento algum houve tentativa de simplificação, mas sim a tentativa de observar o impacto dos ideais de Marx a partir de temas tão contemporâneos. Em verdade, o sistema vigente das leis de fomento retrocede ao fetichismo da mercadoria que, em Karl Marx, assumem essência e caráter histórico. Este estudo, de forma geral, considera as relações econômicas, mas também as sociais.

O próprio papel do Estado brasileiro torna-se elucidativo se pensado sob o viés da seguinte citação de Hobsbawm:

O Estado normalmente legitimará a ordem social mediante o controle do conflito de classe no âmbito de um quadro estável de instituições e valores, pairando ostensivamente acima e fora delas (o rei distante como ‘fonte da justiça’), e ao assim fazer perpetua uma sociedade que de outro modo seria esfacelada por suas tensões internas.¹¹⁸

Portanto, o papel do Estado compreende um dos eixos com o qual a compreensão do sistema como um todo ficaria abalada caso este fosse olvidado, pois é ele que, de certa forma, legitima o comportamento das empresas e, como consequência, faz com que os grupos tetrais e culturais fiquem a serviço da legislação do país. Além disso, não é necessário adentrar nas décadas anteriores para perceber, por exemplo, a forma com que a censura se desenvolveu nos diversos ramos culturais.

Deve-se também notar que o processo de produção, para Marx, não é apenas a produção material da vida em si mesma, mas algo mais amplo. Por outro lado, seres humanos produzem manualmente e mentalmente – sob esta égide, o produto final de uma peça teatral seria não apenas a encenação da peça, mas o produto de ideias (ou da falta delas) que é apresentado ao público, consumidor, espectador, ou seja lá a terminologia que se quer adotar para compreender esse processo. Na realidade, o argumento decisivo sobre a concepção marxista da história dizia respeito à relação fundamental entre o ser social e a consciência. Portanto:

¹¹⁸ Idem, p. 167.

Fica o fato básico de que a análise de uma sociedade, a qualquer momento de seu desenvolvimento histórico, deve começar pela análise de seu modo de produção: em outras palavras, (a) a forma tecno-econômica do ‘metabolismo entre homem e natureza’ (Marx), o modo pelo qual o homem se adapta à natureza e a transforma pelo trabalho; e (b) os arranjos sociais pelos quais o trabalho é mobilizado, distribuído e alocado.¹¹⁹

Dessa forma, as forças de produção constituem o agregado das forças produtivas. Além disso, a forma como as forças de produção foram alocadas ao longo do tempo não são homogêneas, pois os modos de produção se diferenciaram nos mais diversos lapsos temporais. Em suma, “o modo de produção é a base de nosso entendimento da diversidade das sociedades humanas e suas interações, bem como de sua dinâmica histórica”¹²⁰.

Enfim, este estudo considera Marx como o ponto de partida, isto é, não está preocupado com o resultado que é o produto da sociedade cultural brasileira na atualidade. O ponto nodal é compreender, portanto, que as estratificações da sociedade possuem as mais diversas consciências acerca de como o Estado e os demais mecanismos influenciam as áreas econômicas, culturais ou sociais. Por outro lado, em momento algum, esse estudo se fecha, já que possui a visão de que a história é plural, ou seja, a história não se isola das demais ciências. Talvez por isso tenham sido utilizados estudos e ressalvas em grande escala de outras ciências e disciplinas ao longo deste trabalho: marketing, economia, direito e legislação, psicologia do consumidor, estratégias administrativas, entre outros.

Dessa forma, “a denominada ‘invenção do marxismo’, produzida na passagem do século XIX para o XX, realizou a transformação do que era um método de pesquisa numa doutrina, com sérios riscos de simplificação e dogmatismo, agravados depois do triunfo da revolução de 1917”¹²¹. Josep Fontana, após a citação, ressalta que os historiadores se ajustavam as concepções políticas dos partidos políticos e, por isso, é possível relacionar a redução do marxismo à política e partidos políticos em vários estudos. Para tanto, ressalta autores importantes para essa discussão: Lukács, Karl Korsch, Antonio Gramsci e Walter Benjamin. Sobre Gramsci ressalta que:

Um dos méritos de Gramsci, para quem o materialismo histórico era essencialmente “uma teoria da história”, foi o de entender que o métodos de interpretação da história de Marx que não podia ser deduzido dos princípios elementares expostos em obras de caráter geral, como era feito

¹¹⁹ Idem, págs. 176-177.

¹²⁰ Idem, p. 179.

¹²¹ FONTANA, Josep. Os marxismos. In: FONTANA, Josep. **A história dos homens**. Bauru, SP: EDUSC. 2004, p. 311.

habitualmente, mas que era necessário extraí-los das obras que analisavam situações concretas, como o 18 Brumário.¹²²

Em resumo, esta monografia baseou-se, sobretudo, em uma situação concreta (realidade cultural brasileira) que, ao ser confrontada com obras diversas, produziu o produto de um pensamento que, por sua vez, está interligado à diversas outras questões de outros autores. Um dos autores que trabalha esta questão com êxito é Thompson, pois, ele também insiste na exigência de rigor na pesquisa porque “a teoria e a evidência devem manter um diálogo constante”. Enfim:

O aparecimento de um academicismo marxista caracteriza-se por uma série de traços que recordam processos semelhantes de fossilização de um pensamento revolucionário, em outros momentos da história, quando os grupos dominantes consideram que já completaram a sua revolução e que estabeleceram as condições para “evoluir” até as metas fixadas, o que conduz a pensar que qualquer nova tentativa para subverter a ordem estabelecida é contrarrevolucionária, e fretam a vertente crítica do seu pensamento, que só se exerce agora para o passado. A História põe-se então a serviço da consolidação do sistema, fossiliza-se e não conserva mais que ecos da velha terminologia revolucionária.¹²³

Quanto aos processos de mudanças sociais, o autor Josep Fontana menciona que uma das classes tende à conservação do tipo de relações existentes, enquanto que a outra deseja a sua mudança, ou seja, as ações de uma classe provocam contrações da classe oposta, o que determina o processo das mudanças sociais. Isso, em certa medida, explica a relação entre a legislação cultural brasileira e os documentos “Arte Contra a Barbárie”, sendo que o último deseja mudanças, com isso, provoca contrações na tentativa de provocar mudanças sociais.

Em toda caso, compreender essa complexa relação requer um exercício crítico, pois estas relações sociais e econômicas, em geral, permanecem quase invisíveis aos olhos do cidadão comum que se vê imerso às imposições culturais. Portanto, há a necessidade de pensar historicamente, uma vez que os interesses são diferentes. Como se não bastasse é profícuo considerar as subjetividades com a qual a consciência de cada ser social se desenvolve.

¹²² Idem, p. 322.

¹²³ FONTANA, Josep. **História: Análise do Passado e Projeto Social**. Bauru, SP: EDUSC, 1998, p. 226.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa, em todos os momentos, buscou quebrar com a ideia de perenidade que enxerga apenas a mera oposição entre duas vertentes para o teatro - o teatro comercial e o não comercial. Sendo assim, este estudo mostra que ambos estão circunscritos a fatores maiores, tornando essa perspectiva frágil sob os moldes dessa discussão. Portanto, esta monografia apresenta três capítulos que dialogam diretamente entre si: 1. “Um apanhado sobre as leis de fomento à cultura”; 2. “Arte Contra a Barbárie: um contraponto às leis de fomento à cultura”; 3. “O tripé arte, cultura e mercadoria”. Com efeito, torna-se possível observar que a discussão sobre este tema pressupõe uma abordagem dupla: o levantamento dos documentos oficiais do Estado, bem como a compreensão sobre como e porque se desenvolvem as problematizações dos grupos culturais e artísticos acerca dos mecanismos criados pelo Estado.

Também foi possível levantar questões preciosas como, por exemplo, dos discursos e ideais que movimentaram os envolvidos no espaço teatral ao longo do tempo; o caráter das peças em diferentes lapsos temporais – a título de exemplificação, é possível citar o teatro crítico de alguns grupos no período da ditadura militar e o besteirol que surgiu em meados da década de 80; o que se buscou com a produção dessas peças e o que se procurou criticar (ou até mesmo a falta de criticidade); as divergências e aproximações referentes aos discursos; as formas com que eram montadas as peças e, finalmente; a relação do Estado com o meio teatral.

Destarte, a condição econômica e social é capital, pois são elas que fazem a morfologia do público, isto é, o teatro com preços menores ou isento da cobrança de bilheteria tende a apresentar peças diferenciadas, sobretudo em virtude dos recursos limitados com o qual operam.

A partir destas questões, é possível afirmar que nos últimos anos tem-se ocorrido muitas transformações e que estas transformações não ocorrem meramente nos campos econômicos, tecnológicos e comunicacional. As próprias regras de comportamento social e individual dos indivíduos são fatores que influenciam de forma subjetiva as dimensões públicas e privadas. Há, por exemplo, autores que acreditam que o planeta se reordena segundo padrões de riqueza e desenvolvimento econômico: Primeiro Mundo, Segundo Mundo e Terceiro Mundo.

Portanto, o conceito de cultura aqui utilizado deve ser apreendido de forma ampla, pois ela também age ideologicamente. Assim, outra discussão corrente seria a banalização dos produtos culturais e artísticos, tornados tão evidentes pelas indústrias culturais da sociedade de massas que parecem emergir de modo diferenciado na era da globalização. No entanto, a própria globalização não deve ser entendida apenas como meio e fim para um consumo homogeneizado.

No caso do Brasil a própria constituição de 1988 menciona a cultura como um direito básico dos cidadãos e, nesse âmbito, pode-se discutir a questão das iniciativas estatais, das fundações e órgãos governamentais e do incentivo fiscal. Sendo assim, os cidadãos devem compreender como direitos básicos a ética e a política pelo bem estar social.

Foi, então, preciso que se criassem as leis de incentivo fiscal para que um novo ciclo pudesse ser inaugurado na área da cultura. A democratização cultural é fundamental e deve ser mantida como parcela essencial nos objetivos das políticas culturais. Ao Estado cabe a função de controlar e regulamentar o cumprimento das metas acordadas, mas também de fiscalizar o acesso democrático do público a produções culturais de qualidade e com compromisso ético e educativo.

Nesse caso, a indústria cultural e a estética da mercadoria passam a formatar as manifestações culturais e, como consequência, a arte perde seu conteúdo crítico e reflexivo, pois passa a ser mero objeto econômico com o qual as empresas maximizam seus lucros, do ponto de vista do marketing.

Desse modo, como se pode observar, a condição *sine qua non*, desse estudo em específico, foi buscar a inter-relação entre cultura e leis de fomento à cultura – nesse caso, dando ênfase ao teatro e buscando perceber que o campo dos discursos não está livre de interesses e concepções individuais e/ou coletivas. Enfim, como se pode observar o desenvolvimento deste estudo é de grande proficuidade, pois alia um apanhado geral das leis de fomento e, à luz desta questão, também procura dar voz aos diferentes interesses e sujeitos sociais envolvidos nesta “cena teatral”, sabendo que o teatro brasileiro, que se redefiniu ao longo do tempo, pode ser estudado e compreendido por distintos vieses teóricos e metodológicos – estético, econômico, social, cultural etc.

Como exemplo às leis de fomento foi estudado o caso da Lei Rouanet. Esta lei restabelece princípios da lei Sarney de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. É a lei que instituiu o PRONAC, cuja finalidade é a captação e canalização de recursos para os diversos setores culturais. Fica, portanto, instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura, com finalidade de captar e canalizar recursos para o

setor de modo a facilitar os meios para o livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais, promover e estimular a regionalização da produção cultural e artística brasileira, apoiar e valorizar o conjunto das manifestações culturais, proteger as expressões culturais, desenvolver a consciência internacional e o respeito aos valores culturais, etc. Esta lei proíbe distinções e incentiva a formação artística e cultural mediante diversos mecanismos, assim como previsto na lei Sarney: bolsas de estudo, concessão de prêmios, etc. Nota-se, de forma geral, um estímulo à realização de exposições, fomento e distribuição de ingressos gratuitos, por exemplo.

Como se vê no parágrafo acima, o Estado cria diversos mecanismos e, com o tempo, aprimora a lei. Há, dessa forma, questões importantes a serem observadas como, por exemplo, o caso das reformas tributárias como meio de aperfeiçoar as formas de recolhimento de tributos. O teatro, sobretudo, hoje pode ser discutido pelo viés das empresas no mercado formal, pois, como se nota, empresas no mercado formal sustentam a máquina pública que, por sua vez, pode conceder parte de suas verbas para destinos artísticos e culturais. Além disso, é necessário mencionar que empresas de diferentes portes têm tratamento jurídico diferenciado visando, pois, a igualdade entre os contribuintes. Vide artigo 145, III, parágrafo 1º da Constituição Federal de 1988:

§ 1º. Sempre que possível, os impostos terão caráter pessoal e serão graduados segundo a capacidade econômica do contribuinte, facultado à administração tributária, especialmente para conferir efetividade a esses objetivos, identificar, respeitados os direitos individuais e nos termos da lei, o patrimônio, os rendimentos e as atividades econômicas do contribuinte.

Outrossim, grande parte das leis de fomento à cultura não estão voltadas somente ao teatro, mas para a cultura em geral e os diversos modos de expressão cultural. Além disso, a idéia que se tem é que as leis de fomento à cultura buscam preservar a diversidade e igualdade das diversas formas de expressão artísticas. Portanto, se por um lado, buscam igualdade perante a lei como se vê nos documentos de “Arte contra a Barbárie” que buscam brechas na legislação brasileira para reivindicar sua situação, por outro lado, buscam diferenciar-se esteticamente, culturalmente e politicamente como grupos.

Enfim, o ponto crucial deste processo é fornecer uma cultura que não seja ingênua do ponto de vista social, ou seja, deve-se ater aos problemas sem temer a reação da grande maioria que impõe a arte, estética e a cultura. Em meio a esta complexidade de questões abarcadas, foi necessário que os artistas, bem como os demais envolvidos com o teatro, enfrentassem as transformações que concernem à sociedade brasileira. Passa-se, nesse

sentido, a discutir uma série de questões relativas ao teatro brasileiro e uma delas refere-se ao teatro comercial em contraposição ao teatro de ideias que, de forma geral, buscava produzir peças com enredo crítico¹²⁴, isto é, fazer com que a sociedade brasileira se colocasse enquanto sujeito social e não apenas como mero espectador que é característico do teatro enquanto mercadoria. É necessário também não olvidar o fato de que cada companhia, mesmo que inserida no mesmo tempo e espaço, possui suas particularidades. A luz destas questões interessa também observar quais foram às mudanças e reestruturações do teatro brasileiro em consonância com a realidade brasileira.

¹²⁴ Há nesse campo um interessante diálogo que pode ser estabelecido, pois muito se discutiu ao longo do tempo acerca da falta de capacidade crítica da grande maioria da sociedade brasileira. Está discussão é vigente, sobretudo, a partir da década de 1930 quando os chamados “intelectuais” passaram a interferir no cenário político brasileiro com o intuito de interferir no processo de organização nacional. A título de exemplificação é possível citar o caso do Teatro de Revista, isto é, o Estado o criticava, principalmente, pelo seu conteúdo de diversão que, em última instância, prejudicaria a ordem social do país.

BIBLIOGRAFIA

- ARRABAL, José; DE LIMA, Mariângela Alves; PACHECO, Tânia. **Anos 70 – Teatro**. Europa empresa gráfica e editora, 1980, 110 pag.
- BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Editora Martins Fontes. São Paulo: 2007.
- BLAJ, Ilana. O marxismo na historiografia brasileira: um olhar inovador. *In*: COGGIOLA, Osvaldo Luis Angel (org.). **Marx e Engels na História**. São Paulo: Xamã, 1996, p.74-87.
- BOIS, Guy. Marxismo e história nova. *In*: **A História Nova**. 4ª Ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FONTANA, Josep. Os marxismos. *In*: FONTANA, Josep. **A história dos homens**. Bauru, SP: EDUSC. 2004.
- _____. **História: Análise do Passado e Projeto Social**. Bauru, SP: EDUSC, 1998
- CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. *In*: **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- COSTA, Iná Camargo; 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.
- DEODATO, Alberto. **Manual de Ciências das Finanças**. 5.ed. São Paulo; Saraiva.
- DINIZ, Maria Helena. **Curso de direito civil brasileiro**. 15. ed. São Paulo: Saraiva, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.
- HOBBSBAWM, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KHOURY, Simon. **Atrás da máscara: Segredos pessoais e profissionais de grandes atores brasileiros**. Volumes 1 e 2. Civilização brasileira. Rio de Janeiro: 1983.
- KOTLER, Philip. **Administração de Marketing: a edição do novo milênio**. 10ª edição. São Paulo: Prentice Hall, 2000.
- LANGE, Oskar. (1981). **Economia**. São Paulo: Editora Ática.
- MANKIW, N. Gregory. **Introdução á economia: princípios de Micro e Macroeconomia**. Editora Campus.
- MARX, Karl. **O capital: Crítica da Economia Política**. Volume 1. Editora Civilização Brasileira S.A.
- _____. ([1859] 1982). **Prefácio. Para a Crítica da Economia Política**. Edições Progresso Lisboa.

MICHALSKI Yan & TROTTA Rosyane. **Teatro e Estado**. As Companhias Oficiais de Teatro no Brasil: História e polêmica. Editora Hucitec.

NAPOLEONI, Cláudio. (2000). **Smith, Ricardo, Marx**. São Paulo: Graal.

PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo**. Editora HUCITEC. São Paulo: 1999.

RAMOS, A.; PEIXOTO, F.; PATRIOTA, R. **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008. *In*: PATRIOTA, Rosângela. “O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica”.

REIS, Daniel Aarão. Marxismo, Sociedade e Partidos Políticos hoje. *In*: **História do Marxismo no Brasil**: partidos e movimentos após os anos 1960. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

SMITH, Adam. **Inquérito sobre a natureza e as causas da Riqueza das Nações**. Volume 1. Fundação Calouste Gulbenkian: 1982.

SILVA, José Afonso da, **Curso de Direito Constitucional Positivo**, São Paulo, Malheiros, 2006, p. 91.

SILVA, Marcos A. da (org). **Repensando a História**. Editora Marcos Zero. Rio de Janeiro: 1984. *In*: MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico.

SILVA, Maria Iracema. Marxismo e Historiografia Brasileira: uma abordagem possível. *In*: COGGIOLA, Osvaldo Luis Angel (org.). **Marx e Engels na História**. São Paulo: Xamã, 1996, p. 63.73.

SINGER, Paul. (1983). **Aprender Economia**. São Paulo: Brasiliense.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. Editora Hucitec. São Paulo: 1997.

WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura**: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. São Paulo: Boitempo, 2006.

TESES E DISSERTAÇÕES

DUARTE, André Luis Bertelli. **A Companhia Estável de Repertório de Capa, Espada e Nariz: Cyrano de Bergerac (1985) nos palcos brasileiros**. 2011. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

FREITAS, Talitta Tatiane Martins. **Por entre as coxias: A arte do efêmero perpetuada por mais de “Sete Minutos”**. 2010. 190 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

LEGISLAÇÃO

BRASIL. **Constituição Federal**, de 05.10.88.

Documento “Arte Contra a Barbárie”. Disponível em: <http://www.teatrocoletivo.com.br/index.php?option=com_remository&Itemid=57&func=startdown&id=15>. Data de acesso: 07/06/2011.

Estatuto da Cooperativa Paulista de Teatro. Disponível em: <http://www.cooperativadeteatro.com.br/2010/?page_id=70>. Data de acesso: 07/06/2011.

Lei nº 7.505/86 (Lei Sarney). Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7505.htm>. Acesso em: 07/06/2011.

Lei nº 8.313/91 (Lei Rouanet). Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313compilada.htm>. Data de acesso: 07/06/2011.

Lei nº 8.294/75. Disponível em: <portalsme.prefeitura.sp.gov.br/Projetos/.../Leis/LEI%208.024.pdf>. Data de acesso: 07/06/2011.

Lei nº 13.279/2002. Disponível em: <<http://www.satedrs.org.br/leis/?id=2>>. Data de acesso: 07/06/2011.

Lei Mendonça do Município de São Paulo. Disponível em: <<http://www.semec.piracicaba.sp.gov.br/leiMendonca.html>>. Data de acesso: 13/02/2012.

PRONAC. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/11/manualpronac.pdf>>. Data de acesso: 08/02/2012.

Plano Nacional de Cultura (PNC). Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm>. Data de acesso: 07/02/2012.

Projetos de lei. Disponível em: <www.camara.gov.br/.../prop_mostrarintegra.jsessionid.../2005>. Data de acesso:

15/10/2011; disponível em: <www.camara.gov.br/sileg/integras/384450.pdf>. Data de acesso: 15/10/2011.

SITES

Título: “Lei Rouanet – 20 anos depois”. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2011/12/23/lei-rouanet-%E2%80%93-20-anos-depois/>>. Data de acesso: 10/02/2012.

Título: “Rouanet torna-se acessível até para artistas avessos à burocracia”. Disponível em: <<http://economia.ig.com.br/rouanet+tornase+acessivel+ate+para+artistas+avessos+a+burocracia/n1238006023910.html>>. Data de acesso: 11/02/2012.

Título: “Mecenato e a nova Lei Rouanet”. Disponível em: Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2009/10/02/mecenato-e-a-nova-lei-rouanet-artigo/>>. Data de acesso: 11/02/2012.

Título: “Lei Rouanet: sem destruir o que se construiu”. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2010/01/11/lei-rouanet-sem-destruir-o-que-se-construiu-artigo/>>. Data de acesso: 11/02/2012.