

**Universidade Estadual de Campinas
Faculdade de Educação**

TESE DE DOUTORADO

**O TRABALHO TÉCNICO NO CAMPO DAS ARTES E
ESPETÁCULOS: UM ESTUDO SOBRE O THEATRO
MUNICIPAL DE SÃO PAULO**

Maria Aparecida Alves

Campinas/SP

2008

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

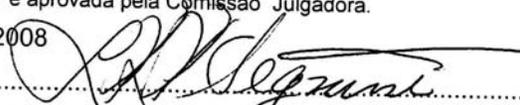
TESE DE DOUTORADO

**Título: O trabalho técnico no campo das artes e espetáculos: um estudo sobre o
Theatro Municipal de São Paulo**

Autor: Maria Aparecida Alves
Orientador: Lilians Rolfsen Petrilli Segnini

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por Maria
Aparecida Alves e aprovada pela Comissão Julgadora.

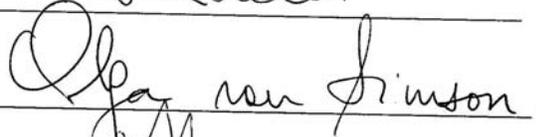
Data: 26/02/2008

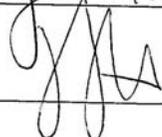
Assinatura: 

Orientadora: Profa. Dra. Lilians Rolfsen Petrilli Segnini

COMISSÃO JULGADORA:









Ano: 2008

UNICAMP - FE - BIBLIOTEC

© by Maria Aparecida Alves, 2008.

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

AL87t	Alves, Maria Aparecida O trabalho técnico no campo das artes e espetáculos : um estudo sobre o Theatro Municipal de São Paulo / Maria Aparecida Alves. -- Campinas, SP: [s.n.], 2008. Orientador : Liliana Rolfsen Petrilli Segnini. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. 1. Trabalho. 2. Formação profissional. 3. Relações de trabalho. 4. Condições de trabalho. 5. Políticas públicas. I. Segnini, Liliana Rolfsen Petrilli. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título. 07-697/BFE
-------	---

Título em inglês : The technical work in the field of arts and spectacles: a study on the Theatro Municipal de São Paulo

Keywords : Work ; Professional training ; Relations of work ; Working conditions ; Public policies.

Área de concentração : Educação, Sociedade, Política e Cultura.

Titulação : Doutora em Educação

Banca examinadora : Prof^a. Dr^a. Liliana Rolfsen Petrilli Segnini (Orientadora)

Prof^a. Dr^a. Rita de Cássia Lahoz Morelli

Prof. Dr. Ricardo Luiz Coltro Antunes

Prof^a. Dr^a. Olga Rodrigues de Moraes Von Simson

Prof. Dr. Milton José de Almeida

Data da defesa: 26/02/2008

Programa de Pós-Graduação : Educação

e-mail : mcidalves@hotmail.com

Dedico este trabalho a todos os trabalhadores da área técnica de apoio às artes e espetáculos do Theatro Municipal de São Paulo e do Balé da Cidade de São Paulo.

Teatro é bicho cruel: ele te abraça hoje e amanhã te enxota; depende de você não se melindrar quando ele te expulsa, nem ficar vaidoso quando ele te abraça. Ele tem que ser vivido como uma relação amorosa que, se for autêntica, durará uma vida inteira, pois os momentos perturbadores constituem-se em sementes produtivas para o futuro. Viver de teatro é viver no teatro e com ele. Isso acontecendo, nossa presença nunca será apagada, pois os velhos e gloriosos edifícios, onde a palavra dos poetas viveu, guardam a vibração emocionada de quem neles atuou.

Gianni Ratto

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Líliliana Rolfsen P. Segnini, pelas fundamentais contribuições que nortearam a presente tese e pelo constante apoio às minhas atividades acadêmicas e de pesquisa.

A CAPES que, através da concessão de bolsa de doutorado, viabilizou esta pesquisa.

À Profa. Dra. Rita de Cássia Lahoz Morelli, pelas valiosas contribuições no exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Ricardo Luiz Coltro Antunes, pelas importantes contribuições no exame de qualificação e pelo constante apoio.

Ao apoio dado pelos colegas da Faculdade de Educação, que me acompanharam nesta trajetória, e especialmente aos amigos do Projeto Temático “Trabalho e Formação Profissional no Campo da Cultura”. E, também, a todos aqueles que, mesmo indiretamente, contribuíram com a realização desta pesquisa.

À Associação dos Técnicos de Palco do Theatro Municipal de São Paulo e à Associação Brasileira de Iluminação Cênica - ABRIC, pela acolhida e por todos os esclarecimentos necessários ao desenvolvimento desta pesquisa.

À minha mãe, pelo amor e amizade.

A Humberto Alves, pelo amor, carinho, apoio e paciência, principalmente nos momentos mais difíceis ao longo da realização deste trabalho.

RESUMO

O objetivo de nossa pesquisa de doutorado é estudar as condições e relações de trabalho, vivenciadas pelos profissionais técnicos vinculados ao Theatro Municipal de São Paulo, no contexto das transformações que estão ocorrendo nas formas de organização e gestão do trabalho no campo das artes e espetáculos. Nesse sentido, buscaremos compreender questões como a necessidade ou não de formação profissional observadas nas trajetórias profissionais, bem como as condições nas quais esse trabalho se realiza e as relações de assalariamento estabelecidas. Esses trabalhadores fazem parte das equipes de apoio técnico que se inter-relacionam com os denominados corpos estáveis, músicos e bailarinos, na concretização das apresentações artísticas realizadas no Theatro Municipal. Essas equipes são compostas por profissionais das áreas de iluminação, cenotécnica, palco, maquinária, sonorização e guarda-roupa. O nosso estudo baseia-se em uma pesquisa qualitativa, privilegiando entrevistas abertas e em profundidade, e observação de campo. Também será incorporada uma breve análise da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD-IBGE), com dados referentes aos trabalhadores em atividades de apoio técnico às artes e espetáculos.

Palavras-chave: Trabalho, Formação Profissional, Relações de Trabalho, Condições de Trabalho, Políticas Públicas.

ABSTRACT

The objective of this doctorate thesis is to study the working conditions and work experience of the technical professionals associated with the Municipal Theater of São Paulo. More specifically, we examine the transformations that occur in organization and management vis-à-vis the performance arts. Thus, we will attempt to assess whether training is necessary for these professions as well as the conditions in which the work is done and the role played by the established remuneration. These workers are part of the technical support teams which works intimately with the core performers (musicians and ballet dancers) to bring about the artistic performances of the Municipal Theater. These teams consist of lighting, sound, stage and mechanical technicians as well as stage managers and costume professionals. Our study is based on a qualitative research, privileging open and in depth interviews and field observations. A short analysis of the National Research by Sample of Residences (PNAD-IBGE) will also be included, with facts regarding the activities of technical support crews for the performance arts.

Key-words: Work, Professional Training, Relations of Work, Working Conditions, Public Policies

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
------------------	---

CAPÍTULO 1:

SURGIMENTO DAS PROFISSÕES TÉCNICAS NO CAMPO DAS ARTES E ESPETÁCULOS EM SÃO PAULO E RIO DE JANEIRO	11
--	-----------

1.1. Desenvolvimento das atividades artísticas e técnicas em artes e espetáculos na cidade do Rio de Janeiro	13
--	----

1.1.1. Histórico da implantação de companhias oficiais permanentes de teatro	18
--	----

1.2. Movimento de profissionalização das atividades artísticas e técnicas em artes e espetáculos na cidade de São Paulo	27
---	----

1.2.1. Histórico da criação e desenvolvimento do Theatro Municipal de São Paulo	41
---	----

CAPÍTULO 2:

POLÍTICAS CULTURAIS E FINANCIAMENTO PÚBLICO NO CAMPO DAS ARTES E ESPETÁCULOS	53
---	-----------

2.1. Relevância das políticas públicas federais dos anos de 1970 para ações na área da cultura na cidade de São Paulo	53
---	----

2.2. Políticas públicas municipais e a formação da estrutura técnica de apoio às artes no Theatro Municipal São Paulo	65
---	----

2.2.1. Papel da Associação dos Técnicos de Palco do Theatro Municipal	90
---	----

2.3. Financiamento público no campo das artes e espetáculos	95
---	----

2.3.1. Redesenho das políticas de financiamento público da cultura na esfera federal	105
--	-----

2.3.2. Formas de financiamento público no Theatro Municipal de São Paulo	117
--	-----

CAPÍTULO 3:

THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO ENQUANTO <i>LOCUS</i> DE TRABALHO	123
---	------------

3.1. Formas de regulação do trabalho das equipes técnicas de apoio às artes	123
---	-----

3.1.1. Relações de trabalho entre os técnicos de apoio às artes e o Theatro Municipal	123
---	-----

3.2. Organização do processo de trabalho do pessoal da área técnica de apoio às artes	129
---	-----

3.2.1. Formas de organização do trabalho das diferentes equipes técnicas de apoio às artes no Theatro Municipal	141
3.2.2. Formas de terceirização das atividades técnicas de apoio às artes	151
3.3. Condições de trabalho vivenciadas pelos trabalhadores da área técnica em artes	155
3.4. Processo de racionalização do trabalho e mudanças nas formas de assalariamento.....	163

CAPÍTULO 4:

O TRABALHO NAS PROFISSÕES TÉCNICAS DE APOIO ÀS ARTES
.....175

4.1. O mercado de trabalho das ocupações em atividades técnicas de apoio às artes espetáculos	175
---	-----

4.1.1. Síntese e discussão dos resultados sobre o mercado de trabalho dos técnicos de apoio às artes	199
--	-----

4.2. Formas de inserção dos trabalhadores da área técnica no mercado de trabalho em artes	204
---	-----

4.3. Trabalho e formação profissional das equipes técnicas de apoio às artes	217
--	-----

CONSIDERAÇÕES FINAIS	225
-----------------------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	232
---	-----

LISTA DE TABELAS

Tabela 2.1. Relação dos 20 maiores incentivadores culturais, com os respectivos valores investidos no ano de 2007	114
Tabela 4.1. Distribuição do total de ocupados e dos ocupados em artes e espetáculos no Brasil, segundo sexo – 2004	176
Tabela 4.2. Distribuição por grupos etários do total de ocupados e dos ocupados em artes e espetáculos no Brasil – 2004	177
Tabela 4.3. Distribuição por anos de estudo do total de ocupados e dos ocupados em artes e espetáculos no Brasil – 2004	177
Tabela 4.4. Distribuição do total de ocupados e dos ocupados em artes e espetáculos no Brasil, por posição na ocupação – 2004	178
Tabela 4.5. Distribuição dos ocupados em artes e espetáculos no Brasil, por associação sindical e contribuição previdenciária – 2004	178
Tabela 4.6. Renda média e mediana do total de ocupados e dos ocupados em artes e espetáculos no Brasil, por sexo – 2004	179
Tabela 4.7. Distribuição dos ocupados em categorias ocupacionais técnicas de apoio às artes e demais ocupações em artes e espetáculos no Brasil – 2004	180
Tabela 4.8. Distribuição dos ocupados em categorias ocupacionais técnicas de apoio às artes e demais ocupações em artes e espetáculos no Brasil, por posição na ocupação – 2004	181
Tabela 4.9. Distribuição dos ocupados em categorias ocupacionais técnicas de apoio às artes e demais ocupações em artes e espetáculos no Brasil, por sexo – 2004	184
Tabela 4.10. Renda média e mediana dos ocupados em categorias ocupacionais técnicas de apoio às artes e demais ocupações em artes e espetáculos no Brasil, 2004	185
Tabela 4.11. Número de ocupados em categorias ocupacionais técnicas de apoio às artes, nas demais ocupações em artes e espetáculos e no total de ocupados no Brasil, 1992 e 2001	186

Tabela 4.12. Renda média dos ocupados em categorias ocupacionais técnicas de apoio às artes, nas demais ocupações em artes e espetáculos e no total de ocupados no Brasil, 1992 e 2001	187
Tabela 4.13. Distribuição por posição na ocupação dos ocupados em categorias técnicas de apoio às artes e demais ocupações em artes e espetáculos no Brasil, 1992 e 2001	189
Tabela 4.14. Distribuição por posição na ocupação do total de ocupados no Brasil, 1992 e 2001	192
Tabela 4.15. Distribuição do total de ocupados e dos ocupados em artes e espetáculos no Estado de São Paulo, segundo sexo – 2004	193
Tabela 4.16. Distribuição dos ocupados em categorias técnicas de apoio às artes e demais ocupações em artes e espetáculos no Estado de São Paulo, por sexo – 2004	194
Tabela 4.17. Distribuição por grupos etários do total de ocupados e dos ocupados em artes e espetáculos no Estado de São Paulo – 2004	195
Tabela 4.18. Distribuição do total de ocupados e dos ocupados em artes e espetáculos no Estado de São Paulo, por posição na ocupação – 2004	195
Tabela 4.19. Distribuição por posição na ocupação dos ocupados em categorias técnicas de apoio às artes e demais ocupações em artes e espetáculos no Estado de São Paulo – 2004	196
Tabela 4.20. Renda média do total de ocupados e dos ocupados em artes e espetáculos no Estado de São Paulo, por sexo – 2004	197
Tabela 4.21. Renda média e mediana dos ocupados em categorias ocupacionais técnicas de apoio às artes e demais ocupações em artes e espetáculos no Estado de São Paulo, 2004	198

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 2.1. Evolução do volume de recursos captados através da Lei Rouanet entre 1993 e 2006	112
Gráfico 2.2. Número de pessoas jurídicas (empresas) que incentivaram atividades culturais através da Lei Rouanet	113
Gráfico 4.1. Distribuição dos ocupados em atividades técnicas de apoio às artes no Brasil, por posição na ocupação – 2004	183
Gráfico 4.2. Distribuição dos ocupados nas demais ocupações em artes e espetáculos no Brasil, por posição na ocupação – 2004	183
Gráfico 4.3. Distribuição dos ocupados em atividades técnicas de apoio às artes no Brasil, por posição na ocupação – 1992	190
Gráfico 4.4. Distribuição dos ocupados em atividades técnicas de apoio às artes no Brasil, por posição na ocupação – 2001	191
Gráfico 4.5. Distribuição dos demais ocupados em artes e espetáculos no Brasil, por posição na ocupação – 1992	191
Gráfico 4.6. Distribuição dos demais ocupados em artes e espetáculos no Brasil, por posição na ocupação – 2001	192

INTRODUÇÃO

O objetivo de nossa pesquisa de doutorado foi estudar as condições e relações de trabalho, vivenciadas pelos profissionais técnicos vinculados ao Theatro Municipal de São Paulo, no contexto das transformações que estão ocorrendo nas formas de organização e gestão do trabalho no campo das artes e espetáculos¹. Nesse sentido, buscamos compreender questões como a necessidade ou não de formação profissional observadas nas trajetórias profissionais, bem como as condições nas quais esse trabalho se realiza e as relações de assalariamento estabelecidas².

Esses trabalhadores fazem parte das equipes de apoio técnico que se inter-relacionam com os denominados corpos estáveis³, músicos e bailarinos, na concretização das apresentações artísticas realizadas no Theatro Municipal⁴. Essas equipes são compostas por 44 profissionais⁵ das áreas de iluminação, cenotécnica, maquinária, sonoplastia, guarda-roupa e contra-regragem.

O nosso estudo baseia-se em uma pesquisa qualitativa, privilegiando entrevistas abertas e em profundidade, e observação de campo⁶. Ao todo foram realizadas 27 entrevistas entre 2004 e 2006: 2 profissionais da área artística, 4 da área administrativa e 11 da área técnica, dos quais são 5 técnicos de palco⁷, 4 são chefes de equipes⁸ e 2 são

¹ Utilizamos a expressão campo das artes e espetáculos baseados na Classificação Brasileira das Ocupações (CBO), atualizada em 2002, que classifica os técnicos de palco como ocupados em artes e espetáculos.

² Cabe destacar que a nossa pesquisa de doutorado está vinculada ao projeto temático “Trabalho e Formação Profissional no Campo da Cultura: professores, músicos e bailarinos”, coordenado pela profa. Liliana Rolfsen P. Segnini, desenvolvido na Faculdade de Educação da UNICAMP.

³ O Theatro Municipal de São Paulo é composto por seis Corpos Artísticos Estáveis, que são: a Orquestra Sinfônica Municipal, a Orquestra Experimental de Repertório, o Coral Paulistano, o Coral Lírico, o Quarteto de Cordas e o Balé da Cidade de São Paulo.

⁴ Também existem outros profissionais de nível superior e equipes de apoio administrativo, que exercem atividades de apoio aos corpos estáveis, mas que não são profissionais de apoio técnico.

⁵ Conforme a listagem oficial fornecida em 2004 pela Coordenadoria de Cenotécnica do Theatro Municipal, estamos incorporando, no nosso estudo, as equipes técnicas permanentes que estão alocadas naquele setor num total de 31 profissionais; a eles somam-se 5 técnicos voltados exclusivamente ao atendimento da Orquestra Sinfônica; além de 8 funcionários que atendem a estrutura interna do Balé da Cidade.

⁶ Também foi incorporada uma breve análise da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD-IBGE), com dados referentes aos trabalhadores em atividades de apoio técnico às artes e espetáculos, para o Brasil e Estado de São Paulo. Cabe destacar que, no Brasil, ainda são insuficientes as estatísticas sobre este campo de trabalho, se comparados aos de outras áreas profissionais.

⁷ Observamos que um dos técnicos entrevistados é o presidente da Associação dos Técnicos de Palco do Theatro Municipal, criada em 2001.

⁸ Das áreas de iluminação, cenotécnica, palco e guarda-roupa.

coordenadores do setor de cenotécnica. Entre os profissionais que trabalham no Balé da Cidade de São Paulo, entrevistamos 4 em 2005 e 2 em 2006.

Além desses 23 profissionais das equipes internas do Theatro Municipal, também entrevistamos 2 cenógrafos da área de criação artística, contratados para a realização de óperas, por meio de contratos por projetos. Entrevistamos ainda mais 2 iluminadores que atuam na área de teatro⁹.

Em nossa pesquisa de doutorado, optamos por realizar um estudo microssociológico, para compreendermos as relações sociais que se estabelecem no interior do Theatro Municipal, envolvendo, de um lado, os trabalhadores técnicos e, de outro, um teatro público que se insere nas contradições de uma sociedade regida pela economia de mercado. A partir desse contexto particular, nosso objetivo é relacioná-lo às questões mais amplas que envolvem as formas de racionalização do trabalho no campo das artes e espetáculos.

Para analisarmos o trabalho dos profissionais da área de apoio técnico às artes, buscaremos nos apoiar em Norbert Elias (1993; 1995), que optou por abordar as *configurações* histórico sociais que são estabelecidas entre os vários segmentos sociais num dado momento histórico.

A pesquisa microssociológica desenvolvida por Elias (1995) privilegiou a trajetória individual de Mozart, enquanto músico representante da situação vivenciada por outros artistas no século XVIII – que se confrontavam com o padrão artístico estabelecido pela corte –, observando a interdependência estabelecida com as estruturas sociais predominantes na época. Nesse sentido, as inter-relações entre as esferas macrossocial e microssocial constituíram amplo campo de análise:

O conflito não acontecia apenas no campo social mais amplo, entre os valores e ideais das classes aristocráticas da corte e os dos estratos burgueses; as coisas não eram tão simples. Ocorria também no interior de muitos indivíduos, inclusive do próprio Mozart, como um conflito que perpassa toda a sua existência social (ELIAS, 1995, p.16).

A análise que nos propusemos a fazer reconhece mudanças recentes no campo social mais amplo; ou seja, no macrossocial, observadas na esfera da cultura,

especificamente no campo das artes e espetáculos. Estamos nos referindo à forte interferência do campo econômico sobre as formas de financiamento da cultura, principalmente a partir da década de 1990, quando o financiamento nessa área ainda regulado pelo Estado passa a depender do apoio da iniciativa privada, por meio das leis de incentivo fiscal (CHIN-TAO WU, 2006; MAGALDI, 2003). Na esfera microssocial, esse movimento se expressa nas formas de organização do processo de produção e de criação artística do Theatro Municipal, atingindo diretamente a vida de todos os profissionais, artistas e equipes de apoio técnico vinculados ao Theatro.

O Theatro Municipal está submetido a mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais observadas nas últimas décadas, influenciadas pelo movimento de racionalização econômica imposto pela reestruturação produtiva do capitalismo, principalmente a partir dos anos de 1980 no Brasil (CASTEL, 1988; SENNETT, 2000; HARVEY, 1993; ANTUNES, 2006).

Assim, o estudo das equipes técnicas do Theatro Municipal de São Paulo é pensado nesse contexto dinâmico e contraditório, influenciado pelas leis de mercado, que impõem mudanças nas formas de contratação e regulação do trabalho dos técnicos, bem como dos músicos e dos bailarinos. Assim, as formas tradicionais de organização dos espetáculos são ameaçadas de modo mais intenso pelas novas regras impostas pelo mercado.

Nesse sentido, uma questão que se coloca para nossa pesquisa é:

De que forma as mudanças nas políticas culturais, a partir da década de 1990, modificam as relações e condições de trabalho na área de apoio técnico às artes, especialmente dos profissionais vinculados a uma instituição pública de reconhecido prestígio, como o Theatro Municipal de São Paulo?

A resposta a esta pergunta possibilita reflexões em torno da hipótese de que, assim como em outros setores da economia, existe também, no espaço de trabalho observado, redução dos vínculos contratuais estáveis e expansão das formas temporárias de trabalho. Reconhecemos que esta dimensão, freqüentemente observada nas empresas privadas, também se intensifica no contexto de um teatro público. Nesse sentido, também indagamos quais implicações se expressam na qualificação desses trabalhadores.

⁹ Um deles é sócio de empresa de iluminação, membro da Associação Brasileira de Iluminação Cênica – ABRIC e ministra cursos na área de iluminação; o outro é coordenador de teatro particular e atua como iluminador no mercado de trabalho artístico.

Essa hipótese partiu da consideração de que, de um lado, os técnicos de apoio às artes inscrevem-se em relações de assalariamento no mundo do trabalho e, de outro, a efetiva realização desta atividade profissional depende da existência ou não de recursos financeiros, públicos ou privados.

A singularidade do trabalho das equipes de apoio técnico é a de criar as condições concretas para a realização do espetáculo. Assim, enquanto ofício ligado às artes, ele desenvolve uma atividade diferenciada das outras profissões que se inserem no mundo do trabalho.

O trabalho realizado pelas equipes de apoio técnico é parte da constituição coletiva do trabalho em artes. A produção da arte tem sido estruturada a partir de critérios influenciados pelas leis de mercado, já que a iniciativa privada, em parceria com o Estado, tem ampliado as formas de investimento nas atividades culturais (CHIN-TAO WU, 2006; YÚDICE, 2006).

Como parte das questões metodológicas relativas à sociologia da cultura, Williams (2000, p.12-13) propõe que a “prática cultural” e a “produção cultural” são elementos importantes na constituição de uma dada ordem social. Nesse sentido, a cultura passa a ser vista “como o sistema de significações mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada”.

Williams (2000) define a cultura como um *sistema de significações*, formado por uma série completa de atividades, relações e instituições, das quais nem todas são caracteristicamente “culturais”. As transformações que ocorrem em sociedades altamente desenvolvidas e complexas possibilitam o desenvolvimento desse *sistema de significações*. Ele sugere que esse conceito, vindo originalmente da antropologia, “tem o grande mérito de salientar um sistema geral – sistema específico e organizado de práticas, significados e valores desempenhados e estimulados”. Assim, o autor defende que esse conceito é mais abrangente que “o sentido de cultura como um modo de vida global” (WILLIAMS, 2000, p.208).

O autor observa ainda que a utilização desse conceito mais amplo impede que os estudos relativos à ordem social capitalista sejam fragmentados em temas isolados do sistema social. Conforme afirmação do próprio autor:

Assim, é sempre necessário ser capaz de distinguir sistemas econômicos, sistemas políticos e sistemas geracionais (de parentesco e de família), e ser capaz de discuti-los em seus próprios termos. Mas quando somos levados a inter-relacioná-los, como devemos fazer, descobrimos não só que cada um deles possui seu próprio sistema de significações – pois são sempre relações entre seres humanos conscientes e que se comunicam -, mas que são, necessariamente, elementos de um sistema de significações mais amplo e mais geral: na verdade, um sistema social (WILLIAMS, 2000, p.206).

Assim, de acordo com Williams (2000), a noção de cultura deve ser considerada a partir de práticas e representações sociais, as quais estão em constante movimento dentro de um sistema social mais amplo.

Para compreendermos as mudanças que têm ocorrido na esfera do trabalho, no campo das artes e espetáculos, e seus reflexos nas trajetórias profissionais dos trabalhadores técnicos, bem como as relações sociais estabelecidas entre eles, buscamos subsídios em Sennett (2000), que discute, dentro da categoria trabalho, algumas noções importantes que subsidiaram a nossa análise, especialmente as de *caráter, flexibilidade e ética no trabalho, e concentração de poder sem centralização*.

A partir deste autor, também buscamos compreender as relações sociais que o Theatro Municipal estabelece com os trabalhadores da área técnica, tais como os vínculos contratuais, as formas de organização e gestão do trabalho e suas repercussões nas condições de trabalho.

Metodologicamente, optamos por realizar uma pesquisa qualitativa, que se pauta na análise das trajetórias profissionais vivenciadas pelos trabalhadores técnicos vinculados ao Theatro Municipal. Cabe destacar que o objeto desta pesquisa tem sido muito pouco estudado no Brasil, dentro do enfoque teórico proposto, isto é, na perspectiva da Sociologia do Trabalho e da Educação. Neste sentido, encontramos poucas referências bibliográficas (específicas sobre o tema) e por isso optamos em utilizar um referencial teórico que elaborasse de forma mais ampla o conjunto de elementos que envolve o processo de formação, as condições e as relações de trabalho das equipes técnicas, mas, que, ao mesmo tempo, possibilitasse ver a especificidade do nosso objeto de pesquisa.

Ressaltamos que a construção dos dados de pesquisa partiram dos depoimentos orais dos trabalhadores técnicos, os quais nos possibilitaram o resgate histórico das suas formas de assalariamento. A recuperação das formas de regulação desse trabalho foram corroboradas pela pesquisa bibliográfica e documental, através do levantamento de leis,

decretos, portarias e documentos que possibilitaram resgatar os encaminhamentos legais e administrativos desta categoria.

A partir de documentos levantados, buscamos compreender de que forma se dão as contratações na área técnica e que vínculos de assalariamento a instituição estabelece com esses profissionais. E, ainda, contemplamos em nosso estudo uma análise das políticas públicas implantadas na área da cultura, tanto na esfera municipal quanto federal, buscamos compreender seus reflexos nas formas de contratação de trabalhadores na área técnica.

Utilizamos também a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) do ano de 2002, que deu subsídios para a elaboração inicial deste trabalho, já que ela faz a descrição das atividades realizadas pelos artistas e técnicos, agrupando os profissionais das artes e espetáculos em diversas categorias: “produtores de espetáculos; diretores de espetáculos e afins; cenógrafos; atores; artistas de dança (exceto popular); músicos compositores, arranjadores, regentes e musicólogos; músicos intérpretes, englobando também os técnicos em áudio; técnicos em cenografia (inclui cenotécnico e maquinista de teatro), técnicos em operação de aparelhos de projeção, técnicos em montagem, técnicos em operação de sistemas de televisão e de produtoras de vídeo, captadores de imagens em movimento (inclui iluminador), camareiros e roupeiros” (CBO, 2002). No início da pesquisa, a descrição desses grupos ocupacionais foi fundamental para apreendermos a divisão social do trabalho que é estabelecida entre as equipes técnicas e os demais profissionais envolvidos na produção, direção, elaboração, execução e montagem dos espetáculos realizados no Theatro Municipal de São Paulo.

Ainda com relação à metodologia da pesquisa, cabe destacar que realizamos um estudo microssociológico, que se deu através da análise das relações sociais existentes no interior do Theatro Municipal de São Paulo. Para análise destas relações sociais, além das entrevistas realizadas e pesquisa documental, sentimos a necessidade de observar mais diretamente as formas de organização desse trabalho, para compreender qual a necessidade de formação profissional, como se dá o desenvolvimento de carreiras e em que condições esse trabalho se realiza. Assim, optamos por realizar a observação de campo, que se deu em dias e horários alternados e com tipos de atividades diferentes. Deste modo, o trabalho de campo envolveu um longo período de observação, ocasião em que registramos um grande número de acontecimentos no caderno de campo, especialmente os eventos operísticos.

Além disso, mapeamos os acontecimentos diários, as relações e o cotidiano de trabalho e a influência destes sobre a vida profissional dos sujeitos estudados. Cabe ressaltar que procuramos observar não somente o cotidiano mas, também, os acontecimentos inesperados, que surgiam a cada montagem de espetáculos. Nesse sentido, lembramos que o Theatro Municipal abriga uma gama variada de espetáculos, englobando tanto as atividades culturais internas quanto as externas ao teatro.

Para atingir os objetivos a que nos propomos para este estudo, organizamos o presente trabalho em quatro capítulos, procurando confirmar a hipótese inicial que formulamos.

Assim, no primeiro capítulo, discutimos o surgimento das profissões técnicas no campo das artes e espetáculos e analisamos em que condições as mesmas se desenvolveram. Constatamos que as iniciativas de grupos teatrais independentes, em investir na criação de novos gêneros teatrais, mostraram-se frágeis mediante a falta de recursos financeiros para dar continuidade a essas atividades. Nesse sentido, a redução do investimento público na área da cultura implica na restrição dos espaços que poderiam garantir a sobrevivência das profissões ligadas às artes, que se vêem cada vez mais entregues aos desígnios do mercado.

Com relação à estrutura, este primeiro capítulo divide-se em dois itens. No item 1.1, apresentamos uma breve discussão sobre as atividades artísticas e técnicas em artes e espetáculos na cidade do Rio de Janeiro. Já no item 1.2, discutimos o movimento de profissionalização nas atividades artísticas e técnicas em artes e espetáculos na cidade de São Paulo.

No segundo capítulo, ao analisarmos as políticas públicas implementadas na área da cultura, por parte das várias gestões públicas na cidade de São Paulo, buscamos recuperar o histórico das formas de regulação do trabalho na área técnica do Theatro Municipal de São Paulo, através de pesquisa bibliográfica e documental, concomitantemente com o levantamento de leis, decretos, portarias e outras legislações que nos ajudaram a recuperar os encaminhamentos legais e administrativos desta categoria.

Ainda neste segundo capítulo, buscamos compreender as atuais mudanças nas políticas culturais e suas implicações no campo das artes e espetáculos. A diminuição das

verbas públicas para a área de cultura tem levado cada vez mais os vários segmentos ligados às artes a buscarem outras formas de financiamento para a produção de seus espetáculos, situação esta que possibilita uma maior interferência das leis de mercado nos eventos relativos à área cultural. No caso do Theatro Municipal de São Paulo, são setores da iniciativa privada que subsidiam parte de suas produções artísticas. Nesse sentido, observamos que o próprio Estado tem possibilitado essa prática através de renúncia fiscal em favor de investimento na área da cultura, procedimento que encontra apoio na Lei Federal de Incentivo à Cultura nº. 8.313/91 (Lei Rouanet) e na Lei Municipal 10.923/91 (Lei Marcos Mendonça). Deste modo, a falta de investimento direto através de uma política pública na área da cultura afeta, sobretudo, as relações e condições de trabalho vivenciadas pelos trabalhadores ligados a esta área.

Para desenvolvermos nossas análises, dividimos este segundo capítulo em três itens. No item 2.1, discutimos a relevância das políticas públicas federais dos anos de 1970 para ações na área da cultura na cidade de São Paulo. Já no item 2.2, analisamos as políticas públicas municipais e a formação da estrutura técnica de apoio às artes no Theatro Municipal São Paulo. Por fim, no item 2.3, apresentamos as formas de financiamento público no campo das artes e espetáculos.

No terceiro capítulo deste trabalho, buscamos compreender de que forma se dão as contratações na área técnica de apoio às artes no Theatro Municipal São Paulo, e que vínculos de assalariamento aquela instituição estabelece com esses profissionais, além das condições em que esse trabalho se realiza.

À semelhança do capítulo 2, este terceiro capítulo também se divide em três itens. No item 3.1, discutimos as formas de regulação do trabalho das equipes técnicas de apoio às artes no Theatro Municipal de São Paulo. No item 3.2, analisamos a organização do processo de trabalho na área técnica do Theatro, buscando compreender as formas de gestão desse trabalho, como, por exemplo, se há terceirização, contratação de trabalhadores por conta própria ou *free lancer*. Já no item 3.3, fazemos uma análise das condições de trabalho a que são submetidos esses profissionais técnicos.

Por fim, no quarto capítulo, analisamos o mercado de trabalho das ocupações em atividades de apoio técnico às artes e espetáculos, buscando compreender quais foram as

mudanças recentes nesse campo profissional. Além disso, considerando o contexto em que esse trabalho se desenvolve, buscamos analisar e compreender questões como a necessidade ou não de formação profissional nas áreas técnicas de apoio às artes e as formas de inserção dos trabalhadores técnicos nessas profissões.

Assim como os dois capítulos anteriores, este quarto capítulo é dividido em três itens. Assim, no item 4.1, analisamos o mercado de trabalho das ocupações em atividades técnicas de apoio às artes, através dos dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD-IBGE). No item 4.2, discutimos as formas de inserção dos trabalhadores técnicos nessas profissões. Por último, no item 4.3, discutimos o trabalho e a formação profissional das equipes técnicas de apoio às artes.

CAPÍTULO 1

SURGIMENTO DAS PROFISSÕES TÉCNICAS NO CAMPO DAS ARTES E ESPETÁCULOS EM SÃO PAULO E RIO DE JANEIRO

A reconstituição histórica do surgimento e do reconhecimento das equipes técnicas de apoio às artes, enquanto profissionais que desempenham atividades diferenciadas de outras profissões que se inserem no mundo do trabalho, nos faz mergulhar na própria história do teatro brasileiro. É em seu interior que as mudanças são gestadas e, à medida que os próprios artistas se profissionalizavam, é que se fazia necessária uma maior divisão do trabalho, possibilitando a formação de equipes de apoio às atividades artísticas.

Assim, neste primeiro capítulo, vamos recuperar o contexto histórico em que surgiram e desenvolveram-se as equipes técnicas de apoio às artes, do início do século XX até a década de 1970. Para isso, fazemos uma breve reconstituição de alguns aspectos da história do teatro nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, com ênfase no movimento de profissionalização das atividades artísticas e técnicas em artes e espetáculos na capital paulista, e na reconstituição da criação e desenvolvimento do Theatro Municipal de São Paulo.

As ações políticas tomadas no âmbito da cultura brasileira podem ser melhor compreendidas, quando levamos em conta a formação das classes trabalhadoras nos cenários urbanos. A partir dos anos de 1930, os segmentos sociais formados pelos operários já se apresentavam como forças políticas emergentes e o Estado, por sua vez, passa a preocupar-se com o possível desenrolar das ações desses segmentos, passando a tomar medidas mais diretas no sentido de acompanhar esse desenvolvimento.

Se, até os anos 20, a idéia de cultura era ainda domínio das elites e enquanto tal usada para a garantia de diferenciação social, daí em diante, e principalmente a partir dos anos 30, este domínio passa a ser feito pelo reconhecimento da diversidade de culturas populares existentes no país e pela manipulação das mesmas enquanto possíveis símbolos de unidade nacional (SALVADORI, 2000, p.6).

Segundo Salvadori (2006, p.6), as ações do Estado nos anos de 1930 deram-se no sentido de fortalecer a noção de uma “cultura brasileira”, que pudesse integrar as várias regiões do país e também criar uma imagem do “brasileiro”. Dentre os recursos utilizados para essa finalidade, estava a incorporação de valores disseminados no âmbito da Semana

de Arte Moderna de 1922¹⁰, em que foram reapropriados pelos discursos oficiais que promoveram a “manipulação do popular e sua transformação em símbolo de identidade coletiva”. Este discurso oficial era veiculado através dos meios de comunicação em massa, especialmente através do rádio, que era usado pelo Estado para expandir as idéias de viés nacionalista¹¹.

Tratando-se das mudanças na área da cultura, em fins da década de 1940 surgiu na cidade de São Paulo um novo movimento de profissionalização no campo das artes e espetáculos, que se deu através da estruturação da companhia particular Teatro Brasileiro de Comédia - TBC (1948-1964), criada pelo engenheiro italiano, Franco Zampari (1898-1966). Segundo Magaldi (2006), esse fato mudou completamente a fisionomia do palco brasileiro, principalmente porque se passou a valorizar também o processo de criação na área cênica. Para dirigir artisticamente o TBC, o empresário Zampari contrata o cenógrafo italiano Aldo Calvo e o diretor Adolfo Celi.

Para Arruda (2001, p.118), a “presença significativa do estrangeiro entre nós” teve papel importante no desenvolvimento das atividades artísticas e culturais no Brasil. Na área teatral, esta presença rompeu com o caráter amadorístico do teatro brasileiro, impondo um trabalho de cunho profissional. Essa mudança pôde ser percebida com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia - TBC, para a qual foram necessários grandes investimentos nas áreas administrativa, técnica e artística. Sobre a estrutura do TBC, a autora citada informa:

O prédio do TBC contava com oficinas de carpintaria e marcenaria, locais para a fabricação de cenários, salas de ensaios, ateliês de figurinos, além de uma sala principal de apresentações... O próprio trabalho de criação artística alterou-se a partir desse modelo. Surgem funções especializadas de cenógrafo, iluminador, sonoplasta, figurinista. O diretor passa a desempenhar um papel fundamental na concepção do espetáculo. Foram contratados diretores italianos, vindos da Academia de Arte Dramática de Roma, para imprimir um novo padrão técnico e artístico às encenações (ARRUDA, 2001, p.118).

É a partir dessa experiência, em São Paulo, através do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que foram criadas as condições para o desenvolvimento de um trabalho contínuo no

¹⁰ Não pretendemos aqui discutir o caráter do movimento realizado na Semana de Arte Moderna de 1922, mas nos referimos a ele tão somente no sentido de demonstrar o quanto o poder central buscava se respaldar nas idéias gestadas naquele movimento para a criação de um discurso oficial unificador em torno da noção de “cultura brasileira”.

¹¹ Assim, por exemplo, o rádio foi o veículo privilegiado de comunicação de Getúlio Vargas, e a encampação da Rádio Nacional, através do Decreto-Lei nº. 2.073 de 08 de maio de 1940, tornou possível sua audiência em quase todo o território nacional.

campo das artes e espetáculos, o que gestou as bases para mudanças na concepção do ato de fazer arte, envolvendo tanto o trabalho de artistas quanto das equipes de apoio técnico. Essas mudanças marcam uma diferenciação entre os saberes, possibilitando uma maior divisão do trabalho artístico e, conseqüentemente, abre espaço para o desenvolvimento das atividades de apoio técnico às artes.

Na cidade do Rio de Janeiro, desde fins do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, predominava uma forma de profissionalismo que estava vinculada a companhias teatrais particulares, em que se observava um forte predomínio dos primeiros atores e primeiras atrizes, proprietários das mesmas, e os gêneros artísticos mais representados eram as comédias de costumes e o teatro de revista. Nesses espaços podemos observar que os “empregados” dessas companhias já auxiliavam nas atividades de apoio na área técnica.

Conforme veremos a seguir, na história da formação das companhias de teatro, o surgimento dos trabalhadores técnicos em artes está intimamente ligado ao estabelecimento de companhias de teatro permanentes, já que estas seriam os únicos espaços que poderiam garantir a realização de um trabalho contínuo, possibilitando o acúmulo de conhecimento através da dedicação exclusiva às atividades ligadas às artes.

1.1. Desenvolvimento das atividades artísticas e técnicas em artes e espetáculos na cidade do Rio de Janeiro

A estrutura dos espetáculos teatrais provinha toda ela do século XIX, originando-se na cidade do Rio de Janeiro, que funcionava como um centro aglutinador de toda atividade teatral brasileira e, concomitantemente, assumia o papel de difusor da mesma. Após um período de apresentação no Rio, que era a capital da República, as peças partiam em excursão para outras localidades, com adaptações dos recursos humanos disponíveis, valendo-se da substituição de artistas consagrados por outros de menor prestígio. Nas localidades mais distantes, as grandes companhias eram substituídas pelos numerosos grupos “mambembes” que assumiam o papel de propagar as atividades teatrais (PRADO, 1982).

Nas primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro, observava-se forte predomínio dos primeiros atores e primeiras atrizes proprietários das companhias teatrais, e

o gênero mais ensaiado eram as comédias de costumes e também predominava o teatro de revista. Sobre a importância deste último gênero teatral, Mattos (2002, p.107-108) expõe que:

(...) O teatro de revista firmou-se como a produção teatral tipicamente nacional, tornou-se o gênero de espetáculo que mais cativou as populações urbanas brasileiras, em particular as platéias do Rio de Janeiro. Com sua graça irreverente, às vezes de mau gosto, seu tom de caçoada, sua crítica aos costumes e suas alegorias a respeito da vida e da política nacionais, foi, sem dúvida, até meados do século XX, o gênero mais característico do teatro brasileiro, aquele que mais empolgou o público, revelando artistas de raro talento.

No início do século XX, havia uma forte predominância no gosto do público pelo gênero teatral comédia. “Entre as 174 peças nacionais apresentadas no Rio de Janeiro, no triênio 1930-1932, apenas duas intitulavam-se dramas, contra 69 revistas e 103 comédias”. Conforme ressalta Prado (1982, p.531):

O ator cômico vinha assim se colocar, sem que ninguém sequer lhe disputasse esse direito, no centro do teatro nacional. O que se exigia dele, de resto, não era tanto preparo técnico, recursos artísticos extraordinários, versatilidade, e sim, ao contrário, que se mantivesse sempre fiel a uma personalidade, a sua, naturalmente engraçada e comunicativa.

Foi a partir das mudanças no plano internacional e nacional, que o teatro comercial, baseado no gênero cômico, passou a não satisfazer as exigências morais e artísticas nascidas com a “Revolução de 1930”. Com isso, outras exigências são colocadas ao teatro nacional, de acordo com o que nos aponta Prado (1982, p.527):

O teatro nacional não se mostrou indiferente a essa onda de inquietação, procurando, de vários modos, escapar aos limites estreitos da comédia de costumes. Esta revelara notadamente alguns atores de grande veia cômica, mas já se achava esgotada, enquanto personagens, assuntos e processos dramáticos, após o surto criador de 1920.

Nos anos de 1930, a área de cenotécnica ainda não estava suficientemente desenvolvida na cidade do Rio de Janeiro. Os cenários eram confeccionados, utilizando-se de elementos pertencentes ao acervo da companhia, reaproveitavam-se as sobras de encenações anteriores, e apenas em algumas exceções fabricavam um novo cenário. “O cenotécnico, cuja missão era exatamente idealizá-los e realizá-los, colocava-se num plano artístico entre o cenógrafo atual e o de chefe de maquinistas, ligando-se à empresa por vínculos contratuais permanentes, na qualidade de empregado da companhia” (PRADO, 1982, p.529).

Na fala de Prado (1982), aparece a denominação da profissão de cenotécnico como sendo “empregado da companhia”, sendo que possivelmente esse trabalhador atuava no sentido de suprir as demandas dos trabalhos não artísticos. Segundo o levantamento feito em nossa pesquisa, naquele momento, ainda não havia uma divisão do trabalho na área técnica, que era voltada ao atendimento das necessidades dos gêneros teatrais predominantes (revista e comédia), centrados nas figuras dos primeiros atores e primeiras atrizes proprietários das companhias. Mas, a exemplo do que ocorreu posteriormente no Theatro Municipal de São Paulo, conforme veremos no Capítulo 2, a gênese dos trabalhos de apoio técnico se dá a partir das atividades exercidas pelos “empregados” do teatro, que tinham a estabilidade assegurada no trabalho. Já a partir do momento em que os teatros passam a reconhecer a especificidade do trabalho técnico, eles perdem essa estabilidade.

O teatro comercial, existente até início dos anos de 1940, tinha como um de seus elementos estruturais fazer do teatro uma forma de divertimento popular. “Persistiam os mesmos métodos de encenação, a mesma rotina de trabalho, a mesma hipertrofia da comicidade, a mesma predominância do ator, a mesma subserviência perante a bilheteria” (PRADO, 1982, p.540).

Nesse sentido, ele sofreu profundamente o impacto do cinema, que se tornou seu principal concorrente na área de diversão popular. “A única possibilidade de vencer o cinema consistia em não enfrentá-lo no campo em que ele a cada ano se ia mostrando mais imbatível. A arte de representar e a dramaturgia nacional precisavam de menos, não de mais profissionalismo” (PRADO, 1982, p.541).

Prado (1982) observa que se fazia necessário mudar as bases do teatro brasileiro, e estabelecer uma nova concepção na arte de representar. Ou seja, deveria fazer uso do teatro enquanto arte, podendo resultar daí importantes mudanças na relação entre arte de representar e público, ainda a ser formado para esse novo gênero teatral.

O quadro geral predominante na década de 1940 é apresentado por Prado (1982), quando foram tomadas as ações na área teatral que se convergiram para soluções amadorísticas, podendo ser definidas da seguinte forma:

A ação renovadora pelo amadorismo não é fato incomum na história do teatro. (...) O ciclo em suas linhas gerais se repete: um teatro excessivamente comercializado; grupos de vanguarda que não encontram saída a não ser à margem dos palcos oficiais, tendo sobre estes a vantagem de não necessitar tanto da bilheteria para sobreviver; a formação de um público jovem que,

correspondendo melhor às aspirações ainda mal definidas do futuro, acaba por prevalecer; e o ressurgimento triunfal do profissionalismo, proposto já agora em bases diversas, não só artísticas mas às vezes até mesmo econômicas e sociais (PRADO, 1982, p.541).

Assim, a solução encontrada para romper com a concepção de arte que havia se enraizado até então foi iniciar as mudanças pelo amadorismo. Prado (1982) aponta dois nomes pioneiros que marcaram esse movimento, são eles: Alfredo Mesquita, em São Paulo, e Paschoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro. O primeiro fundou o Grupo de Teatro Experimental e a Escola de Arte Dramática, hoje incorporada pela USP. Apesar de ser um grupo amador, ele priorizou o rigor profissional, exigindo disciplina e preparo especializado, e restringiu seu campo de ação, visando aparelhar tecnicamente uma nova concepção de teatro mais profissionalizado, que só pôde ser concretizado com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Já o segundo foi diretor do Teatro do Estudante do Brasil, teve maior abrangência nacional, manteve a improvisação inerente à atividade amadora (PRADO, 1982, p.541-542).

Mais dois artistas são lembrados por Prado (1982), Brutus Pedreira e Tomás Santa Rosa, ambos foram diretores do grupo carioca ‘Os Comediantes’, que conseguiu mudar profundamente a concepção de como fazer teatro. Esse momento foi marcado pela encenação da obra de Nelson Rodrigues, ‘Vestido de Noiva’, em 1943, com criação cênica de Zbigniew Ziembinski, um encenador polonês. Assim, pôde-se ver no palco uma obra de arte completamente diferente de tudo que havia sido representado no teatro até então:

principalmente, por deslocar o interesse dramático, centrando não mais sobre a história que se contava e sim sobre a maneira de se fazê-lo, numa inversão típica da ficção moderna. (...). O espetáculo, perdendo a sua antiga transparência, impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto (PRADO, 1982, p.542).

Outro autor que ressalta a importância desta criação é Michalski (1985), o qual observa que a mesma representou “o marco inicial do moderno teatro brasileiro”, conforme ele expõe:

Com efeito, o texto trazia um sopro absolutamente novo para o nosso palco, com a sua linguagem que parecia extraída viva do vocabulário cotidiano da pequena classe média carioca, contrastando com o diálogo empostado e artificial que prevalecia até então na dramaturgia nacional (...). Por sua vez, apoiada na moderna cenografia de Santa Rosa, a direção de Ziembinski, polonês que chegara ao Rio dois anos antes, propunha um conceito de linguagem cênica estilizada, a propósito da qual impressionava sobremaneira o, para a época, revolucionário emprego da iluminação, e que explodiu como uma bomba no rançoso panorama da encenação brasileira da época (MICHALSKI, 1985, p.11).

As observações de Prado e de Michalski nos permitem concluir que esse momento foi o marco em que se deu a valorização do processo de criação cênica, o trabalho do cenógrafo-encenador passa a ser imprescindível para a encenação de uma obra. Essa nova perspectiva permitiu a implantação de mudanças na concepção de fazer uso do teatro enquanto espaço de desenvolvimento da arte.

Segundo Prado (1982), o ano de 1948 marcou o fim do “ciclo heróico do amadorismo”, tratava-se agora de transformar as conquistas estéticas em orçamento financeiro, visando assegurar a continuidade das companhias permanentes.

Como podemos observar, mesmo com o êxito obtido na parte estética e com todo potencial criativo desenvolvido, o problema financeiro já se colocava na dianteira de qualquer opção possível para o desenvolvimento da arte. Afirma o próprio autor:

O teatro não podia viver numa perpétua festa, num estado de exaltação nervosa que exigia demais de todos, atores, críticos e espectadores. Os próprios Comediantes tentaram a transição em 1946, não chegando a encontrar o ponto de equilíbrio que lhes permitisse capitalizar o sucesso de bilheteria e de agitação polêmica (PRADO, 1982, p.543).

Em fins dos anos de 1940, o teatro novo sofre de uma contradição: ou mantinha-se com um caráter amadorístico “ou se inscrevia resolutamente nos quadros da normalidade empresarial, dependendo mais do público e menos de incentivos passageiros”. É nesse contexto que surgem duas atrizes-encenadoras, tendo papel fundamental no sentido de direcionar as mudanças que viriam posteriormente (PRADO, 1982, p.543).

A primeira delas, Dulcinha de Moraes, filha de atores, estreou na companhia de Leopoldo Froés e tornou-se o maior nome do teatro brasileiro na década de 1940; ela conseguiu implantar mudanças na concepção de representação teatral, passando da comédia ligeira à comédia de idéias, ao drama e ao teatro poético. A Segunda, Henriette Morineau, francesa de nascimento e de formação, fundou a companhia ‘Os Artistas Unidos’, sendo apontada como modelo de bom profissionalismo (PRADO, 1982).

Prado (1982) nos relatou também as experiências vividas pelos grupos amadores e pelas companhias de teatro, nas décadas de 1930 e 1940, apresentando as principais questões que norteavam suas ações e opções que fizeram naquele momento histórico. Para complementar a construção do nosso conhecimento sobre a criação de companhias

permanentes de teatro, enquanto espaço possível de profissionalização no campo da arte, traremos a seguir uma obra que trata exclusivamente do surgimento das companhias permanentes oficiais a partir de 1940, sediadas na cidade do Rio de Janeiro.

1.1.1. Histórico da implantação de companhias oficiais permanentes de teatro

Em relação ao surgimento das primeiras companhias oficiais de teatro no Brasil, Michalski e Trotta (1992) privilegiaram discutir qual a importância da criação e manutenção de uma companhia de teatro nacional com recursos públicos, considerando o papel fundamental que ela pode ter na formação do artista e na cultura do espectador. Os autores defendem que, “enquanto atividade de mercado, o teatro pode estar associado apenas às empresas e à bilheteria. Mas enquanto atividade cultural e artística ele necessita do poder público” (p.X).

Os autores buscaram compreender como se deu a criação de três companhias estáveis, a Comédia Brasileira (1940-1945), a Companhia Dramática Nacional (1953-1954) e o Teatro Nacional de Comédia (1956-1967), que se formaram em momentos históricos diferentes. Os autores observam que, além das três companhias citadas, o Serviço Nacional de Teatro (SNT) havia organizado mais duas: Companhia Nacional de Operetas (1940) e Companhia Dramática Brasileira (1978-1979), que conseguiram produzir um único espetáculo sem muita expressividade, se comparado com a estrutura das três companhias oficiais que foram objeto daquele estudo.

Para os autores citados, a extinção das 3 companhias estáveis teve reflexo direto nas condições de trabalho daqueles envolvidos no processo de criação artística, conforme nos aponta a citação:

A diferença principal reside, evidentemente, na falta de continuidade de um trabalho coletivo. Ela afeta de um modo substancial o resultado artístico: quando uma equipe se reúne apenas para uma montagem única, é difícil esperar que essa montagem se constitua numa amadurecida síntese das convicções, idéias e temperamentos artísticos de todos os envolvidos, contrariamente ao que acontece quando um agrupamento de artistas tem a oportunidade de transformar-se num autêntico conjunto testando sua criatividade em cima de toda uma série de trabalhos, e aprendendo a receber, cada um, legítimas influências de todos os outros. Também um verdadeiro processo de experimentação – de onde brotam as inquietações estéticas mais legítimas – torna-se difícil na ausência de tal continuidade (MICHALSKI, s/data, apud MICHALSKI e TROTTA, 1992, p.X).

a) Comédia Brasileira (1940-1945)

Foi a partir da criação do Serviço Nacional de Teatro (SNT), através do Decreto-Lei nº. 92, de 21/12/37, em pleno Estado Novo¹², que surge a possibilidade de criação de uma companhia de teatro oficial.

Os autores ressaltam que, para a criação da Comédia Brasileira em 25 de maio de 1940, deve-se levar em conta o empenho do primeiro diretor do Serviço Nacional de Teatro, Abadie Faria Rosa¹³, nomeado à revelia do ministro da Educação e Cultura Gustavo Capanema. Surge, então, a primeira companhia oficial de teatro no Brasil, oficializada através de um contrato assinado entre o Serviço Nacional de Teatro e o empresário Álvaro Pires, em que o primeiro se comprometia a dar um subsídio para o custeio dessas atividades, incluindo o pagamento de aluguel do Teatro Ginástico, para sua instalação, e as contas de luz; o segundo, por sua vez, comprometia-se a organizar a primeira temporada de espetáculos, que deveria se estender de maio a 22 de dezembro de 1940.

Sobre as formas de contratação de pessoal nessa área, o contrato assinado entre o Serviço Nacional de Teatro e o empresário Álvaro Pires previa “que a mão de obra artística e técnica da Comédia Brasileira seria enquadrada no status de funcionalismo público, em igualdade de condições com o resto do funcionalismo do órgão”. Mas “o Ministério do Trabalho opinou que uma entidade como o SNT não podia, do ponto de vista da legislação trabalhista, ter uma companhia de teatro cujos integrantes fizessem jus ao status de funcionalismo público” (MICHALSKI e TROTTA, 1992).

Devido ao impasse na área trabalhista e problemas financeiros, o contrato foi rescindido em 10 de novembro de 1940. Nesse sentido, em 1941, a Comédia Brasileira foi reorganizada, optando “pelo regime de sociedade civil, ou seja, com pequenas variantes estatutárias, o mesmo regime adotado pelas empresas de teatro particulares da época. Com a óbvia diferença de que no caso da Comédia Brasileira é o Governo, através do SNT, e não um empresário particular, quem se responsabiliza pelas despesas” (MICHALSKI e TROTTA, 1992, p.18).

¹² Regime liderado por Getúlio Vargas, no período de 1937 a 1945.

¹³ Abadie Faria Rosa, além de diretor do SNT, era “autor de peças perfeitamente condizentes com o que de mais rançoso se fazia na época (...), o SNT, e por extensão a Comédia Brasileira, seriam para ele feudos a serem administrados em benefício político próprio (...)” (MICHALSKI e TROTTA, 1992, p.51).

Segundo Michalski e Trotta (1992), a Comédia Brasileira passou a ter um estatuto próprio, passando a ser definida como uma sociedade civil que se destina à realização de espetáculos teatrais, de caráter artístico-cultural. Os autores citam o regimento interno da comissão administrativa deste Estatuto, e nele havia a descrição das funções a serem desempenhadas pelo corpo artístico e funcional, que deveria ser composto pelos seguintes profissionais: superintendente, diretor de cena, ensaiador, artistas, ponto, arquivista, contra-regra, maquinista, guarda-roupa.

Esse documento demonstra que já se reconhecia a necessidade de ter, além de artistas, as equipes de apoio técnico, mas com a escassez de recursos, problema vivido também pelas companhias particulares, isso não significou a efetiva contratação de pessoal técnico. Conforme nos atesta o depoimento da atriz Victória Régia (s/data), havia uma diferenciação nas formas de contratação de artistas e empregados, sendo que estes últimos possivelmente supriam as demandas relativas ao trabalho de apoio técnico:

(...) Recebíamos os ordenados através da verba que o governo dava por intermédio do SNT, mas o aluguel, os empregados, a luz eram pagos com a bilheteria. (...). A companhia acabou porque não tinha mais verba do SNT (citado em MICHALSKI e TROTTA, 1992, p.59).

O processo de criação era baseado na linha tradicional do teatro comercial e, quanto à parte estética, não havia um forte apelo à renovação, tanto do trabalho artístico quanto estético. Mesmo tendo sido realizadas 19 produções, a Comédia Brasileira teve suas atividades encerradas em 1945 e, dentre as causas, os autores apontam que:

Para o rápido declínio da Comédia Brasileira a partir de 1943 terá concorrido, seguramente, a progressiva diminuição das verbas que lhe eram destinadas (...). Terá também concorrido a evidente incapacidade da própria companhia de definir, em termos de repertório e de estilo de encenação, um espaço próprio de atuação, que a diferenciasse das consagradas e populares companhias particulares lideradas pelos grandes astros e estrelas da época (MICHALSKI e TROTTA, 1992, p.27).

Como vimos, a existência da companhia Comédia Brasileira, criada em pleno Estado Novo, encerrou suas atividades, e um dos aspectos apontados pelos autores, que definiu o encerramento de suas atividades, foi a redução de verbas públicas e a incapacidade de inovar na arte de representar. Isso indica a instabilidade vivida pela área de artes e espetáculos já desde os anos de 1940 e o quanto está submetida à instabilidade vivida no âmbito da política, já que depende da liberação de verbas públicas para se manter.

Outra tendência mostrada na citação acima é o fato de que, naquela década, predominavam, no Rio de Janeiro, as companhias particulares e uma companhia oficial só sobreviveria se criasse as condições para desenvolver um projeto diferenciado e, ainda, que fosse amparado por uma política cultural mais consistente.

b) Companhia Dramática Nacional (1953-1954)

Com a extinção da Comédia Brasileira em 1945, o comediógrafo e jornalista Henrique Pongetti já tinha projetos para a criação de uma companhia-modelo, o qual foi apresentado no I Congresso Brasileiro de Teatro em 1951 e teve o empenho do Serviço Nacional de Teatro para viabilizá-lo. Em 10 de março de 1953, através da Portaria nº. 139 do Ministro da Educação e Cultura, Ernesto Simões Filho, criou-se oficialmente a Companhia Dramática Nacional (CDN).

Nesse momento, Aldo Calvet já era diretor do Serviço Nacional de Teatro, como havia sido secretário da Comédia Brasileira, de onde trouxe toda sua experiência administrativa. É ele quem cria as condições para a implantação da Companhia Dramática Nacional. Para compor o quadro de artistas, foram trazidos alguns nomes do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) de São Paulo.

Segundo Michalski e Trotta (1992), a Companhia Dramática Nacional enfrentou críticas dos representantes das faixas mais tradicionais e conservadoras da profissão, que passaram a questionar os critérios adotados para a contratação de artistas, privilegiando iniciantes na profissão e diretores nacionais.

A Companhia Dramática Nacional, mesmo sendo financiada pelo governo federal, sofria pressões políticas de grupos atrelados àquele ideário. A Companhia buscou inovar o seu repertório de modo a estimular o desenvolvimento de uma nova concepção de arte, isso ficou expresso nas palavras dos autores:

O balanço deixado pelas duas temporadas da Companhia Dramática Nacional revela que esta representou um considerável passo para frente (...). A CDN constituiu-se, até certo ponto, numa iniciativa pioneira (...). O pioneirismo da companhia idealizada e viabilizada, com inegável dinamismo, pelo Diretor do SNT, Aldo Calvet, e pelo diretor da própria companhia, Henrique Pongetti, reside basicamente (...) que desta vez a criação da companhia oficial era amparada por, no mínimo, um esboço de uma política cultural. (...) O repertório da Dramática será 100% nacional. No balanço final das duas temporadas, seis textos de autores

nacionais contemporâneos e um texto de um clássico brasileiro, Martins Pena (MICHALSKI e TROTTA, 1992, p.105). (grifo nosso).

Conforme afirmação de Michalski e Trotta (1992, p.105), dentro dos objetivos traçados pela Companhia Dramática Nacional, para a escolha do repertório a ser encenado, “não se tratava ainda de refletir o Brasil no palco; tratava-se de criar uma reserva de mercado para o autor nacional, qualquer que fosse o assunto – ou o país – sobre o qual ele estivesse escrevendo” (grifo nosso). Dentre os autores nacionais que se destacaram, estão: Nelson Rodrigues, Guilherme Figueiredo, Raymundo Magalhães Júnior, Antônio Callado e Rachel de Queiroz.

Segundo os autores citados, os dirigentes da Companhia Dramática Nacional entenderam a importância de estimular a formação de bons autores nacionais, o que só poderia ocorrer com a encenação de suas peças, de modo a formar um público que cultivasse esse gênero teatral. Isso ocorreu num momento em que predominava uma forma de produção comercial, que não tinha interesse em incluir peças de dramaturgos brasileiros em suas encenações.

A idéia defendida pelos dirigentes da Companhia Dramática Nacional era a de implantar profundas mudanças na forma de compor e dirigir as peças, para que, assim, pudessem estimular o apreço por esse novo gênero teatral. Para assumir esta tarefa, convidaram:

Para compor e dirigir (...) jovens, ainda em plena evolução e necessidade de afirmação, e ainda não absorvidos pelo esquema de consumo. Adotando um critério oposto ao da Comédia Brasileira, que havia optado pelo recrutamento de medalhões que (...) já se encontravam (...) numa fase de declínio e de irremediável submissão a um modelo conservador de criação, a Dramática deu voto de confiança a diretores como Bibi Ferreira, José Maria Monteiro e Sérgio Cardoso, todos então no início de promissoras carreiras (MICHALSKI e TROTTA, 1992, p.106).

Conforme afirmam Michalski e Trotta (1992), os espetáculos da Dramática obtiveram resultados artísticos bem superiores aos das companhias privadas, mas o movimento iniciado por ela parece não ter sido forte o suficiente para influenciar as futuras gerações de profissionais de teatro. Os autores levantam algumas hipóteses que impediram a sua solidificação:

O fato de que se ela tinha uma opção de política cultural, esta talvez não tenha sido, na prática, suficientemente nítida. (...). Mas havia também uma contradição (...) entre o impulso de contemporaneidade presente na proposta dos espetáculos da Dramática, e a limitação deste impulso representada por um certo apego à

tradição (...). A Dramática queria ser moderna, mas estava longe de querer ser revolucionária. (...). E talvez sendo uma companhia oficial, sujeita a toda espécie de cobranças, ela simplesmente não pudesse ir tão longe, contrariamente a um grupo amador, como Os Comediantes, ou a uma companhia particular, como o TBC. Mas o fato é que sem poder ir além das fronteiras do que é aceitável pela maioria conservadora, torna-se difícil, ou quase impossível, deixar a sua marca registrada na evolução da arte teatral de um país (MICHALSKI e TROTTA, 1992, p.107).

A Dramática teve suas atividades encerradas em 1954, “simplesmente porque o Ministro da Educação havia sido substituído por outro, o qual nomeou um novo Diretor do SNT, sendo que este último achou de imediato que a Companhia Dramática Nacional, sendo obra do seu antecessor, precisava ser simplesmente abolida” (MICHALSKI e TROTTA, 1992, p.107).

Conforme podemos observar, nas duas companhias estáveis citadas, a Comédia Brasileira e a Companhia Dramática Nacional, não há menção direta sobre a existência real de um corpo técnico de apoio às artes. No estatuto da primeira companhia, estava prevista a contratação de técnicos, mas, no depoimento citado anteriormente, a atriz Victória Régia, que atuou na companhia Comédia Brasileira, fala sobre a existência de “empregados” do teatro, que possivelmente eram trabalhadores que atendiam às várias demandas do teatro, sem ter uma função especificamente técnica.

Mas o depoimento de Bibi Ferreira, que atuou como diretora na Companhia Dramática Nacional, demonstra que havia carência de pessoal técnico, sendo que muitas vezes os próprios atores supriam essa lacuna. As produções só se efetivavam devido à concepção que se tinha de realizar um trabalho coletivo, independente da remuneração que se pudesse obter. A diretora, Bibi Ferreira (s/d), faz referência ao trabalho do grupo como coletivo:

Havia uma colaboração muito grande dos atores entre si. A Nathália Timberg, que não trabalhava em Lampião, fazia a sonoplastia; ela mesma quis fazer. E não foi só ela. Era bonita essa colaboração, de ter também na contra-regragem – contra-regra da esquerda, da direita, do fundo-centro, do fundo-laterais, porque tinha muita coisa que entrava em cena – os atores das outras peças. A Sônia Oiticica ficava do outro lado, dando carabina, chapéu, uma outra atriz do outro lado.... Foi muito feliz a convivência nas duas temporadas (Citada em MICHALSKI e TROTTA, 1992, p.112).

Observa-se que as deficiências na parte técnica, apontadas pela diretora de teatro, demonstram que, na Companhia Dramática Nacional, ainda não havia um corpo de profissionais especializados na área técnica, mesmo na área de dramaturgia ainda estava se

formando um grupo de artistas. Quando Bibi Ferreira é perguntada, pelos autores, sobre as razões da falta de continuidade das companhias oficiais no Brasil, ela responde:

Tenho certeza de que isso é uma coisa nossa, brasileira. Nós não temos as tradições. Nós não construímos em cima daquilo que estamos fazendo. Estamos sempre em cima de alicerces novos e malfeitos, sempre de qualquer maneira, feito às pressas. E outra coisa também: a política interna do Teatro Municipal. É uma pequenina tragédia para lidar com quem puxa o pano, quem põe a luz, quem tira aquilo. Para o diretor só interessa que o ator entre tranqüilo em cena. Só interessa não levar problemas para o ator. E depois, tem a famosa verba. E também a mudança de diretor do Serviço, que não continua o que o outro fez. Mas eu anseio, eu vibro, eu espero, eu lutaria para que uma Dramática Nacional retornasse. É uma pena (Citada em MICHALSKI e TROTTA, 1992, p.113).

As palavras de Bibi Ferreira demonstram que a descontinuidade em termos de apoio de política cultural no âmbito público tem reflexo direto no desenvolvimento do trabalho no campo das artes. Isso vem demonstrar o quanto as condições e relações de trabalho no teatro sempre foram instáveis e dependentes de vários fatores, como existência de verbas, vontade política, e o quanto isso congela as iniciativas independentes de levar qualquer projeto artístico adiante.

c) Teatro Nacional de Comédia (1956-1967)

Dentre as 3 companhias oficiais mantidas pelo Serviço Nacional de Teatro, a do Teatro Nacional de Comédia (1956-1967) foi a que teve vida mais longa, 11 anos de existência. Ela foi criada “pouco mais de um ano e meio após a liquidação da Companhia Dramática Nacional”, na gestão do governo Vargas, tendo sido oficializada através do Decreto n.º. 38912, de 21 de março de 1956, assinado pelo Presidente Juscelino Kubitschek e pelo seu Ministro da Educação, Clóvis Salgado, sendo que a sua existência deve-se ao empenho do novo Diretor do SNT, Edmundo Moniz (MICHALSKI e TROTTA, 1992, p.123).

Com a eleição de Juscelino Kubitschek, que adota uma política desenvolvimentista para o país com o slogan “50 anos em 5”, é que vemos surgir o Teatro Nacional de Comédia. Nesse sentido, na tentativa de marcar um novo posicionamento, mais coerente com a nova concepção política que estava nascendo, Edmundo Moniz, diretor do Serviço Nacional de Teatro, fez propostas no sentido de democratizar o acesso às atividades teatrais.

O Teatro Nacional de Comédia, tendo sido criado em 1956, ainda não contava com um mercado formado de profissionais experientes no campo da dramaturgia. Para fazer frente às várias deficiências apresentadas, optou por contratar dois cenógrafos-figurinistas, Anísio Medeiros e Athos Bulcão, com trabalhos já reconhecidos. Além de agrupar em seu elenco de atores alguns profissionais experientes, contava com jovens recém-saídos do amadorismo e outros totalmente desconhecidos.

Observamos que, naquele momento, primava-se pela apresentação de um bom cenário, talvez até como forma de compensar as outras deficiências do espetáculo. Essa situação acabou possibilitando o desenvolvimento do setor de cenografia a partir da década de 1950. O que demonstra essa preocupação com os cenários foi a contratação de cenógrafos já reconhecidos, como foi o caso de Gianni Ratto, e também a busca de colaboração de outros profissionais ligados a essa área, como as de Oscar Niemeyer e Millôr Fernandes.

Na segunda metade dos anos de 1950, no âmbito da imprensa, através de seus críticos teatrais, já entrava em pauta discussões sobre a necessidade de democratização dos espaços culturais e a ampliação do acesso à cultura, cabendo às companhias oficiais assumirem esse papel. Dentre as opções de teatro oferecidas na cidade do Rio de Janeiro, além das apresentadas pela companhia oficial, haviam as das companhias particulares que recebiam subsídios por parte do governo federal para realizarem suas temporadas.

Criou-se uma polêmica para a liberação de verbas ao Teatro Nacional de Comédia. Michalski e Trotta (1992) relatam que, dentre as mudanças ocasionadas com o corte de verbas para a Companhia, houve compressão da programação artística para a temporada de 1958 e, também, implantou-se uma reestruturação administrativa buscando obter uma maior flexibilidade financeira.

Segundo Michalski e Trotta (1992), apesar do Teatro Nacional de Comédia ter sobrevivido 11 anos e ter apresentado 16 produções artísticas, ele quase não teve expressividade para a história do teatro brasileiro, pois viveu à margem desse processo maior, que já gestava outras experiências mais inovadoras. Nas palavras dos autores:

Ele foi, num certo sentido, colocado à margem do processo pela vitalidade e rapidez com que as coisas estavam acontecendo nos outros palcos. Durante os impressionantes '50 anos em 5' do governo JK, autores como Dias Gomes, Suassuna, Jorge Andrade, Oduvaldo Viana Filho, Gianfrancesco Guarnieri

chegavam ao conhecimento do público, firmavam-se no seu conceito, criavam uma densa e profundamente engajada nova dramaturgia nacional. (...).

E, ainda:

Na mesma época, segunda metade da década de 50, o Arena e o Oficina vinham implantando um novo conceito de trabalho de equipe e dando os primeiros passos na cristalização de experiências ousadas de linguagem cênica, de reformulação do tradicional espaço cênico, estilo de representação etc. O TNC nunca se constituiu num verdadeiro grupo, pois as decisões costumavam ser tomadas de cima para baixo, sem a preocupação de expressar os pontos de vista de um coletivo de artistas; e a experimentação formal no máximo fez umas poucas e tímidas visitas aos palcos ocupados pelos espetáculos do TNC (MICHALSKI e TROTTA, 1992, p.183-184).

Diante do exposto, os autores concluem que, dentre as causas do insucesso do Teatro Nacional de Comédia, havia falta de agilidade da máquina administrativa e incapacidade de radicalizar e conceituar com maior clareza a sua atuação. A isso tudo se soma o fato de que o teatro brasileiro estava se desenvolvendo e, sobretudo, as atividades teatrais mais consistentes concentravam-se nos teatros privados.

Como podemos observar, as experiências das três companhias oficiais de teatro foram interrompidas sem haver tempo para o acúmulo de experiência e para profunda avaliação de seus resultados. Além disso, outros problemas se fizeram presentes na trajetória do Teatro Nacional de Comédia, conforme apontam Michalski e Trotta (1992):

Os problemas administrativos, de solução sempre difícil devido à incompatibilidade de princípio entre a rigidez da burocracia oficial e a flexibilidade exigida pelo dia-a-dia de uma companhia teatral, agravaram muitas vezes a situação. (...) Os problemas orçamentários, como de hábito, acompanharam o TNC, sobretudo no início de sua existência, com atrasos na liberação das verbas e variação das importâncias ao sabor dos interesses e das pressões políticas do momento, impondo cancelamentos de montagens programadas, ou estréias em épocas inadequadas, prejudicando as suas na maioria das vezes muito curtas temporadas (...) (MICHALSKI e TROTTA, 1992, p.184-185).

E quanto à herança deixada pelas 3 companhias estáveis para a história do teatro brasileiro, Michalski e Trotta (1992) apontam que “a ausência de um projeto artístico consistente foi um dos empecilhos a que as companhias que são o objeto deste estudo constituíssem uma referência para os artistas e o público” (p.X).

Michalski e Trotta (1992) deixam transparecer que as companhias oficiais enfrentam uma dualidade: de um lado, são dependentes financeiramente do poder público e, sem uma política cultural definida, não conseguem se manter, mas, por outro, o apoio financeiro pode afetar a sua autonomia.

Os autores também apontam para uma tendência no mundo das artes, que se torna predominante a partir dos anos de 1980, na qual observa-se a descontinuidade de um trabalho coletivo desenvolvido nesse âmbito, prevalecendo outra tendência, que é o “sistema de produção avulsa”, caracterizado pelas formas de produção por projetos, em que a permanência de todos os envolvidos no processo de criação artística se encerra juntamente com o fim das temporadas (MICHALSKI e TROTTA, 1992).

1.2. Movimento de profissionalização das atividades artísticas e técnicas em artes e espetáculos na cidade de São Paulo

O movimento de renovação artística e cênica iniciou-se na cidade do Rio de Janeiro, considerada o centro de criatividade dramática, pois contava com a vantagem da proximidade física e política com o governo central, o que aumentava as possibilidades de pleitear e conseguir subvenções do poder público. Posteriormente, este movimento surge em São Paulo, sendo que “a consolidação do que poderíamos chamar de novo profissionalismo veio em 1948, com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia” (PRADO, 1982, p.544).

Mattos (2002), ao analisar a arte do espetáculo amador na cidade de São Paulo no início do século XX, observa que as poucas tentativas de realização de espetáculos mais próximos do teatro profissional se deram de forma isolada e independente, buscando se aproximar das comédias de costumes e do teatro de revista, predominantes na cidade do Rio de Janeiro.

Em São Paulo, certamente aconteciam também apresentações de teatro profissional, grandes espetáculos dramáticos, comédias e, mesmo, óperas e operetas, encenados notadamente por companhias estrangeiras. O público que costumava assistir a essas representações especiais era formado quase que exclusivamente por pessoas da elite. Era um público geralmente de posse que não perdia a oportunidade de ver as montagens das companhias teatrais vindas do Rio de Janeiro e, sobretudo, das companhias européias que se apresentavam, vez por outra, nas principais cidades do país. Antes mesmo da inauguração de seu Teatro Municipal, em 1911, São Paulo podia encenar grandes espetáculos, pois já possuía alguns teatros amplos e bem instalados como, por exemplo, o teatro São José, no viaduto do Chá, ou o Politeama, no Anhangabaú, ou ainda o “primeiro” Teatro Santana, na rua Boa Vista (MATTOS, 2002, p.111).

Após a criação do Theatro Municipal, as elites paulistanas se apropriaram desse espaço e, “por volta de 1915, o entretenimento artístico das elites paulistanas resumia-se de

modo geral a alguns concertos no Theatro Municipal e a recitais de poesia, música e canto promovidos pela sociedade de Cultura Artística ou por particulares”. Segundo Mattos (2002, p.123), o espaço do Municipal também abrigava “apresentações de espetáculos teatrais encenados por artistas amadores pertencentes à alta sociedade paulistana” (MATTOS, 2002, p.129).

Mattos (2002), referindo-se ao aspecto da profissionalização em artes na cidade de São Paulo, ressalta que, nos primeiros anos do século XX, o espetáculo teatral urbano adquiriu características eminentemente amadoras. Segundo o autor citado:

Realmente, o movimento teatral em São Paulo não oferecia condições que permitissem o surgimento de escritores profissionais, como aconteceu no Rio de Janeiro. Até por volta de 1920, os jornais e as revistas eram praticamente os únicos veículos em que a juventude letrada e os futuros jovens modernistas podiam exercer um ofício e ganhar a vida como poetas e escritores (MATTOS, 2002, p.129).

Fora do espaço elitizado, a cena teatral paulistana florescia nos bairros populares com presença maciça dos imigrantes e de seus descendentes, principalmente italianos e espanhóis, que cultivavam a arte de representar. “Já em fins do século XIX e inícios do XX, a atividade teatral em São Paulo vai adquirir importância social em função, sobretudo, da existência de inúmeros grupos teatrais amadores”, que crescem como resposta às novas necessidades sociais que são geradas no contexto do processo de industrialização da cidade. De acordo com Mattos (2002):

Não fazendo parte do entretenimento artístico e cultural das elites mostrando-se incapaz de suplantar um certo provincianismo que predominava no meio sócio-cultural paulista, impossibilitado de formar companhias estáveis de artistas profissionais, desde os seus primórdios o espetáculo teatral paulista vai mesmo encontrar seu principal modo de expressão na atividade de uma série de grupos teatrais amadores, que atuavam junto a uma população formada basicamente de trabalhadores, confinada nos bairros populares. Desse modo, amadoristicamente, o teatro desenvolve-se, seja integrado ao meio operário, como instrumento da ação do movimento social libertário de inspiração anarco-sindicalista; seja vinculado ao grosso da população imigrante, como forma de recreação, de estreitamento da sociabilidade e de preservação das referências culturais européias (MATTOS, 2002, p.114).

O movimento teatral amador de São Paulo também incorporou atores profissionais saídos de companhias italianas, que optaram por viver em São Paulo devido às possibilidades de trabalho teatral que a cidade oferecia, pois era um mercado de trabalho que ainda estava se formando. Mattos (2002, p.120) cita os Valentini, que vieram a São Paulo com a companhia de Eleonora Duse e, ao findar a temporada, optaram por

permanecer na cidade de São Paulo e “adquiriram grande parte do guarda-roupa da companhia e fundaram em São Paulo uma casa especializada em aluguel de materiais, acessórios e figurinos para espetáculos teatrais”. A prática de compra de acessórios, cenários e guarda-roupa de companhias estrangeiras que se apresentavam no Brasil foi mantida, possibilitando a ampliação do negócio. A Casa Teatral, como era chamada, fornecia o guarda-roupa para as peças que eram montadas em São Paulo e, posteriormente, passa a atender as necessidades do setor cinematográfico e também da produção de teleteatros e teledramas que faziam parte da programação artística da TV Tupi-Difusora de São Paulo, criada na década de 1950. A Casa Teatral manteve-se ativa até meados de 1975.

Nas primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro, observava-se forte predomínio dos primeiros atores e primeiras atrizes proprietários das companhias teatrais, e o gênero mais ensaiado eram as comédias de costumes. Segundo Mattos (2002, p.204-205), “criticando esse teatro profissional, os estudantes ligados ao teatro amador denunciavam, principalmente, seu baixo nível artístico e seu manifesto caráter comercial”. O autor ainda observa que:

A exemplo do que acontecia no Rio de Janeiro em torno do Teatro do Estudante, de Paschoal Carlos Magno, e do Grupo Os comediantes, os jovens estudantes paulistas mantinham também uma atitude crítica em relação aos espetáculos teatrais profissionais que se costumavam realizar na época, centrados muito mais na figura do grande ator ou da grande atriz do que na qualidade artística da obra dramática (MATTOS, 2002, p.204-205).

A partir das manifestações desses grupos teatrais amadores é que foi se formando uma nova concepção sobre as formas de atuação no campo da arte dramática no Brasil:

Florescendo no meio estudantil e universitário, o teatro amador possibilitou à juventude a descoberta da importância do teatro enquanto atividade artística associada à poesia e à literatura, implicada com os estudos, com a busca de conhecimento, com a representação da vida e da própria condição humana. Dada a natureza coletiva do trabalho teatral, muitos jovens puderam dele participar, exercitando ludicamente novas formas de convivência e de solidariedade, num ambiente que guardava o espírito da própria universidade, animado constantemente pela troca de idéias, opiniões, pontos de vista e informações sobre o homem e o mundo. No valor das discussões estudantis em torno do teatro, prevalecia sempre o empenho de todos em realizar o espetáculo, em ver a obra de arte acabada (MATTOS, 2002, p. 205).

Dentre os grupos de teatro amador que se formaram na cidade de São Paulo, Mattos (2002) destaca o Grupo Universitário de Teatro (GUT), fundado em 1943 por Lourival Gomes Machado e Décio de Almeida Prado, tendo suas atividades encerradas em 1948 nos

palcos do TBC. E também o Grupo de Teatro Experimental (GTE) criado por Alfredo Mesquita, que durou de 1942 a 1948. Outro grupo foi a Sociedade de Artistas Amadores de São Paulo ou Amateur's Society. Esse último grupo, em particular, realizava espetáculos sempre em língua inglesa, e dele participavam atores da coletividade inglesa paulistana, sendo que seus atores participaram do início das atividades do TBC em 1948.

Além dos grupos citados, teve ainda o grupo amador: Teatro Universitário do Centro Acadêmico Horário Berlinck, fundado em 1945 por Osmar Rodriguez Cruz, possivelmente um grupo formado por estudantes da Faculdade de Ciências Econômicas. Somando-se aos anteriores, em 1947, mais um grupo forma-se na capital paulista, é o Grupo de Artistas Amadores, criado por Paulo Autran e Madalena Nicol.

Em 11 de outubro de 1948, é inaugurado o Teatro Brasileiro de Comédia, tendo como uma de suas primeiras apresentações o grupo amador *Grupo de Teatro Experimental* (GTE), dirigido por Alfredo Mesquita. Sobre as expectativas desse personagem da vida artística paulistana, Mattos (2002) expõe:

Ele tinha plena consciência de que, com o surgimento do TBC, concretizava-se a possibilidade de dar continuidade às atividades teatrais dos grupos amadores e, principalmente, de colocar em prática as idéias inovadoras em matéria de encenação, direção, interpretação e dramaturgia, as quais vinha defendendo desde muitos anos no seu trabalho amador, apoiado em grandes nomes da moderna cena teatral francesa. No mês de maio daquele mesmo ano de 1948, ele havia criado a Escola de Arte Dramática de São Paulo, a EAD, fruto não só de sua paixão pelo teatro, como também de sua dedicação entusiasmada, durante toda a vida, à educação artística, à formação cultural, técnica e profissional de novos atores, atrizes, diretores e dramaturgos para o teatro brasileiro. A EAD foi criada e, para o seu funcionamento, já podia contar com os espaços de um dos andares do pequeno prédio do TBC (MATTOS, 2002, p.46).

Na inauguração do TBC, esteve presente como observador Décio de Almeida Prado, crítico teatral no jornal *O Estado de São Paulo* e também diretor do *Grupo Universitário de Teatro* (GUT), da Faculdade de Filosofia da USP, fundado em 1943. Segundo Mattos (2002, p.47), “vários estudantes da Faculdade de Filosofia estiveram ligados ao teatro amador universitário, seja como atores, seja como contra-regras ou pontos”, o que mostra que ainda não havia uma divisão do trabalho em artes baseada na diferenciação dos saberes.

A criação do TBC atendeu às expectativas dos segmentos artísticos paulistanos, conforme expõe Mattos (2002):

Afinal, tornava-se realidade o sonho que vinham acalentando fazia já alguns anos: um teatro em São Paulo colocado à disposição dos artistas amadores e da dramaturgia moderna internacional; um teatro cujos espetáculos deveriam ser

fruto da pesquisa teatral, da originalidade da *mise-en-scène*, da formação profissional, artística e cultural dos atores, dramaturgos e diretores. E o TBC surgia com essa finalidade, podendo, além do mais, abrigar em suas dependências uma escola de arte dramática (MATTOS, 2002, p.59).

Mattos (2002), em sua abordagem sobre o significado da criação do TBC para a vida cultural paulistana, observa que:

Tanto a gente da alta sociedade patrocinadora do novo teatro, quanto os grupos de teatro amador que dele puderam beneficiar-se, opunham-se francamente ao que vinha sendo realizado àquela época nos palcos brasileiros em matéria de teatro profissional. Realmente, eles eram contra os espetáculos profissionais em voga na cena teatral brasileira, em sua maior parte, espetáculos de entretenimento e diretamente ligados a interesses muito mais comerciais do que propriamente artísticos. Ressalte-se que esses grupos amadores, que aspiravam a um teatro de valor artístico e cultural, em oposição a um teatro profissional e comercial, eram formados por jovens universitários, muitos deles alunos ou ex-alunos das faculdades de direito e de filosofia da Universidade de São Paulo, mantendo estreitos laços com as novas gerações de intelectuais paulistas e cariocas (MATTOS, 2002, p.79-80).

A criação do TBC significou um grande passo em direção a mudanças na concepção de fazer arte e também por possibilitar a continuidade de novos experimentos no campo artístico, possibilitando a sistematização de conhecimento no campo teatral. Além disso, a criação do TBC teve forte influência na criação de outros espaços culturais na cidade de São Paulo:

Ao iniciar-se o século XX, a arte do espetáculo teatral em São Paulo não era uma diversão urbana ampliada, não ganhava as ruas, não invadia a cidade, não era sinônimo de cosmopolitismo tal como acontecia no Rio de Janeiro. Lá, com efeito, sob a influência marcante do teatro de revistas e contando com um número de dramaturgos e comediógrafos nacionais, a arte do teatro era um acontecimento que fazia pulsar a vida noturna, um entretenimento social realizado por artistas profissionais e festejado por um grande e variado público (MATTOS, 2002, p.111).

Segundo Prado (1982), deve-se reconhecer a importância da recém surgida burguesia industrial para possibilitar mudanças na área da cultura em São Paulo, representada na figura de Franco Zamparini, que disponibilizou uma grande soma de recursos para a implantação do TBC. A isso se somou a atuação dos diretores europeus, em sua grande maioria, italianos, que trouxeram novas idéias que se contrapunham às concepções aristocráticas que ainda predominavam na época. Essas mudanças possibilitaram o surgimento de um movimento de renovação artística e cênica, a exemplo

do que tinha ocorrido na cidade do Rio de Janeiro em 1943. Conforme expõe Prado (1982, p.544):

O TBC – sigla que logo se popularizaria no meio teatral – deslocou a iniciativa para São Paulo. É que um engenheiro industrial, Franco Zampari (1898-1966), nascido na Itália mas radicado desde a mocidade no Brasil, dispusera-se a colocar a sua não pequena experiência de homem de negócios a serviço do palco, dando-lhe uma estrutura administrativa como ele nunca tivera. O seu programa, esteticamente, não se distanciava muito do que se fazia no Rio, apoiando-se sobre dois pilares de comprovada solidez: textos consagrados e encenadores estrangeiros. A diferença seria antes de caráter empresarial, consistindo numa economia interna mais perfeita e num considerável salto quantitativo.

Como ressalta Prado (1982), a influência desses diretores europeus se estendeu por todo o Brasil e teve um papel fundamental “ao transformar simples amadores em competentes profissionais, preparando toda uma geração que, pelo lado técnico, continua a ser a mais brilhante do Brasil. (...). A cultura européia, em suma, pesou em todos os níveis, dos técnicos até o da difusão de idéias” (PRADO, 1982, p.545).

Dentre os diretores responsáveis por esse processo de profissionalização na área de artes e espetáculos do Teatro Brasileiro de Comédia, temos Ziembinski, Adolfo Celi, Luciano Salce e Flaminio Bollini, Ruggero Jacobbi e Gianni Ratto, esse último na área de cenografia. Durante seus 15 anos de existência, o TBC abrangeu todos os níveis da produção artística e, se considerarmos os critérios nacionais, foi um período longo, sendo 10 anos sob a direção de Franco Zampari e mais 5 sob outras direções, dentre elas, a da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo (PRADO, 1982).

Dentro desse quadro, em que se contou com a forte presença de imigrantes europeus, como grupo formador de profissionais brasileiros na área de artes e espetáculos, é que devemos considerar que, no plano internacional, a entrada de imigrantes europeus, impulsionada pela Segunda Guerra Mundial, contribuiu decisivamente para o desenvolvimento de novas concepções nesse campo artístico. Conforme aponta Prado (1982, p.549):

Do lado de cá do Atlântico, estávamos ansiosos por reatar laços momentaneamente rompidos. Do lado de lá, dificuldades econômicas facilitavam o êxodo de artistas e intelectuais. O que sucedia ao teatro, acontecia igualmente nas artes plásticas, com a realização das primeiras Bienais paulistas, e nas universidades, com a política de contratação de professores europeus. O Brasil sentia a necessidade de expandir-se, escapar de quadros demasiado provincianos, ter acesso à comunidade internacional.

Prado (1982, p.549) constata ainda que se, de um lado, o internacionalismo estimulou certos setores, por outro, inibiu a formação de outros profissionais. Naquele momento, não havia nenhum encenador brasileiro capaz de competir com os estrangeiros e, por isso, permaneceram à sombra dos diretores europeus por um longo período. “O momento era de aprender em silêncio, ninguém se arriscando a confrontos prematuros e desiguais”. De um modo geral, as contribuições trazidas pelos imigrantes foram muito significativas e estruturaram as bases das mudanças culturais que se solidificaram na cidade de São Paulo.

A partir dos anos de 1950, as manifestações na área teatral passam a refletir um movimento mais amplo, decorrentes do processo de democratização na vida política e social do país. Nesse novo contexto, abre-se espaço para o desenvolvimento de críticos teatrais mais independentes, para o crescimento das emissoras de rádio e televisão, ampliam-se os teatros estudantis e amadores, bem como o público de teatro, de modo que os cursos oficiais e particulares nas áreas teatrais passam a sistematizar o conhecimento até então acumulado, e o teatro passa a ser concebido “como um todo”, como centro aglutinador de diferentes tipos de conhecimentos (PRADO, 1982).

É nesse contexto que, em São Paulo, surge o movimento de profissionalização nas atividades artísticas e técnicas em artes e espetáculos na cidade de São Paulo, tendo sido iniciado através da criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1948.

Abramo (1997, p.154-155) relata a importância dessa Companhia para a profissionalização na área teatral:

Quanto ao TBC, foi uma pena ele ter desmoronado aos poucos. Foi realmente um espaço de teatro organizado com todos os requisitos profissionais, com os artistas gozando de garantias trabalhistas, horários certos para os ensaios, repertório decidido e escolhido previamente, com sede fixa à rua Major Diogo (em São Paulo) onde se localizavam também as oficinas de costura, marcenaria, pintura, administração e outros setores de trabalho. Enfim com todas as condições que davam esperanças de que algo de concreto iria permanecer e crescer, renovar-se e multiplicar-se.

E continua:

A estrutura profissional do TBC que, até hoje pelo menos, nunca foi imitada, merecia ser salva. O que nos consola é que, fora algumas raras exceções, ainda hoje, dentre os maiores atores e atrizes que temos, a maior parte formou-se, pertenceu e adquiriu práticas e técnicas no palco do TBC.

Relatando sobre esse campo de trabalho no estado de São Paulo, Calvo (1980)¹⁴ faz um balanço sobre as deficiências do setor de cenografia nesse estado, que só pôde se desenvolver, nos anos de 1950, a partir da criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em São Paulo. Ele considera o TBC “como o único exemplo válido de Teatro de Comédia com uma infra-estrutura funcional completa”, tendo sobrevivido de 1948 a 1964. E, sobre a escassez de profissionais brasileiros na área de cenografia, até o início dos anos 1950, ele afirma:

Neste setor, devem-se responsabilizar vários Secretários Municipais¹⁵ por não terem, no passado, ajudado suficientemente no sentido de impor aos empresários responsáveis pelas temporadas líricas o emprego de cenógrafos nacionais e de terem, ao invés, consentido na importação de cenários de péssima qualidade (CALVO, 1980, p.28). (grifo do autor).

E, com relação às equipes de apoio técnico do teatro nos anos 1950, ele afirma:

As condições eram insuficientes: as dimensões do palco, a aparelhagem de iluminação e os técnicos (maquinistas, eletricitas, iluminadores, contra-regras e cenógrafos) que se defrontavam, pela primeira vez, com as incógnitas da cenotécnica (uma atividade da qual muitos provavelmente ignoravam a existência). (CALVO, 1980, p.27).

Michalski e Trotta (1992) confirmam a escassez de cenógrafos brasileiros em São Paulo nos anos 1950 e observam que, com a criação da Companhia Dramática Brasileira em 1953, no Rio de Janeiro, apesar da área de criação artística nacional estar ainda numa fase inicial, houve a combinação de um trabalho de direção e de criação que foram estruturando essa nova fase vivida pelo teatro, como apontam os autores:

Louvável, também, foi o cuidado dispensado ao setor da cenografia e figurinos. A presença de profissionais como Santa Rosa, Nilson Pena e Anísio Medeiros – os dois últimos ainda em início de carreira – é significativa. E os excelentes resultados que eles alcançaram nos seus trabalhos – com natural destaque para as cenografias do notável Santa Rosa – parecem provar que em 1953/54 já existia, no Rio, uma mão-de-obra artística capaz de competir em igualdade de condições com os cenógrafos e figurinistas italianos que ditavam as regras, nesta área, no TBC paulista (MICHALSKI e TROTTA, 1992, p.106).

Em relação à cidade de São Paulo, a importância atribuída ao TBC deve-se ao fato de ele ter iniciado uma nova tradição no trabalho no campo das artes, funcionando como uma escola prática, em que o ofício da arte era ensinado pelos mestres italianos. A partir da

¹⁴ Aldo Calvo trabalhou como cenógrafo no TBC de 1948 a 1956.

experiência do TBC é que foi possível o acúmulo de conhecimento nessa área. Michalski (1985) ressalta outras contribuições que o TBC trouxe para a área:

Ele consolidou a profissionalização do teatro nacional, num nível de exigência artística e artesanal até então ausente dos palcos profissionais, e recuperou boa parte do atraso em que nosso teatro se encontrava, em matéria de informação sobre as modernas tendências do espetáculo, em relação aos países de maior tradição teatral. E as 'companhias filhotes' que saíram do TBC, entre as quais empresas da importância da Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, Teatro Cacilda Becker, Companhia Tônia Celi-Autran e Teatro dos Sete, ampliaram e prolongaram por algum tempo o padrão empresarial inspirado no modelo forjado pelo TBC (MICHALSKI, 1985, p.12).

Há um consenso entre vários autores (MATTOS, 2002; PRADO, 1982; ABRAMO, 1997; MAGALDI, 2006) de que o TBC significou um marco importante, tendo propiciado novas bases para a profissionalização no campo das artes e espetáculos na cidade de São Paulo. Michalski (1985) reconhece a relevância desta companhia para o campo artístico, mas observa os limites que não foram superados por aquela Instituição:

O que faltou a este teatro foi a capacidade de incorporar no seu trabalho a consciência de que ele estava sendo realizado no Brasil. Muitas vezes brilhantes na imitação de um padrão internacional de boa qualidade, todas estas companhias viviam de costas para o seu país: nenhuma preocupação com a realidade nacional, nenhum interesse pela dramaturgia nacional ou pela busca de um estilo de encenação e de representação que pudesse ser identificado como brasileiro, nenhum empenho em atrair ao teatro outras camadas de espectadores do que as elites econômicas e culturais que tradicionalmente o freqüentavam (MICHALSKI, 1985, p.12).

Contrariamente à falta de sensibilidade de alguns segmentos artísticos em relação aos problemas sociais vividos no país, alguns segmentos das camadas sociais passam a pressionar os poderes públicos em busca de melhores condições de vida para a população menos favorecida, conforme retrata o próprio Michalski (1985, p.13):

A partir dos meados da década de 50, porém, não dava mais para viver de costas para a realidade brasileira. A euforia nacionalista desencadeada sob o Governo JK, a mobilização de amplas faixas da população para a discussão dos grandes problemas nacionais, as reivindicações de melhores condições de vida para as camadas mais sacrificadas do povo, endossadas e veiculadas pelos estudantes e por outros setores da classe média, a preocupação com o concreto uso das riquezas nacionais em benefício do país, uma consciência generalizada da brasilidade aliada a um repentino orgulho de ser brasileiro – todo este clima que se respirava na época tornou vulnerável o caráter cosmopolita e alienado dos problemas políticos e sociais que o teatro insistia em cultivar.

¹⁵ No item 2.1. Histórico da criação e desenvolvimento do Theatro Municipal de São Paulo, poderemos observar que, até os anos de 1950, os cenários utilizados nas óperas realizadas no Municipal eram trazidos de outros países pelos próprios empresários de ópera (Ver BELARDI, 1986, p.103-104; BRANDÃO, 1993).

Então, a partir da nova conjuntura vivida pelo país, um grupo de jovens atores recém-formados pela Escola de Arte Dramática, juntamente com o diretor José Renato, fundam o Teatro de Arena de São Paulo em 1953. Esse grupo passa, então, a ocupar um papel de destaque na cena artística paulistana. Além de encampar a denúncia dos problemas sociais, propunha, “como a grande novidade do seu trabalho, apenas a forma arena do seu espaço cênico e o barateamento da produção dali resultante (...)” (MICHALSKI, 1985, p.13).

Também um novo elemento vem somar-se às expectativas desse grupo, que é a inserção de Augusto Boal, recém-chegado dos Estados Unidos em 1956, após ter realizado um curso de dramaturgia. Isto possibilitou ao grupo ampliar os conhecimentos cênicos e técnicos, além da adoção de um engajamento político mais intenso. Essas condições contribuíram decisivamente para que o Arena adotasse novas estratégias na sua forma de representar, passando a se focar na popularização da linguagem teatral. Michalski (1985, p.13-14) comenta os resultados dessas mudanças:

Pela primeira vez, o ambiente das favelas era apresentado no palco não em função de um superficial exotismo, mas como local de moradia de pessoas em carne e osso, engajadas em conflitos concretos e verdadeiros, de ordem afetiva, profissional, ética e social – no caso, até mesmo especificamente sindical – e que se expressava através de uma linguagem condizente com a sua vivência.

Deste modo, o Teatro de Arena de São Paulo abre espaço para o surgimento de uma nova dramaturgia nacional, passando a refletir nos palcos “um estilo de viver, falar e agir inconfundivelmente brasileiro, e em rejeitar os modelos importados do *playwriting* europeu e norte americano”. Uma das produções dessa época com grande sucesso foi *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Segundo Michalski (1985, p.14):

Esta nova dramaturgia, que colocava o homem brasileiro contemporâneo no centro das suas atenções, não podia deixar de trazer no seu bojo uma substancial reformulação do espetáculo. Agora, a importação de diretores estrangeiros não era mais necessária: vários encenadores brasileiros já se haviam firmado na carreira e revelavam maior afinidade com o material dramático nacional do que os mestres europeus.

Após esse período de grande efervescência na área teatral, a segunda metade dos anos de 1960 foi marcada pela forte repressão exercida pelo regime militar sobre os segmentos artísticos e, nesse sentido, o espaço teatral passa a ser utilizado por esses segmentos como instrumento de manifestações políticas de protestos contra a ditadura.

Mas, após a promulgação do AI-5 em 1968, a situação torna-se ainda mais desfavorável para os segmentos artísticos, especialmente porque se observa a ausência de público nos palcos teatrais, agravando-se ainda mais a situação financeira vivenciada por aquele setor. Michalski (1985) comenta ainda outras implicações nesse período:

Esta diminuição da atividade, que trouxe pânico à categoria profissional, devia-se em parte ao estado de choque em que a nação, esmagada por um golpe de uma violência sem precedentes, se encontrava: o lazer não estava, decididamente, entre as preocupações prioritárias das pessoas nos primeiros meses após a decretação do AI-5. Mas, por outro lado, a classe média afastou-se também do teatro, influenciada pela campanha que o esquema dominante havia desfechado contra ele, fazendo-o parecer perante a opinião pública como um antro de perversões, violências e subversão: o mais prudente para o potencial espectador era passar longe das bilheterias (MICHALSKI, 1985, p.38).

Em fins da década de 1960, as companhias teatrais mais ligadas a um esquema teatral mais empresarial, como aquelas criadas por ex-integrantes do TBC, foram se desintegrando enquanto companhias estáveis de teatro. E também os grupos independentes, que buscaram manter certa continuidade de linha de trabalho, começam a se desintegrar, como são os casos do Teatro de Arena e do Oficina. Segundo Michalski (1985), é a partir deste contexto histórico que as mudanças mais estruturais no âmbito das atividades teatrais vão se impondo, conforme o próprio autor expõe:

O que sobrar, de agora em diante, será basicamente apenas o sistema de produção avulsa: o detentor do capital – que pode ser um produtor profissional, mas na maioria das vezes é um ator ou diretor consagrado que assume também a responsabilidade financeira do empreendimento – contrata a equipe para um espetáculo específico que pretende montar; terminada a carreira da peça, cada um vai cuidar de sua vida e procurar novos compromissos profissionais. É evidente que estas características da produção terão repercussões sobre os aspectos artísticos da vida teatral, da mesma forma como, até então, a existência de grupos permanentes cujos integrantes se haviam escolhido em nome de uma definida afinidade, determinara as linhas mestras dos resultados artísticos do seu trabalho (MICHALSKI, 1985, p.48).

Ao retratar a década de 1970, Prado (1982, p.580) faz um balanço dos principais aspectos que deram sustentação às atividades teatrais desenvolvidas no Rio de Janeiro e em São Paulo nas décadas anteriores, e aponta as causas de seu desequilíbrio, como segue:

Com o desaparecimento quase simultâneo do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, ocorrido por volta de 1972, terminava um ciclo histórico. Durante três décadas havíamos tido uma companhia-padrão, que encabeçava a vanguarda e pela qual se julgava tudo o que se fazia no momento. Primeiro, no Rio, Os Comediantes, Dulcinha, Mme. Morineau. Depois, em São Paulo, o TBC, o Arena, o Oficina. Em meados de 70, abalado o consenso que fizera a força daquelas companhias, entrávamos numa fase de tateamento e indecisão. A verdade é que

depois de tanto ardor revolucionário, político e estético, tantas experiências apontando para as mais disparatadas direções, ninguém sabia ao certo qual deveria ser o próximo passo. O teatro renovara-se brutalmente mas à custa de perder o seu ponto de equilíbrio.

A partir de 1968 havia uma forte pressão da censura exercida pelos militares sobre a sociedade brasileira, abrangendo os campos cultural, social, econômico e político. Nesse sentido, conforme ressalta Prado (1982, p.580-581), a comunidade teatral desempenhava o papel de opositora ao regime, como segue:

Calada a imprensa liberal e de esquerda, atemorizados os partidos, abolidos os comícios e a propaganda política, as salas de espetáculo eram dos poucos lugares onde ainda era lícito a uma centena de pessoas se encontrarem e manifestarem a sua opinião, guardadas certas precauções. A própria necessidade de falar indiretamente, em linguagem semicifrada, criava uma exaltante sensação de cumplicidade, de perigoso desafio aos poderes constituídos. (...). Mas o que 1964 permitira, talvez como necessária e no fundo inofensiva válvula de escape, 1968 acabara por sufocar. Alguns autores viram-se forçados a expatriar. (PRADO, 1982, p.580-581).

Referindo-se à crise vivida pelo teatro nos anos de 1970, Prado (1982, p.581) expõe um problema estrutural que ainda não foi resolvido até os dias de hoje, conforme segue:

Na base de muitos desses desacertos escondia-se uma contradição mais profunda. Durante séculos, desde a falência do mecenato, o teatro aceitava submeter-se às leis de mercado, funcionando em dois planos, o comercial e o artístico (...).

E continua:

(...) Se o espetáculo é realmente um ritual místico, em que os atores atuam como sacerdotes e os espectadores comparecem na qualidade de iniciados ou iniciantes – quem é que paga a conta? Como, em tais circunstâncias, manter a bilheteria, a publicidade, a troca constante de repertório, a máquina administrativa, todo o esquema empresarial inventado pelo teatro para ter meios de subsistir não só como arte mas também como profissão inscrita nos quadros do mundo capitalista moderno?

Mediante o contexto político, econômico, social e cultural estabelecido nos anos de 1970, Serroni (1980)¹⁶ centra sua exposição no problema da escassez de profissionais da área técnica em artes na cidade de São Paulo e, em relação às profissões técnicas, expõe:

As profissões de cenotécnico, contra-regra, eletricitista, camareira, aderecista, entre algumas outras que formam a infra-estrutura da atividade teatral, estão nos dias

¹⁶ J. C. Serroni é cenógrafo, dirigiu por 11 anos o Núcleo de Cenografia do CPT (Centro de Pesquisas Teatrais do SESC), onde realizava as cenografias dos espetáculos e coordenava o curso de cenografia. Atualmente, além de atuar nessa profissão, coordena a Revista Espaço Cenográfico e tem outras publicações relativas à área de cenografia.

de hoje quase que irreversivelmente condenadas à extinção. Esse desaparecimento vem acontecendo dada a falta de formação (...) de novos técnicos que substituam os atuais, quase todos na faixa dos 60 anos. A indefinição dessas funções no mercado teatral brasileiro começa pela dificuldade que esses profissionais têm em delimitar a extensão de sua própria atividade (SERRONI, 1980, p.33).

Conforme aponta Serroni (1980), deve-se reconhecer que o trabalho na área técnica foi regulamentado através da Lei Federal 6.533/78. Isso foi um marco importante, mas ele afirma que a discussão permaneceu no nível teórico, já que o exercício da prática profissional demonstra outra tendência:

Se em termos teóricos já existe uma tentativa de definição, na prática não ocorre o mesmo, existindo superposição das funções e imprecisão na interpretação dos termos, o que reflete o abandono e o desinteresse a que está relegado o técnico de teatro, um profissional marginalizado que vive de salários irrisórios e que do teatro pode esperar apenas a descontinuidade de trabalho e a precariedade do exercício profissional. Tal situação é notória também nos depoimentos de profissionais ligados à área.

E continua:

Da segunda década desse século até inícios dos anos 60, período em que coincidentemente o TBC encerra suas atividades, a presença desses profissionais era quase que uma imposição da estrutura teatral. Nesse período as montagens exigiam constantes mudanças de cenas e uma grande diversidade nas construções e detalhamentos cenográficos, hoje não mais participantes da cenografia, ora porque supérfluos, ora porque as produções são obrigadas em primeira instância a vencer as dificuldades financeiras, que são inúmeras. (...) E como os teatros não dispõem de condições econômicas para manter essas equipes, a televisão vem aos poucos absorvendo esses já reduzidos técnicos do mercado de trabalho (SERRONI, 1980, p.34).

Apesar dessas indagações terem sido feitas na década de 1980, essa situação permanece quase inalterada até os dias de hoje, fato que pôde ser observado nos depoimentos colhidos em nossa pesquisa.

Sobre o recrutamento de profissionais da área teatral para trabalharem na televisão, essa foi uma prática adotada desde o início dessas atividades, como confirma o depoimento de Abramo (1997, p.150):

A estética da TV brasileira, na época [década de 1950], era devida à participação não só dos atores teatrais mas também de autores, diretores, cenógrafos, maquinistas, costureiros, enfim, todas as categorias que provinham do teatro, do cinema e do rádio e cujas contribuições foram importantes, porque todos eles traziam sua experiência profissional e sabiam o que significava encenar um espetáculo.

Michalski (1985) também retrata o tema da incorporação de profissionais do teatro pela televisão, afirmando que a repressão mantida durante o regime militar, especialmente após 1968 (ano da decretação do AI-5), restringiu o campo de ação de vários segmentos artísticos, que se viram cerceados da possibilidade de comunicar-se com o público. Deste modo, o autor citado aponta que:

A televisão, por sua vez, acena aos profissionais mais competentes com um mercado de trabalho atraente, altos salários, uma certa estabilidade, *status* e popularidade, mas exige em troca um *bom comportamento* e esvazia veleidades de rebeldia ou experimentalismo. Diante disso, duas saídas que se oferecem ao teatro são: ou um descanso em cima de um repertório descompromissado e comercial, ou, em casos de persistência num caminho artisticamente mais ambicioso, uma ênfase fundamental na sofisticação visual, na beleza e poesia estética das encenações (MICHALSKI, 1985, p.60).

Michalski (1985) observa ainda que, apesar da televisão ter popularizado a arte de representar e, desse modo, possibilitado ao teatro a conquista de uma nova faixa de público que, na expectativa de ver seus ídolos ao vivo, recorrem aos palcos teatrais, a TV causou ao teatro brasileiro um mal muito maior do que se possa imaginar. Conforme expõe autor:

Um pouco pela sua própria natureza e um pouco em decorrência de condicionamentos peculiares que definem a sua existência no Brasil, a linguagem da ficção televisiva é inevitavelmente linear e repleta de convenções, tanto na sua narrativa dramatúrgica como no seu estilo de representação. O espectador, alimentado diariamente por esta linguagem linear, acostuma-se a ela a tal ponto que tende a rejeitar qualquer outra convenção estilística, mais abstrata, poética, fantasiosa e experimental, quando eventualmente a encontra no teatro. O produtor, preocupado em fornecer ao público um produto com cujos códigos este se ache familiarizado, dá prioridade a montagens que se aproximam, na sua escrita literária e cênica, das características da narrativa da TV, mesmo se isto implica abrir mão da especificidade da linguagem teatral (MICHALSKI, 1985, p.92-93).

As atividades culturais sofreram um processo de mudanças nos anos de 1970, passando a exigir medidas mais urgentes que pudessem nortear as ações na área da cultura, especialmente no âmbito público, já que, como vimos nas observações de Prado (1980) e de Michalski (1985), as companhias teatrais particulares independentes entraram em crise. No item 2.1 do capítulo 2, trataremos das políticas culturais federais implantadas na década de 1970.

Nos anos de 1980, com o fim do “milagre econômico” e das medidas adotadas no período de “abertura” do regime militar, “a crise econômica não afetou apenas a livre iniciativa da produção teatral; afetou também os esquemas do apoio estatal ao teatro”.

Dentro desse contexto econômico e político, as “frentes de resistência ao regime foram se desfazendo, cedendo espaço para outro tipo de manifestação, conforme descreve Michalski (1985, p.91):

O que não parece normal nem sadio é a exacerbação da busca de vantagens setoriais por cada facção, e a perda do sentido da solidariedade de classe. Disso resulta, entre outros efeitos negativos, o enfraquecimento das entidades representativas da profissão: os sindicatos dos Artistas e Técnicos andam inoperantes e contam com pouco apoio dos associados (...).

Na fala deste autor, podemos observar seu descontentamento com as formas de produção por projetos que passaram a vigorar a partir da década de 1980, e ele já aponta para uma tendência que vai prevalecer no futuro, que são as formas de financiamento público da cultura através das leis de incentivo fiscal que financiam os projetos individualmente, assunto que também trataremos no cap. 2.

1.2.1. Histórico da criação e desenvolvimento do Theatro Municipal de São Paulo

No contexto do desenvolvimento das atividades culturais na cidade de São Paulo, cabe ressaltar que o Theatro Municipal não estava alheio a esse processo. Para melhor compreender a sua inserção nesse contexto, faz-se importante a recuperação de alguns aspectos relativos à sua história, para que se possa compreender o ambiente cultural em que era gestado o trabalho das equipes técnicas que ainda não eram vinculadas diretamente ao Theatro Municipal de São Paulo.

Quando o Theatro Municipal foi inaugurado em 1911, na cidade de São Paulo já existiam conjuntos orquestrais e corais, que eram mantidos por diversas associações, colégios particulares e instituições diversas. Eles participavam de espetáculos eventuais e de temporadas teatrais líricas, ou operetas e outros gêneros. Conforme expõe Belardi¹⁷ (1986 p.71), as formas de contrato eram reguladas através de tabela elaborada pelo Centro Musical de São Paulo, que controlava a profissão no Estado: “São Paulo, desde 1912, contava com reduzido número de profissionais de orquestra, em que se destacavam ótimos artistas, quase todos italianos”.

¹⁷ Armando Belardi foi diretor do Centro Musical São Paulo no ano de 1927, foi maestro da Sociedade Anônima de Teatro Brasileiro em 1937 e também diretor artístico da Orquestra Sinfônica Municipal na década de 1940.

Já na área teatral, especificamente no caso das óperas, havia outros mecanismos que regulavam os espetáculos, conforme observa Belardi (1986, p.70):

As companhias líricas no início deste século, geralmente traziam músicos e corais completos. As companhias Líricas populares dos empresários, 'Kotoli-Billoro', trabalhavam todos os dias e faziam 'tournées' pelo interior do estado e por todo o Brasil. As temporadas Líricas Oficiais, desde a inauguração do Teatro Municipal, no tempo do saudoso Walter Mocchi, traziam também a Companhia completa, com orquestra, coro, bailado, maquinaria etc. Só pelos anos de 1927 ou 28 é que foi criada, para o Rio e São Paulo, sua orquestra e coral, sendo que a orquestra foi organizada com os melhores profissionais, escolhidos entre São Paulo, Rio de Janeiro e Itália.

Esta citação nos informa que as atividades teatrais eram realizadas por um empresário do ramo, que se responsabilizava por toda a produção do espetáculo, inclusive trazendo maquinaria e material cênico de fora. Isto confirma a denúncia de Aldo Calvo de que os vários secretários municipais da cidade de São Paulo não estimularam a utilização do trabalho de cenógrafos brasileiros, já que consentiam a entrada de cenários importados para a realização das temporadas líricas.

Outro autor que relatou essa situação foi Brandão (1993, p.75):

São Paulo entrou para o circuito aproveitando as temporadas do Teatro Colon, de Buenos Aires. Vinham elencos integrais, diretores, iluminadores, contra-regras, cenógrafos. Os cenários eram poucos, trazia-se o mínimo e se usava o mesmo em peças diferentes, com arranjos e adaptações. Às vezes, apenas se mudava os móveis de lugar.

Somente em 1924, com a abertura da temporada oficial, por uma companhia lírica italiana, sob a direção de Walter Mocchi, subsidiado pelo poder público, é que foi aberto concurso para que cantores brasileiros pudessem participar das récitas a serem apresentadas. E apenas em 1928 é que a Companhia Lírica Nacional reúne artistas interessados em seguir a carreira operística, dando início a diversas temporadas populares na cidade de São Paulo; lembramos que os italianos é que tradicionalmente dominavam a área operística (COLI, 2006).

As Temporadas Líricas Nacionais realizadas no Theatro Municipal ficavam a cargo de alguns empresários ou grupos de artistas, que tinham a concessão do mesmo para essa finalidade. Segundo Belardi (1986, p.94):

O teatro lírico em nosso país muito deve ao interesse dos antigos empresários de nacionalidade estrangeira. Eram eles: Luigi Billoro (pai), Nicolino Viggiani, Enrico Bonachi e notadamente Walter Mocchi, tendo este realizado, durante

vários anos, as maiores temporadas líricas, pois, como concessionário do Teatro ‘Cólón’ de Buenos Aires, onde na realidade imperava, e apresentava seus artistas em diversos países da América do Sul. Walter Mocchi, quando das suas temporadas no Brasil, trouxe da Itália e Argentina conjuntos completos de orquestra, corais e bailados, conjuntos que não existiam ainda no país.

Conforme nos aponta Coli (2006), a iniciativa de empresários do ramo artístico de realizarem temporadas líricas fora de seu país natal não pode ser justificada apenas como um ato de amor ao ofício (ou de generosidade), conforme deixou transparecer a citação de Belardi. Mas os contratos firmados entre esses empresários e os artistas italianos eram regidos pelas leis de “livre mercado”, prevendo-se a disponibilidade desses músicos em locomoverem-se para várias partes da Itália e também para outros países. A autora ressalta que “a figura do empresário de ópera confunde-se com o próprio desenvolvimento da indústria do espetáculo lírico na Itália em suas relações com outros países do mundo” (COLI, 2006, p.93).

Outros aspectos contribuíram para a exportação da arte operística pelo mundo. Além das relações trabalhistas permitirem dispor do trabalho do artista da maneira que fosse mais conveniente, também a Europa já apresentava um quadro de exaustão para o mercado de óperas e, no Brasil, quase não havia profissionais com essa formação, conforme nos informa Coli (2006, p.94):

O vasto mercado do espetáculo lírico nas Américas apresentava-se, aos empresários, em fins do século XIX e início do século XX, como uma alternativa para os problemas que estes já enfrentavam com o aumento da concorrência entre os teatros italianos e o gradual declínio que a ópera sofria, por não representar mais um fenômeno exclusivo no campo do entretenimento e da diversão.

Segundo Coli, o empresário Mocchi conseguiu estabelecer um monopólio da indústria de ópera, principalmente no Brasil e na Argentina, estendendo-se até a Segunda Guerra Mundial. Seu domínio nessa área pôde ser mantido, devido ao fato de não haver profissionais experientes nesse ramo, e ainda não existirem no Brasil vozes necessárias para determinados papéis. Nesse sentido, os artistas estrangeiros eram mais valorizados que os nacionais, mas a autora reconhece que o nível artístico desses espetáculos possibilitaram a formação de um público mais exigente.

Como demonstração de que um quadro de músicos brasileiros já se fazia sentir, Belardi (1986, p.94) relata que, no ano de 1927, como presidente do “Centro Musical” de

São Paulo, conseguiu fazer um acordo com Walter Mocchi e conseguiram organizar a “primeira orquestra mista oficial, para as Temporadas Oficiais no Rio de Janeiro e São Paulo”, participando deste evento músicos de São Paulo, do Rio de Janeiro e outros vindos da Itália. “Daí para frente, durante vários anos, as temporadas funcionavam dessa forma, até que as duas Capitais conseguiram formar suas próprias orquestras, bem como seus corais e corpo-de-baile”.

Segundo Belardi, com o fim das atividades da empresa Mocchi no Brasil na segunda metade dos anos de 1940, foram organizadas duas temporadas pelo empresário Ottavio Scotto, mas quem mais se destacou foi o Maestro Sílvio Piergili, que, tendo vindo ao Brasil trazido pelo empresário Mocchi, fixou residência no Rio de Janeiro e conseguiu, durante vários anos, a concessão do Teatro Municipal daquela cidade. E, em 1938, com o fim da concessão do teatro no Rio de Janeiro, vem a São Paulo organizar a Primeira Temporada Lírica Oficial Autônoma de São Paulo.

Devemos considerar que o Theatro Municipal de São Paulo estava inserido num contexto de grande instabilidade na vida política nacional, o que provocava mudanças no ambiente de ópera, marcando o afastamento de setores da burguesia paulista desses eventos (BRANDÃO, 1993).

Tratando dessa temática, Coli (2006, p.40-41) nos aponta que:

De 1930 a 1933, as temporadas líricas do Teatro Municipal são interrompidas porque se avultam processos de transformações histórico-sociais, como o movimento político de 1932. A arte lírica encontra, então, espaço em outros teatros da cidade, mas sofre consideráveis mudanças de concepção, fruto da situação político-social que então se apresentava. O indicador de um processo de democratização da ópera não foi muito bem visto pela elite, que constituía grande parte do público freqüentador do Municipal.

Os anos de 1930 foram marcados pela implantação do Estado Novo, que iniciou uma forte repressão aos possíveis opositores desse regime, tendo se estendido aos palcos brasileiros, principalmente a partir de 1937. Nesse sentido, somente encontram espaço no teatro brasileiro textos “menos comprometidos e menos comprometedores” com as questões políticas vigentes na época (PRADO, 1982). Foi durante o governo Vargas que o Departamento Oficial de Propaganda (DOP), criado em 1931, foi transformado em Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural, passando a regular as relações entre o Estado e a cultura (SALVADORI, 2000). Esses acontecimentos históricos eram o

pano de fundo sobre o qual se desenvolvia a vida cultural nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Belardi (1986), tendo desenvolvido atividades na área musical, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, comenta alguns aspectos que possibilitaram a formação de músicos para a área lírica.

Em 1937, uma musicista Gabriela Besanzoni Lage, que residia no Rio de Janeiro, funda a Sociedade Anônima do Teatro Brasileiro, com a finalidade de formar jovens cantores brasileiros e incentivá-los a se inserirem no campo lírico. Essa personagem oferecia em sua casa concertos e reuniões contando com “altas autoridades da Capital da República”, dentre eles, o próprio Getúlio Vargas. Ela foi convidada a dirigir o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, passando a organizar suas Temporadas Líricas Oficiais, o que acabou substituindo o “concessionário das grandes realizações, que era o empresário Silvio Piergili e, de passagem, também Ottavio Scotto. Como consequência de ser concessionária do Teatro Municipal, estendeu suas atividades também a São Paulo” (BELARDI, 1986, p.69).

O acúmulo de cargos, por parte de Besanzoni Lage, levou ao encerramento das atividades da Sociedade Anônima do Teatro Brasileiro (BELARDI, 1986). Conforme complementa Coli (2006), esta fundação tinha por finalidade nacionalizar o espetáculo lírico com as temporadas autônomas.

O próprio autor, Belardi (1986, p.70), relata as situações que vivenciou enquanto regente da S/A Teatro Brasileiro com atividades no Rio de Janeiro e em São Paulo. Tendo ele relações de amizade com o Prefeito de São Paulo, Prestes Maia (gestão 1938-45), propõe a formação de um teatro lírico autônomo, com o objetivo de conquistar a independência artística do Teatro Lírico de São Paulo, em relação ao Municipal do Rio de Janeiro. Belardi buscou dar início às Temporadas Líricas Oficiais Autônomas, já que a cidade de São Paulo só recebia remanescentes das temporadas cariocas, que era a capital da República. Belardi convidou o maestro e empresário Sílvio Piergili para esta empreitada, o prefeito Prestes Maia apoiou essa iniciativa, mas não havia um corpo estável de artistas para atender às novas necessidades do Theatro Municipal de São Paulo, que apenas recebia as companhias externas de ópera. Nesse sentido, fez-se necessário criar corpos estáveis permanentes que pudessem integrar a Orquestra Sinfônica Municipal, o Coral Lírico e o

Corpo de Baile¹⁸ que seriam vinculados ao Theatro Municipal, só sendo possível realizar a Primeira Temporada Lírica no Municipal em 1939, evento que se estendeu até 1940. Observamos que a oficialização da Orquestra Sinfônica Municipal só se deu em 1949, através da Lei 3829.

Coli (2006) ressalta que, durante a Segunda Guerra Mundial, não foi possível manter a entrada regular de artistas líricos estrangeiros no país, o que acabou estimulando as apresentações de récitas mais populares e, sobretudo, a formação de artistas brasileiros. Mas essa situação foi totalmente restabelecida em fins dos anos de 1940, com o fim da guerra.

É nesse contexto, que surgem novos empresários que passam a dispor de financiamento direto do poder público, o que possibilita retomar o intercâmbio com os artistas italianos. E, no ano de 1949, houve a concessão do Theatro Municipal para que fosse realizada uma temporada lírica, sendo que os critérios para a escolha dos espetáculos foram estabelecidos pela Prefeitura. Essa parceria funcionou apenas naquele ano, posteriormente retorna-se ao antigo sistema da empresa particular (COLI, 2006, p.42-43).

No depoimento de Belardi (1986, p.103-104)¹⁹, podemos perceber a volta do sistema empresarial:

No ano seguinte, 1950, foi realizada em SP a primeira Temporada Lírica Oficial organizada por um empresário apaixonado pelo teatro lírico: o Sr. Alfredo Gagliotti. Vencendo a concorrência promovida pela administração do Prefeito Dr. Linneu Prestes e seu Secretário da Educação e Cultura, Dr. Ruy Bloem Gagliotti, servindo-se de suas relações com o ambiente artístico da Itália, organizou um primeiro elenco, com os mais famosos cantores internacionais da época.

E continua:

A Temporada obteve grande sucesso de público e de crítica, não só pela parte artística mas também na montagem, com cenários e guarda-roupa trazidos da Itália, sob orientação do técnico em montagem o Eng. Péricles Ansalto.

Na citação de Belardi, referindo-se ao ano de 1950, fica demonstrado que ainda era prática recorrente trazer cantores internacionais para os espetáculos operísticos e, quanto à parte técnica referente aos cenários e guarda-roupa, estes ainda continuavam a vir de fora.

¹⁸ O Coral Paulistano também foi criado em 1936, na gestão de Mário de Andrade, que era diretor do Departamento Municipal de Cultura.

¹⁹ Em 1949, Armando Belardi foi assessor artístico do secretário municipal da educação e cultura, Jayme Regallo Pereira (ver Belardi, 1986, p.101).

Esse relato indica que ainda não havia um trabalho de cenógrafos e figurinistas brasileiros desenvolvido no estado de São Paulo.

Num contexto em que surgem novos empresários no ramo operístico, desejosos de expandirem sua área de atuação, certamente necessitavam de um espaço físico mais adequado às novas necessidades. Assim, nos anos de 1950, o Theatro Municipal passa a ser visto como um espaço de segunda classe por artistas internacionais (BRANDÃO, 1993).

Conforme aponta Belardi (1986, p.51):

O Teatro até o ano de 1950 ainda possuía as antigas e primitivas instalações da época da sua inauguração, consideradas deficientes para as grandes montagens e movimentação do palco, seja nas instalações elétricas, da maquinaria e demais movimentações internas para as grandes realizações operísticas.

Foi na gestão do prefeito Armando de Arruda Pereira em 1952, que houve a reforma do teatro, momento em que contratou o engenheiro italiano Péricles Ansaldo, especializado em organizar e construir palcos nos teatros da Europa.

A reforma centralizou-se no palco, iniciando-se pelo “fosso” da orquestra onde cabiam 50 ou 60 músicos, posteriormente passando a abrigar 80 ou mais músicos. Além disso, permitiu colocar um conjunto coral para determinadas óperas. Todo o assoalho do palco teve sua estrutura alterada, foi subdividido em quadrados, possibilitando que eletronicamente pudesse subir e descer de acordo com as necessidades das montagens. A parte elétrica foi totalmente reformada, permitindo criar novos efeitos na área de iluminação; também foi construído o ciclorama “que fecha todo o fundo do palco para os indispensáveis efeitos de luzes e cênicos” (BELARDI, 1982, p.52).

Deste modo, o Theatro Municipal teve sua programação artística suspensa, nos anos de 1952 a 1954, momento em que as atividades artísticas passam a ser executadas em outras salas de espetáculos, destacando-se, entre elas, o Teatro Cultura Artística. No dia 25 de outubro de 1955, o teatro foi reinaugurado, o que impossibilitou a sua participação na comemoração dos 400 anos de fundação da cidade de São Paulo, que ocorreu em 1954 (BELARDI, 1982; SERRONI, 2001).

O espetáculo que marcou a reinauguração do Theatro Municipal, em 1955, ficou a cargo do empresário Celestino Silva, que se propôs a trazer a São Paulo o Conjunto Lírico do Teatro Colón de Buenos Aires, para apresentação da ópera francesa “Hamlet” de Ambroise Thomas. Houve protestos entre os vereadores e a imprensa paulistana contra essa

proposta, já que o Brasil possuía obras de Carlos Gomes, que poderiam ser prestigiadas. “Para acalmar os ânimos, o Maestro Eduardo Vitale comprometeu-se a executar a profonia da ópera ‘O Guarany’ na inauguração do nosso municipal, e foi o ‘consolo’ que o povo paulista teve...” (BELARDI, 1986, p.52).

Em relação aos espetáculos operísticos, Coli (2006, p.85) nos informa que era “um tipo de mercadoria muito apreciada no Brasil, especialmente do final do século XIX até a metade do século XX, quando o país era totalmente vinculado ao modelo italiano de organização teatral lírica”. Mas, nos anos de 1950, houve um momento de saturação desse gênero teatral, que coincidiu com a reforma do Theatro Municipal realizada em 1952. Podemos observar esse fato no relato abaixo:

E deste modo se atinge um ano-chave e decisivo, 1951, que, para os historiadores, marca um limite: o final dos grandes dias da ópera tradicional e das temporadas líricas anuais. A própria influência italiana, que tinha sido determinante, tinha se diluído. Influência que tinha levado inclusive a tornar menos abrangentes as temporadas, com pouco espaço para a renovação, as experimentações e as óperas não cantadas em italiano, ou seja, das escolas francesas, alemãs e russas. Os anos 50 coincidem também com a decadência do gênero, restrito cada vez mais a um público bastante limitado. A penetração do cinema e principalmente da televisão, o surgimento de um teatro nacional e a facilidade de comunicação internacional como que aprisionava a ópera (BRANDÃO, 1993, p.49).

As mudanças ocorridas nos anos de 1950, que levaram à interrupção dos espetáculos de ópera, podem ser melhor compreendidas, se levarmos em conta o contexto político, econômico, social e cultural em que o Theatro Municipal de São Paulo se inseria. Com o processo de democratização (pós-ditadura Vargas), ampliaram-se as formas de participação na vida política, sendo assim, os eventos operísticos, em língua estrangeira, não seria um canal representativo dos anseios de alguns setores da sociedade paulista. Além disso, outros gêneros teatrais já tinham se desenvolvido na cidade, como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e outros mais independentes. Mas, também, o cinema e a televisão passam a disputar o público com o teatro.

Conforme aponta Brandão (1993)

Nos anos 50, a atividade operística se reduziria sensivelmente. (...). No ano seguinte, uma esteia tardia, a de *Dom Giovanni*, de Mozart. 1958 mostrou uma característica, o afastamento do tradicional repertório italiano, com a encenação de *Fidelito*, de Beethoven, e do *Navio Fantasma* de Wagner. Nesse tempo, na Europa, diretores de teatro e de cinema (...) se dedicavam a resgatar obras-primas do gênero dentro de interpretações modernas e atualizadas. E sempre em confronto com os puristas ortodoxos, para os quais a ópera é um monumento

irremovível. São Paulo perdeu este contato com a renovação, o que provocou uma grande defasagem. Continuamos com uma ópera provinciana e acanhada, apesar dos esforços de Edoardo Guarnieri ou Armando Bellardi (BRANDÃO, 1993, p.51).

Curiosamente, a partir dos anos de 1955, após a reforma do Teatro Municipal de São Paulo, conforme expôs Brandão (1993), o gênero operístico de origem italiana entrou em decadência. Então, nas décadas de 1950 e 1960, há uma grande redução dos eventos operísticos, sendo que os maestros Armando Belardi e Edoardo Guarnieri se tornam responsáveis por várias temporadas líricas no Municipal. Mas ainda imperava um sistema empresarial no ramo operístico, passando a ser formado por empresários radicados no Brasil, que deixam de importar cenários. A partir daí, abre-se espaço, ainda que restrito, para encenações de outros gêneros operísticos, tendo sido incluídos as obras de Mozart, Beethoven e Wagner.

Com essas mudanças, a partir dos anos de 1950, abre-se espaço para o desenvolvimento das profissões ligadas às artes e espetáculos, especialmente de cenógrafos, figurinistas, cenotécnicos e demais técnicos de palco, que passam a ser contratados pelos empresários para trabalharem na confecção e montagem dos cenários, sem ter vinculação direta com o Municipal. Deste modo, há uma substituição das práticas de importação de cenários de outros países, implicando no estímulo ao processo de criação local.

Segundo relato dos técnicos entrevistados em nossa pesquisa, é a partir da segunda metade dos anos 1950, que se cria um sistema de contratação de maquinistas avulsos para trabalharem nas montagens dos cenários do Theatro Municipal de São Paulo. Reafirmamos que o grande impulso no desenvolvimento da profissionalização na área técnica foi dado através da criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que já tinha formado uma equipe completa de técnicos.

Segundo Brandão (1993), todavia, o quadro que se desenrolava nos anos 1950 e 1960 muda completamente, e a ópera ressurgiu novamente a partir dos anos de 1970. É a partir desse contexto histórico que foi formado o Quadro de Atividades Artísticas no ano de 1976, passando a englobar os 6 corpos estáveis já existentes na estrutura do Theatro, sendo a Orquestra Sinfônica Municipal, a Orquestra Experimental de Repertório, o Coral Paulistano, o Coral Lírico, o Quarteto de Cordas e o Balé da Cidade de São Paulo e um corpo de apoio técnico em artes; todos vinculados ao Theatro Municipal de São Paulo.

Conforme o autor citado:

Finalmente, no Municipal dos anos 70 em diante, se criou coragem e se tocou no santuário sagrado, atitude que continuou forte através dos anos 80. Celso Nunes dirigiu, com audácia, *II Matrimonio Segreto*. Flávio Phebo inovou nos figurinos de *Maria Tudor*. E com o projeto Pró-Ópera, idealizado entre 1980 e 1983²⁰, se procurava fazer flutuar o navio submerso. Este projeto pretendeu promover o intercâmbio de cantores e diretores nacionais com os estrangeiros e utilizar mais os corpos estáveis do teatro, como o de baile e a orquestra, além do uso de cenógrafos e figurinistas. Em 1982, Fernando Peixoto se juntou ao maestro Isaac Karabtchvisky e ao cenógrafo Gianni Ratto, mostrando uma concepção original de *Wozzeck*, de Alban Berg (BRANDÃO, 1993, p.52).

Brandão (1993) comenta os momentos mais marcantes da história do Theatro Municipal, ressaltando o papel primordial que a ópera desempenhou nesse trajeto e, ao referir-se à reforma realizada em 1986, informa que:

O Teatro Municipal nasceu com ópera, foi criado em função dela e algumas de suas temporadas mais brilhantes se devem ao gênero. Sintomaticamente, os anos em que começou a envelhecer como construção, coincidiram com o declínio da ópera. Após algum tempo de perplexidade, em que o mundo moderno avançou velozmente, o teatro se instaura. E no momento em que é devolvido, recomeça com a ópera. Nesta fase, mantém o tradicional, com as tentativas de atualização, procurando recuperar o prestígio perdido (BRANDÃO, 1993, p.53).

Em síntese, podemos concluir que até os anos de 1940 e 1950 na cidade de São Paulo era prática recorrente trazer artistas internacionais para realizarem os espetáculos, especialmente os operísticos. Além disso, toda parte técnica do espetáculo, referente aos cenários e guarda-roupa, também vinha de fora. Esse fato indica que em São Paulo ainda não haviam sido criadas as condições para o pleno desenvolvimento do trabalho de cenógrafos, de figurinistas e de outros técnicos brasileiros, situação que começou a mudar com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia - TBC, quando vários profissionais estrangeiros passaram a vir para o Brasil, trazendo conhecimento e experiência acumulados nessa área teatral; eles assumem o papel de mestres desses ofícios.

Em relação à cidade de São Paulo, foi a partir do estabelecimento das companhias de teatro permanentes que foram estruturadas as bases para a profissionalização de artistas e das equipes de apoio técnico, possibilitando o acúmulo de conhecimentos através da dedicação exclusiva a essas atividades.

²⁰ O período de grandes incentivos aos espetáculos operísticos e de maior estímulo à utilização dos corpos estáveis do Teatro Municipal, nesse evento, ocorreu durante a gestão do prefeito Reynaldo de Barros (1979-1982), tendo como secretário da cultura Mário Chamie; esta gestão será objeto de nossa análise no item 2.2. do capítulo 2.

Cabe ressaltar que a institucionalização das artes como campo de trabalho se dá via Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões (SATED), criado em 1934, tendo se tornado mais operante a partir da decretação da Lei Federal 6.533, de 24 de maio de 1978, que regulamentou as profissões de artista e de técnicos em espetáculos de diversões, possibilitando o reconhecimento oficial dessas profissões. Esta mesma Lei define outras formas de medir o conhecimento desses profissionais que não passaram por um sistema formal de profissionalização, mas para isso define em seu “Art. 6º - O exercício das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões requer prévio registro na Delegacia Regional do Trabalho do Ministério do Trabalho, o qual terá validade em todo o território nacional”. A citada Lei impõe algumas condições para a obtenção do registro, conforme segue:

Art. 7º - Para registro do Artista ou Técnico em Espetáculos de Diversões, é necessária a apresentação de:
I – diploma de curso superior de diretor de Teatro, Coreógrafo, Professor de Arte Dramática, ou outros, cursos semelhantes, reconhecidos na forma da Lei; ou
II – diploma ou certificado correspondentes às habilitações profissionais de 2º Grau de Ator, Contra-Regra, Cenotécnico, Sonoplasta, ou outras semelhantes, reconhecidas na forma da Lei; ou
III – atestado de capacitação profissional fornecido pelo sindicato representativo das categorias profissionais e, subsidiariamente, pela Federação respectiva.

Esta Lei Federal possibilitou o reconhecimento oficial dos saberes tácitos e da experiência profissional dos trabalhadores que não passaram por um processo de educação formal no campo das artes. Cabe ao Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões (SATED) atestar a qualificação profissional para o exercício das profissões de artistas e técnicos de espetáculos, em que o trabalho dos últimos é mensurado pelo saber-fazer.

CAPÍTULO 2:

POLÍTICAS CULTURAIS E FINANCIAMENTO PÚBLICO NO CAMPO DAS ARTES E ESPETÁCULOS

Neste capítulo, reuniremos alguns elementos que nos ajudem a compreender: de que forma as mudanças nas políticas culturais, a partir da década de 1990, modificam as formas de gestão do trabalho na área técnica de apoio às artes, especialmente dos profissionais vinculados a uma instituição pública como o Theatro Municipal de São Paulo?

Nesse sentido, recuperaremos as ações realizadas na área da cultura, no âmbito da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo e na esfera federal, através de pesquisa bibliográfica e documental, com o levantamento de leis, decretos e portarias, com interesse específico nos momentos em que as políticas públicas na área da cultura implicaram na formação de uma estrutura técnica de apoio às artes e, sobretudo, quando acarretaram mudanças nas formas de regulação do trabalho dos técnicos.

2.1. Relevância das políticas públicas federais dos anos de 1970 para ações na área da cultura na cidade de São Paulo

Durante o conturbado contexto político vivido por várias gestões municipais, com períodos de intensa centralização do poder na esfera federal, especialmente por ocasião da implantação do Estado Novo a partir de 1937 e do regime militar a partir de 1964, não se observaram inovações nas políticas públicas na área da cultura. E, nesse sentido, o Theatro Municipal, sendo um órgão público, com poder de ação diretamente vinculado ao poder público municipal, também não apresentou mudanças significativas, no sentido de alterar a ordem do que já estava estabelecido. Até os anos de 1950, priorizou-se manter uma casa de espetáculo que pudesse receber as companhias externas, especialmente as italianas, em prejuízo do desenvolvimento de manifestações artísticas nacionais, haja vista a falta de profissionais brasileiros nas várias áreas de artes e espetáculos.

Salvadori (2000, p.17) centra sua análise na implementação das políticas públicas na área da cultura, na cidade de São Paulo. Ela conclui que, ao longo do século XX, as ações tomadas nessa área, em sua grande maioria, não caracterizaram uma “política pública”, o que a autora define como “um conjunto de idéias, conceitos, propostas e práticas

administrativas orientadas por princípios e objetivos comuns e por uma escolha que lhes dá sentido”. Para a autora citada, apenas em dois momentos históricos diferentes é que se caracterizou um esforço no sentido da implantação efetiva de uma “política pública” na área da cultura na cidade de São Paulo: nas gestões de Mário de Andrade (1935-1938) e de Marilena Chauí (1989-1992).

Na gestão de Mário de Andrade, quando chefiou o recém criado Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo, na administração do prefeito Fábio Prado, mesmo adotando uma visão de cultura ainda permeada pela noção de “folclore”, toma medidas no sentido de “incorporar o campo da cultura ao da atuação política institucional”. (SALVADORI, 2000, p.26).

As mudanças realizadas na área da cultura se estenderam, ainda que momentaneamente, ao Theatro Municipal, que antes era freqüentado exclusivamente por setores das elites paulistanas. Mas a abertura daquele espaço para a realização de atividades culturais nacionais foi possível por estarem vinculadas a uma noção de “cultura nacional”. Brandão (1993, p.34) nos apresenta um desses momentos que foram marcantes:

Em outubro de 1936, uma novidade assombrou os paulistanos. Bidu Sayão foi vista como Ceci, em “O guarani”, em noite inteiramente grátis. Comemorava-se o centenário de Carlos Gomes e a Prefeitura pretendia instituir, em cada temporada lírica, um espetáculo aberto. Era a primeira tentativa de uma idéia que nunca ficou bem definida, mas que sempre esteve presente, a chamada democratização do teatro.

Na gestão de Mário de Andrade, houve ampliação do acesso aos espaços culturais, promoveu-se a criação de bibliotecas públicas, parques infantis e outras áreas de lazer. Houve ainda um trabalho sistemático “de registro fotográfico e cinematográfico de manifestações da cultura popular e da vida cotidiana da cidade”, com a finalidade de inventariar e registrar essas manifestações, que hoje fazem parte do acervo fotográfico dos órgãos públicos da Prefeitura Municipal de São Paulo. Outro empenho foi dado também para a retomada da periodicidade da Revista do Arquivo Municipal. Após três anos à frente do Departamento de Cultura, Mário de Andrade afasta-se deste cargo em maio de 1938 (SALVADORI, 2000, p.25).

Conforme expõe Salvadori (2000, p.27), a partir de 1937, com a implantação do Estado Novo, ocorrem profundas mudanças no contexto político nacional vivido até então:

Sob a ditadura getulista, os Departamentos de Cultura se tornaram agências de promoção política, onde aquilo que era interpretado como ‘popular’ sofria

processo de reformulação e controle, a fim de que eventuais conteúdos de resistência fossem banidos para, em seguida, uma vez distorcidos de seus significados anteriores, serem oficialmente reconhecidos e devolvidos, fortalecendo-se de um só golpe a imagem paternalista de Vargas e a política de produção do ideário nacionalista que caracterizava suas ações.

Cabe destacar que, após a “Revolução de 1930”, a gestão pública da cidade de São Paulo perdeu sua autonomia administrativa por quase duas décadas, tendo passado por ela, entre 1930 e 1952, 21 administradores públicos indicados pelos interventores do Estado de São Paulo, conforme aponta a citação abaixo:

O espírito autoritário da época fazia do Estado o principal agente político, personagem central da história e árbitro de seu destino. Nesse sentido, o Estado era – em nível municipal – uma cópia reduzida do Estado em nível nacional. Os interventores, designados pelo governo da República para governarem os estados, e os prefeitos, nomeados pelos interventores para governarem os municípios, eram meros representantes em nível local da autoridade do presidente da República. Assim, dotados dessa autoridade, Fábio Prado e Prestes Maia dirigiam uma ampla redefinição, não apenas urbanística, mas também política e administrativa, da vida na cidade (PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO, 1992, p.60-61).

Francisco Prestes Maia foi nomeado prefeito para o período de 1938 a 1945; entre as medidas por ele tomadas, observou-se o desmembramento do Departamento de Cultura, que foi vinculado à Secretaria de Cultura e Higiene (Decreto-Lei nº. 33 de 1945). Houve mudanças profundas nesse órgão e esvaziamento da Secretaria de Cultura. E, em 1947, promulga-se o Decreto-Lei nº. 430 de 1947, em que a Secretaria de Cultura e Higiene foi novamente desmembrada em “Higiene” e “Educação e Cultura” (SALVADORI, 2000, p.27).

A prefeitura só recuperou sua autonomia através da decretação da lei 1.720, de 3 de novembro de 1952, que determinou a realização de eleição direta para prefeitos da Capital. Então, em abril de 1953, a prefeitura foi entregue a Jânio Quadros, que venceu a primeira eleição direta realizada após 1930, adotando um estilo populista de governar.

Quando Jânio assumiu a prefeitura, em 1953, São Paulo já era a maior metrópole brasileira. A população, que atingira 1,3 milhão, no censo de 1940, crescera rapidamente; chegara a 2.155.000 em 1950 e, na época da comemoração do IV Centenário da cidade, em 1954, atingiu o número, assombroso para a época, de 2,5 milhões de pessoas (PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO, 1992, p.68).

A década de 1950 foi marcada por manifestações realizadas pelo movimento operário e popular, decorrentes desse período de democratização. Apesar do movimento ter

se expandido por todo o país, as maiores concentrações urbanas estavam em São Paulo, que já era o “maior pólo industrial e carro-chefe da economia”. “Surgiam as primeiras comissões de fábricas, embriões de um sindicalismo que se propunha substituir o velho peleguismo ministerial pela organização nos locais de trabalho” (PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO, 1992, p.71).

Ao longo de toda a década de 1950, o poder municipal passa a estabelecer diálogo com as organizações populares. E, nesse sentido, passou a assumir novos encargos, especialmente aqueles ligados às áreas sociais. Como forma de controle sobre as novas demandas, passa a criar novas bases burocráticas e administrativas, estabelecendo novos vínculos com a população. Porém, com a chegada da década de 1960, a situação política, econômica e social mudou completamente, conforme podemos observar na citação seguinte:

O golpe militar de 1964 restringiria qualquer iniciativa do prefeito no sentido de aprofundar vínculos mais orgânicos com as bases populares. A centralização política e de recursos materiais nas mãos do governo federal impunha, de cima para baixo, um novo modelo de administração. Em contraposição ao período populista, a tecnoburocracia passou a ser privilegiada em todas as instâncias de gestão estatal (PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO, 1992, p.84).

Segundo Salvadori (2000, p.27), em todas as gestões públicas do período de 1938 a 1975, não se observou uma proposta de política pública voltada à área da cultura, tendo sido priorizadas “as sucessivas remodelações do espaço urbano e a idéia da cidade como ‘canteiro de obras’”.

A Secretaria de Educação e Cultura parece ter caído em profundo ostracismo, intensificado durante os anos da ditadura militar. Os documentos disponíveis sobre essa época são esparsos e, quase sempre, limitados aos aspectos formais da burocracia pública, mostrando apenas a proliferação de uma cultura do ‘evento’ e da ‘celebração’ (SALVADORI, 2000, p.28).

Entendemos ser necessário compreender que as mudanças realizadas na área da cultura no município de São Paulo, a partir dos anos de 1960, estão inseridas num contexto maior de mudanças implantadas no âmbito do governo federal, marcado pela ditadura militar desde os anos de 1964. O poder central passa a estabelecer critérios para o desenvolvimento de uma “cultura nacional” voltada à “celebração” da história nacional oficial.

A partir da instalação do golpe militar de 1964, houve uma retomada do projeto anterior de institucionalização do campo da produção artístico-cultural, não havendo uma ruptura radical com o passado, mas dando “continuidade ao pensamento sobre a cultura nacional, estabelecido durante o governo Vargas, mantendo certa tradição conservadora e ligando um momento ao outro” (BARBALHO, 2007, p.42-43). Nesse sentido, voltamos a observar a relação ambígua entre autoritarismo e ações na área da cultura (CALABRE, 2007; RUBIM, 2007).

Para Rubim (2007), a primeira fase marcante do regime militar delimita-se de 1964 a 1968, em que se observavam manifestações políticas realizadas por segmentos da classe média de esquerda, sendo que a repressão era mais atuante sobre os setores populares e seus militantes. Sob o aspecto cultural, houve mudanças bastante significativas, conforme expõe o autor:

Além da violência, a ditadura age estimulando a transição que começa a se operar nestes anos com a passagem da predominância de circuito cultural escolar-universitário para um dominado por uma dinâmica de cultura midiaticizada. Com este objetivo, a instalação da infra-estrutura de telecomunicações; a criação de empresas como a Telebrás e a Embratel e a implantação de uma lógica de indústria cultural são realizações dos governos militares, que controlam rigidamente os meios audiovisuais e buscam integrar simbolicamente o país, de acordo com a política de ‘segurança nacional’ (RUBIM, 2007, p.20).

Hollanda (1981) faz uma análise das produções culturais nos anos de 1970 e, com base em Roberto Schwarz, ressalta que, na primeira fase da instauração da ditadura militar em 1964, investiu-se contra as organizações de massa e suas lideranças. Assim, nessa primeira fase, a intelectualidade de esquerda pôde continuar a produzir suas obras de protesto, mas agora privada do contato vivo com os segmentos mais populares, que não sentiam mais segurança em freqüentar os ambientes culturais.

A partir de 1968, intensifica-se a repressão política organizada pelo Estado que, além de reprimir militantes políticos, estende-se também aos professores, intelectuais e artistas. “No campo da produção cultural a censura torna-se violentíssima, dificultando e impedindo a circulação das manifestações de caráter crítico”. Sob o aspecto econômico, o país passa a viver um clima de euforia criado em cima da idéia do “milagre brasileiro”; é a época da realização de grandes obras públicas (HOLLANDA, 1981).

No campo da cultura, a idéia de modernização também parece influenciar as produções culturais. Podemos observar um grande salto dado pela indústria cultural, que

encontra na classe média um público consumidor para seus novos produtos. A televisão alcança um “nível de eficiência internacional” e passa a reproduzir padrões e valores para um país que está a caminho da “modernização” (HOLLANDA, 1981).

Podemos entender que a ampliação dos espaços de divulgação dos bens culturais possibilita uma maior interferência da lógica mercadológica do sistema capitalista nas produções artísticas. Segundo Hollanda (1981, p.91), “o teatro empresarial encontra um ótimo ambiente para as reluzentes e pasteurizadas superproduções e o cinema começa a assumir definitivamente sua maturidade industrial”.

E ainda:

O Estado que até então fora incapaz de fornecer opções para a produção artística passa agora a definir uma política cultural de financiamentos às manifestações de caráter nacional, tornando-se, aos poucos, o maior patrocinador da produção cultural viável em termos das novas exigências do mercado (HOLLANDA, 1981, p.91).

Hollanda (1981) ressalta ainda que, na década de 1960, o cinema era o espaço onde havia as manifestações mais críticas sobre o papel do artista dentro das relações de produção, mas na década seguinte essa posição muda radicalmente, e esse campo artístico passa a inserir-se nas novas exigências do mercado e da política cultural do Estado. Nesse momento, proliferam-se as superproduções como *Xica da Silva*, *Dona Flor e seus Dois Maridos*. Segundo a autora citada:

O nacional e o popular e a problemática de conquista do mercado, que anteriormente diziam ao menos respeito a questões vivas e contraditórias que a cultura e a política debatiam, tornam-se conceitos estereotipados e ineficazes que respondem à política oficial para a cultura (HOLLANDA, 1981, p.92).

Devido à intensa censura e à quase impossibilidade de utilizar um discurso político direto, os segmentos artísticos utilizavam-se do subterfúgio de manifestarem-se através das criações artísticas, tornando as atividades culturais como o lugar privilegiado da “resistência”. Conforme expõe a autora:

Esse fenômeno ocorre particularmente nas artes públicas, nos espetáculos teatrais e nos shows de música popular. (...). Por outro lado, os que se recusam a pautar suas composições ou apresentações nesse jogo de referências ao regime, ou que preferem não adotar o papel de porta-vozes heróicos da desgraça do povo, são violentamente criticados, tidos como “desbundados”, “alienados” e até “traidores”, como acontece com os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil (HOLLANDA, 1981, p.92-93).

A segunda fase marcante do regime militar, na perspectiva de Rubim (2007), estendeu-se de 1968 até 1974, sendo considerada a mais repressiva, em que se observou um vazio cultural, que foi marcado pela imposição de uma cultura reprodutora da ideologia oficial. Segundo Calabre (2007):

No final do governo do Presidente Médici (1969-1974), durante a gestão do ministro Jarbas Passarinho (1969-1973), foi elaborado o Plano de Ação Cultural (PAC) (...). O PAC abrangia o setor de patrimônio, as atividades artísticas e culturais, prevendo ainda a capacitação de pessoal. Ocorria, então, um processo de fortalecimento do papel da área da cultura. Lançado em agosto de 1973, o Plano teve como meta a implementação de um ativo calendário de eventos culturais patrocinados pelo Estado, com espetáculos nas áreas de música, teatro, circo, folclore e cinema com circulação pelas diversas regiões do país, ou seja, uma atuação no campo da promoção e difusão de atividades artístico-culturais (CALABRE, 2007, p.91).

Recuperamos as observações feitas por Maia (2007), especificamente no que se refere às políticas culturais implantadas no âmbito federal, entre os anos de 1966 e 1975, nas gestões dos ministros da educação e cultura Tarso Dutra, Jarbas Passarinho e Ney Braga:

No final de 1966, o presidente Castelo Branco instituía o Conselho Federal de Cultura com o objetivo de elaborar o Plano Nacional de Cultura e coordenar as atividades culturais do MEC, definindo o que seria a cultura nacional. (...) O Conselho inicialmente tinha o caráter normativo, consultivo e fiscalizador, atuando na assessoria do Ministro e sendo responsável pela distribuição dos recursos destinados às instituições culturais ligadas ao MEC (MAIA, 2007, p.1).

A elaboração de um Plano Nacional de Cultura, associado à noção de desenvolvimento nacional, se deu no interior do Conselho Federal de Cultura (CFC), tendo sido elaborado por um “grupo de intelectuais responsáveis pela orientação das diretrizes culturais”. Nele valorizaram-se a defesa do patrimônio e a difusão de aspectos regionais, buscando resgatar deles os aspectos que poderiam cunhar a idéia de uma “cultura nacional” integralizadora, mesmo que não incorporasse as manifestações culturais realizadas pela sociedade civil. As ações desse órgão eram divulgadas mensalmente através das revistas “Cultura” e “Revista Brasileira de Cultura”, editadas pelo próprio Conselho (MAIA, 2007).

Foi através do recém criado Conselho Federal de Cultura (1966) que houve o estímulo para a criação de secretarias estaduais de cultura no país, sendo a Secretaria de Cultura do Ceará a primeira a ser criada em 1966 (RUBIM, 2007). A partir deste momento, o número de secretarias de cultura e de conselhos de cultura de estados e municípios

creceu significativamente, possibilitando a institucionalização do campo da cultura também nestas esferas. Segundo Calabre (2007):

O CFC tinha a atribuição de analisar os pedidos de verba ao MEC, instituindo uma política de apoio a uma série de ações, papel exercido efetivamente até 1974. Durante muito tempo a estrutura do Ministério esteve toda voltada para a área de educação. O Departamento de Assuntos Culturais (DAC), dentro do MEC, foi criado somente em 1970, através do Decreto 66.967 (CALABRE, 2007, p.91).

De acordo com Barbalho (2007, p.43), o Conselho Federal de Cultura “reúne intelectuais renomados e de perfil tradicional com a função de elaborar a sua política cultural. O principal elemento unificador do CFC é a reverência ao passado, com um viés conservador, o que marca a direção que o Conselho dá à sua concepção de política e de cultura”.

A ação de intelectuais na elaboração de políticas culturais acabou por possibilitar a institucionalização da cultura pelo poder público. “A ação entre memória e desenvolvimento nacional compreendida como função do Estado só poderia ser realizada através da institucionalização da cultura” (MAIA, 2007, p.3).

Segundo Maia (2007, p.2), esses intelectuais optaram por definir a cultura como um “conjunto de valores e comportamentos homogeneizados por um passado comum”. Nesse sentido, as políticas culturais adotaram uma visão objetivista da cultura, centrada na valorização do passado, o que leva a adoção de ações no sentido de preservar o patrimônio histórico, associado à existência de uma “memória nacional” que precisava ser reorganizada. O objetivo da criação do Conselho Federal de Cultura era dar respaldo à elaboração de um plano nacional de cultura associado ao plano de desenvolvimento nacional.

Segundo Miceli (1984), na gestão do ministro Ney Braga no Ministério da Educação e Cultura (MEC), foi criado o documento Política Nacional de Cultura em 1975. O autor comenta as prioridades definidas nesse documento:

Dentre as diretrizes dessa política, a postura de salvaguarda do ‘patrimônio histórico e artístico’ configura a única esfera de atividade dos órgãos e agentes do poder público. A noção de patrimônio envolve tanto o acervo associado à história dos grupos dirigentes como as tradições e costumes das classes populares, definidas como folclore ou populário. (...) A meta ‘patrimonial’ serve, ao mesmo tempo, para definir pautas próprias de atuação governamental e suprir de conteúdos e significações da ‘alma brasileira’ as metas de segurança e desenvolvimento (MICELI, 1984, p.106).

A terceira fase do regime militar, que marcou as mudanças na forma de conceber as políticas na área da cultura, estendeu-se de 1974 a 1985 e foi marcada pela “distensão lenta e gradual” (General Geisel) e pela “abertura” (General Figueiredo). Nesse período, apesar dos avanços e retrocessos no que se refere à cultura, o regime militar, na tentativa de manter sua hegemonia no processo de transição, buscou cooptar profissionais da cultura, adotando como estratégia a ampliação de investimentos nessa área.

Nessa direção, foi criado o primeiro Plano Nacional de Cultura (1975) e também outras instituições culturais, como a Fundação Nacional das Artes (1975), o Centro Nacional de Referência Cultural (1975), o Conselho Nacional de Cinema (1976), a RADIOBRÁS (1976) e a Fundação Pró-Memória (1979) (RUBIM, 2007, p.21).

Calabre (2007) confirma tais fatos:

A gestão do ministro Ney Braga, durante o governo Geisel (1974-1978), foi um período de efetivo fortalecimento da área da cultura, com a criação de órgãos estatais que passaram a atuar em novas áreas, tais como: o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), o Conselho Nacional de Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) (CALABRE, 2007, p.91).

E ainda sobre a gestão de Ney Braga, Barbalho (2007) observa que:

Uma forma encontrada para viabilizar a unificação da política cultural é a promoção de encontros nacionais de cultura, nos quais participam representantes culturais de todos os estados da federação. No Encontro de Secretários de Cultura realizado em julho de 1976 em Salvador, o tema central é ‘política integrada de cultura’. Ney Braga afirma em seu discurso que o evento reforça a construção da ‘Cultura Nacional’. Cultura homogênea em sua essência, diversificada pelas contribuições recebidas, em constante transformação e, ao mesmo tempo, fiel e leal ao passado (BARBALHO, 2007, p.45-46).

Outro aspecto importante observado foi que, entre as décadas de 1970 e início de 1980, “a ditadura também se abre às dinâmicas advindas do rico contexto internacional, ocasionado pelo conjunto de encontros, realizados pela UNESCO, sobre políticas culturais (...), possibilitando a renovação das políticas culturais nacionais”. Na conjuntura interna, um dos órgãos que teve grande relevância foi “a FUNARTE, inicialmente uma agência de financiamento de projetos culturais, paulatinamente consolida-se como um organismo com intervenções bastante inovadoras no campo cultural” (RUBIM, 2007, p.21-22).

Somados aos vários órgãos públicos já citados, criados durante o regime militar na década de 1970, Rubim (2007) lista outros que foram criados ou renovados, entre eles, o

Centro Nacional de Referência Cultural (1975); IPHAN (1979); SPHAN e Pró-Memória (1979), Secretaria de Cultura do MEC (1981).

O autor citado ressalta que a tradição inaugurada por Vargas no Estado Novo repete-se agora:

Outra vez mais, reafirma-se a problemática tradição, com a conexão entre autoritarismo e políticas culturais. Ainda que a maior parte da atuação do Estado tenha acontecido na fase de transição da ditadura, sua configuração continua sendo moldada por parâmetros do regime autoritário, em declínio. A ditadura também realiza a transição para a cultura midiática, assentada em padrões de mercado, sem qualquer interação com as políticas de cultura do Estado. Em suma: institui-se um fosso entre políticas culturais nacionais e o circuito cultural agora dominante no país (RUBIM, 2007, p.23).

Em relação à década de 1970, Calabre (2007, p.101) ressalta que, apesar de todos os esforços realizados pelo Programa de Ação Cultural, que tinha por objetivo divulgar a produção cultural em todo o território nacional, ele “não evitou a falta de integração entre eventos que foram percebidos e vivenciados de maneira isolada, ou seja, mobilizou uma grande soma de recursos com um resultado pequeno, mas que ainda vem sendo insistentemente utilizado por algumas administrações”.

Sobre o papel assumido pelo Estado em relação à produção cultural brasileira nos anos de 1970, Miceli (1984, p.99) sugere que “o ‘mecenato’ governamental sustenta atividades e gêneros artísticos às voltas com um público declinante e que passam a depender crescentemente da proteção oficial”. Nesse sentido, o autor aponta que predomina uma forte segmentação do mercado de bens culturais, conforme segue:

Cabe aos grandes empreendedores particulares explorar as oportunidades de investimento naquelas atividades e frentes de expansão capazes de assegurar as mais elevadas taxas de retorno sobre o capital, tais como os fascículos, a televisão, as estações de rádio FM, discos, as fitas-cassete ou o vídeo-cassete destinado aos modernos meios de reprodução eletrônica. Os responsáveis pela iniciativa pública na área cultural se incumbiriam, então, das tarefas defensivas de proteção e conservação do acervo histórico e artístico ‘nacional’ já indexado como material ‘museológico’, bem como daqueles gêneros e eventos culturais que só conseguem se reproduzir às custas da proteção governamental, como, por exemplo, a ópera, o balé clássico, o teatro declamado, a música erudita e assim por diante (MICELI, 1984, p.100).

Segundo Miceli (1984), durante a década de 1970, a política pública adotada no campo da cultura estava mais voltada à conservação do patrimônio histórico e artístico “nacional”. Ele aponta alguns aspectos que contribuíram para o fato dessa área tornar-se

privilegiada, entre eles: a postura de afastamento de importantes segmentos de intelectuais e artistas em relação às iniciativas tomadas por um governo ditatorial. E também:

A expansão colossal de grandes redes privadas de entretenimento e informação patenteou ainda mais a precariedade de recursos e de pessoal da infra-estrutura institucional oficial. (...) Ao contrário do que se costuma dizer, a atitude oficial consistiu em marcar sua presença e intervir de modo consistente sobre os rumos da atividade intelectual e artística erudita, deixando os gêneros e veículos mais rentáveis como 'reserva' cativa da iniciativa privada (MICELI, 1984, p.101).

Outro aspecto foi que, com a chamada política de "abertura", fazia-se necessário melhorar a imagem pública do governo militar e, nesse sentido, optou-se por incorporar a demanda oferecida pela nova geração de produtores culturais, especialmente daqueles gêneros mais dependentes do apoio governamental (MICELI, 1984, p.101).

Então, a preservação do patrimônio histórico e artístico tornou-se o foco em que foi possível aglutinar inúmeros interesses, inclusive incorporando o segmento formado por agentes "cujos interesses e motivações certamente colidiriam em gêneros de produção cultural" mais voltados às "questões da atualidade social e política". Assim, de um lado, o Estado oferecia apoio aos segmentos artísticos e, de outro, bloqueava a possibilidade de reações contrárias ao regime. Segundo Miceli (1984):

O elemento propulsor do trabalho cultural desenvolvido pelas instituições públicas federais deriva de uma postura eminentemente patrimonial, que se volta quer para a restauração de monumentos (...), quer para a 'conservação' de algumas atividades artísticas (artes plásticas, música erudita etc.), quer para a 'indexação' de elementos materiais e outros associados às manifestações populares (folclore), quer enfim para a 'proteção' material e institucional de produtores cujas atividades vêm perdendo terreno no mercado de bens culturais (teatro, cinema). Isto significa que a postura 'patrimonial' permeia inclusive uma parcela substancial das atividades desenvolvidas pelas instituições pertencentes à chamada vertente 'executiva' do MEC (Funarte, Embrafilme, SNT, INL). Ainda que alguns setores de atividade, como, por exemplo, o teatro e sobretudo o cinema, continuem atraindo um público considerável, tendo alcançado um estágio avançado de diferenciação de ofícios nas respectivas 'classes' (associações de produtores, sindicatos de atores e técnicos, associações de críticos etc.), tais gêneros correspondem a conjunturas passadas na história da produção cultural (MICELI, 1984, p.101-102).

Quanto ao teatro e ao cinema brasileiros, Miceli (1984, p.102-103) ressalta que o público para essas atividades estava em declínio, sendo que "tal tendência reforça-se ainda mais dada a obsolescência dos esquemas comerciais de exibição dos espetáculos teatrais e cinematográficos". Nesse sentido, os agentes destas atividades artísticas passam a

dependem, cada vez mais, de auxílios do Estado para se manterem atuantes. Segundo o autor citado:

A força política e cultural da vertente 'patrimonial' deriva da disjunção crescente entre o produto veiculado pelos meios de comunicação de massa operando em bases comerciais capitalistas e os bens culturais subsidiados a fundo perdido por entidades governamentais ou por outras modalidades oficiosas de mecenato. (...) As principais redes privadas de entretenimento e informação, as entidades governamentais, as confissões religiosas e os partidos políticos buscam impor seus padrões de legitimidade e suas próprias instâncias de consagração (MICELI, 1984, p.105).

Miceli (1984, p.105) reforça também que grande parte dos recursos oficiais destinados à produção cultural era aplicada nos trabalhos desenvolvidos na área "patrimonial" ou destinada "a intelectuais e artistas às voltas com a preservação de gêneros da produção cultural que deixaram de contar com as condições materiais e institucionais que lhes deram existência, continuidade e sentido".

E ainda:

Destarte, a parcela majoritária dos produtores atuantes nos setores de arte erudita (das artes cênicas, balé, teatro, ópera, dança, passando pela música erudita, até as artes plásticas) devota-se a uma atividade predominantemente 'museológica'. Daí as demandas insistentes para a montagem de centros de documentação, bancos de dados e referências, bibliotecas especializadas, arquivos iconográficos, museus da imagem e do som, e similares. Dado o vulto considerável de recursos exigidos para implantação e operação desse tipo de empreendimentos, o poder público também acaba arcando com o ônus de subsidiá-los (MICELI, 1984, p.105-106).

A partir da discussão acima, portanto, pudemos constatar que, na década de 1970, ampliou-se substancialmente o apoio financeiro a determinados setores da área de cultura, dentre eles o do teatro. Isto foi possível graças ao aporte de recursos financeiros dos órgãos oficiais aos segmentos ligados à conservação do patrimônio histórico e artístico "nacional" e a alguns "gêneros e eventos culturais", tais como "a ópera, o balé clássico, o teatro declamado e a música erudita" (MICELI, 1984, p.100). Este período coincide com o processo de "abertura", em que o regime militar, na tentativa de manter sua hegemonia no processo de transição, buscou cooptar profissionais da cultura, adotando como estratégia a ampliação de investimentos nessa área.

2.2. Políticas públicas municipais e a formação da estrutura técnica de apoio às artes no Theatro Municipal São Paulo

Desde a sua inauguração em 1911 até o início dos anos de 1970, o Theatro Municipal de São Paulo não possuía um controle direto sobre a gestão das atividades artísticas. Conforme nos foi apontado por vários autores (COLI, 2006; BELARDI, 1986) no Capítulo 1, o Theatro era uma instituição que cedia seu espaço para que companhias teatrais externas, sob a direção de empresários de ópera, realizassem as temporadas oficiais desse gênero de espetáculo, que era o mais valorizado na época. Nesse sentido, não havia uma organização direta exercida pelo poder público, sobre a gestão dos espetáculos operísticos. Apenas em alguns momentos há o subsídio público para manter a continuidade desse sistema empresarial, já que no Brasil, até os anos de 1940, ainda estava se formando um mercado de trabalho para os profissionais do ramo operístico. A gestão pública municipal buscava garantir a realização desses espetáculos, pois o espaço do Theatro Municipal tinha uma função social, era ali que os vários setores da burguesia paulistana se reuniam para ostentar sua riqueza (BRANDÃO, 1993; BELARDI, 1986; BERNARDES, 2004).

Assim, com o predomínio dos eventos operísticos organizados por empresários independentes do Theatro, que contratavam uma mão de obra por projeto, não havia espaço para a ampliação das equipes técnicas permanentes no Theatro.

Nesse sentido, os diversos relatos históricos deixam evidências de que, até fins da década de 1960, as várias gestões municipais não haviam criado as condições para que o Theatro Municipal passasse a priorizar a ampliação de suas atividades internas. Além disso, priorizavam-se os grandes espetáculos, principalmente óperas de companhias estrangeiras, em detrimento de atividades artísticas e culturais de grupos nacionais e locais.

Desta forma, a necessidade de formar um corpo técnico de apoio mais completo não parecia tão premente, mas bastava ter alguns trabalhadores que pudessem subsidiar as companhias externas e atender minimamente às necessidades dos corpos estáveis que já tinham se formado anteriormente.

Em relação ao Theatro Municipal de São Paulo, antes de 1970, quase não encontramos registros oficiais, em leis, a respeito da composição de uma equipe técnica permanente voltada às atividades artísticas, sendo que a primeira referência à criação de

cargos técnicos na área de artes pode ser encontrada na Lei 3829, de 28/12/49, que oficializa a Orquestra Sinfônica Municipal. Nesta lei, previa-se a criação de alguns dos cargos de natureza técnica, exclusivamente para darem suporte às atividades artísticas da Orquestra; são eles: redator-musical, arquivista e auxiliar, copista chefe e auxiliar, fiscal e servente, todos com acesso assegurado através de concurso de títulos e provas.

No Theatro Municipal de São Paulo, a oficialização da necessidade de contratação de técnicos específicos para a área de artes só ocorre com a promulgação da Lei 8401, de 08/06/76, na gestão do Prefeito Olavo Setúbal, tendo Sábato Magaldi como secretário de cultura. Porém isso não significou a efetiva contratação desses profissionais, já que a definição de normas para tal só ocorre com a promulgação de outras leis, conforme veremos posteriormente. A partir de documentos levantados, buscamos compreender de que forma se dão as contratações na área técnica e que vínculos empregatícios a instituição estabelece com esses profissionais.

Entre os anos de 1960 e início de 1970, encontramos leis que fazem referência às profissões técnicas em artes, mas estas leis não são específicas às equipes de apoio, estendendo-se a todo o funcionalismo público.

Até meados dos anos de 1970, não havia no Theatro Municipal de São Paulo uma equipe técnica permanente, voltada exclusivamente ao atendimento das necessidades do palco, fato que só ocorrerá oficialmente com a decretação da Lei 8401, de 08/06/76, na gestão do Prefeito Olavo Setúbal. No entanto, surpreendentemente, observamos no Decreto 7895, de 14/01/69, que aprova os “padrões de eficiência” do pessoal extranumerário-mensalista ou contratado, que, dentre as profissões descritas, já existiam algumas de caráter técnico, voltadas ao atendimento das necessidades de apoio às artes. No corpo desse Decreto, também constava a descrição da função e qualificação exigida para o exercício dessas profissões. Apareciam dentre elas: a de iluminador de teatro, a qual exigia curso ginásial e técnico de eletricidade, além de 36 meses de experiência profissional; operador de equipamento de audiovisual, que exigia curso ginásial e 6 meses de experiência; arquivista musical, com exigência de curso ginásial e 18 meses de experiência; copista de música, que exigia curso ginásial e diploma de conservatório oficial, sem necessidade de experiência profissional.

Na gestão do Prefeito Miguel Colasuonno²¹, foi promulgada a Lei 8183, de 20/12/74²², que “dispõe sobre as diretrizes e a estrutura dos Quadros de Pessoal da Prefeitura”. Nela também podemos encontrar, em seus anexos, alguns cargos relativos às atividades de apoio às artes. Os cargos que compõem o quadro de pessoal são separados por grupos de ocupação profissional, de acordo com o “nível de complexidade das atribuições” e “nível de escolaridade”.

Observamos que, nos anexos desta Lei, estão citados os cargos que compõem o quadro de pessoal da Prefeitura e separados por grupo de ocupação. Entre eles, no Grupo III, encontramos os cargos de: arquivista musical e auxiliar, copista de música, encarregado de oficinas, encarregado geral (equipamentos do Theatro Municipal).

A maioria dos cargos ligados às atividades técnicas em artes está reunida no Grupo IV. Quanto aos pré-requisitos para inserção nesses cargos, em que o conhecimento se baseia na experiência profissional, eles estão inseridos como artífices qualificados, função para a qual era exigido 1º Grau incompleto, suplantado por conhecimentos e habilidades especiais. Dentre os cargos descritos nesse Grupo, temos: montador de orquestra, operador (equipamento áudio-visual), encarregado de costura, iluminador de teatro, auxiliar de manutenção do Theatro Municipal.

²¹ A partir de 1969, com a Emenda Constitucional nº. 1, decretada durante o regime militar, os prefeitos da capital paulista passaram a ser nomeados pelos governadores, entre eles: Paulo Salim Maluf (era presidente da Caixa Econômica Federal), para o período de 1969 a 1971; José Carlos de Figueiredo Ferraz, de 1971 a 1973; e Miguel Colasuonno, de 1973 a 1975 (Ver: O poder em São Paulo – História da administração pública da cidade 1554-1992. Prefeitura Municipal de São Paulo, 1992).

²² Tendo a Lei 8183/74 o caráter de fixar normas para a composição funcional, ela define em seu artigo 6º que: “Os cargos em função do nível de complexidade das atribuições, responsabilidade e nível de escolaridade mínima necessária ao seu exercício, distribuem-se em 5 (cinco) grupos, a saber: **Grupo I** – Cargos de direção de órgãos técnicos e administrativos, de assistência e de assessoramento do Prefeito, dos Secretários Municipais, da Coordenadoria Geral de Planejamento, da Coordenadoria das Administrações Regionais e de dirigentes de órgãos da administração intermediária e superior, observada a habilitação específica, quando for o caso, na conformidade da legislação própria. **Grupo II** – Cargos de natureza técnica ou técnico-científica, correspondentes a profissões regulamentadas ou não em lei federal, cujo exercício exija formação mínima de grau superior ou habilitação legal equivalente; de chefias correspondentes. **Grupo III** – Cargos de natureza técnica ou técnico-auxiliar e administrativa de nível médio, cujo exercício exija formação escolar correspondente ao 2º grau completo ou equivalente, com habilitação profissional específica, quando for o caso, de chefias correspondentes. **Grupo IV** – Cargos correspondentes à atividade de escritório e auxiliares, e de artífices qualificados, cujo exercício exija formação escolar de 1º grau completo ou equivalente ou, ainda, 1º grau incompleto, suplementado por conhecimentos e habilidades especiais, adquiridos mediante cursos de aprendizagem, qualificação ou de treinamento em serviço. **Grupo V** – Cargos correspondentes a atividades simples e pouco variadas, cujo exercício exija conhecimento de 1º grau incompleto e experiência que possa ser adquirida em tempo limitado no próprio serviço”.

Ainda se inserem nesse Grupo IV os cargos de encarregado de: carpintaria, ferraria, funilaria, marcenaria, pintura, mecânica, serralheria, eletricista, eletricista especializado e mestre de obras. Em relação a esses cargos de encarregado, a Lei 8183/74 põe os seus auxiliares como PS (Parte Suplementar), que são cargos destinados à extinção na vacância, ou seja, quando vagarem por aposentadoria ou afastamento de funcionários, esses cargos seriam progressivamente extintos, não possibilitando novas contratações nessas vagas. Esta decisão demonstra a disposição de implantar novas regras para as contratações, já que a extinção de cargos implica na redução do número de funcionários.

Conforme depoimento dos técnicos entrevistados, havia um grupo de funcionários públicos que era mobilizado para auxiliar nas atividades do teatro, especialmente nas áreas de manutenção, serralheria, marcenaria e eletricidade; possivelmente, seriam trabalhadores também inseridos no Grupo IV que eram mobilizados para essas atividades.

No Grupo V, encontramos os cargos de costureiro, auxiliar de costura, auxiliar de carpintaria, auxiliar de hidráulica, entre outros. Observa-se que é nesse grupo que se encontra a função de costureiro, para a qual não era exigida experiência profissional, apenas formação no 1º grau incompleta; é aqui que se concentra até hoje a maioria das técnicas do Theatro Municipal, ocupando as funções de camareiras-costureiras.

Segundo depoimentos dos técnicos mais antigos da casa, da segunda metade dos anos 1950 até o início de 1970, havia um sistema de contratação de técnicos na área de maquinaria de palco, em caráter temporário, para atender as necessidades de montagens dos grandes espetáculos. A contratação e a supervisão destes trabalhos ficavam a cargo do cenotécnico Francisco Rubem Jacchieri, não se estabelecendo nenhum vínculo contratual com a Prefeitura. Porém, como esses espetáculos eram muito freqüentes, as contratações sempre reincidiam sobre o mesmo grupo de trabalhadores. O depoimento seguinte é de um técnico que se inseriu em 1977 no Municipal na área de maquinária, ocupando cargo em comissão:

Ah, isso foi 1977, o teatro tem essa equipe fixa desde 77. [Antes de 77] Tinha uma galera que fazia *free lancer*, então o que eles faziam? Tinha alguma coisa, uma temporada lírica aqui, antigamente tinha uma temporada lírica em junho, não é? Junho, julho, agosto, mês de junho para frente. Que era todo ano, isso era mês de junho em diante, era só ópera. E tinha a galera que era contratada, entendeu? Tudo *free lancer*. [Quem contratava?] Tinha um cenotécnico, era o Francisco Rubem Jacchieri, por sinal muito famoso. Trabalhei, trabalhei, que a gente fazia tudo aqui no Municipal. A gente pintava na fita, construía ali onde é o café hoje.

O nosso material ficava tudo aqui no palco, era muito legal (CHEFE DE PALCO, 29/11/06).

A própria Lei 8183/74 admite a contratação de pessoal para funções de natureza artística em caráter temporário, conforme descrição do artigo:

Art. 4º. – As atividades eventuais ou de natureza transitória, exercidas por prazo determinado, compreendem:

I – Funções de natureza técnica que envolvam reconhecida especialização e experiência;

II – Funções de natureza artística;

III – Funções correspondentes a ofícios e ocupações de nível elementar e médio, necessárias à execução de determinada obra ou serviço.

Neste sentido, o conteúdo da Lei 8183/74 demonstra a existência de um pequeno corpo técnico de apoio às artes, mas não oficializado enquanto tal. Essa lei engloba todo o funcionalismo, fato que comprova a não existência de um tratamento diferenciado em relação aos técnicos de palco. A oficialização desses técnicos enquanto grupo profissional, diferenciado do restante do funcionalismo, só vai se efetivar alguns anos mais tarde, com a criação de um Quadro de Atividades Artísticas que passa a englobar uma estrutura funcional de apoio.

Assim, as leis promulgadas até o ano de 1974 representaram algumas iniciativas no sentido de formação de uma equipe técnica de apoio às artes. Entretanto, apesar desses técnicos trabalharem especificamente com atividades artísticas, ainda não eram incorporados numa categoria específica.

Com base, portanto, no conteúdo das leis e nos depoimentos colhidos nas entrevistas, podemos afirmar que, até meados da década de 1970, havia três (3) grupos de técnicos atuantes nessas funções no Theatro Municipal de São Paulo. O primeiro grupo era formado por profissionais que atuavam mais diretamente junto aos corpos estáveis, prestando-lhes apoio durante a preparação, ensaio, montagem e estréia dos espetáculos, sendo estáveis nessas funções. Ou seja, eram profissionais internos que auxiliavam nas atividades ligadas às artes, sendo enquadrados, em sua grande maioria, como artífices qualificados. Eram os casos de: montador de orquestra, operador (equipamento áudio-visual), encarregado de costura, iluminador de teatro, mestre de obras, auxiliar de manutenção do Theatro Municipal, arquivista musical, copista de música, todos ocupando cargos de provimento efetivo, conforme o que estabelece o Anexo II da Lei 8183/74.

O segundo grupo abrangia o pessoal contratado eventualmente por projeto, que eram os maquinistas, responsáveis pela confecção e montagem dos cenários construídos ou adaptados dentro do próprio Theatro. Isso era feito juntamente com os funcionários públicos (terceiro grupo), que eram requisitados para auxiliar nessas tarefas, fato que pode ser confirmado no próximo depoimento:

Tinha uma equipe do teatro, tinha os funcionários públicos e tinha uma equipe de técnico; só que de técnico não tinha, nunca teve funcionário, por quê? A função do cenotécnico não tem curso. É exatamente porque não tinha gente fixa no teatro na época. Só tinha o funcionário público, que era gente de manutenção, essas coisas toda do palco, que também ajudaram, que tinham umas fontes que mexiam, que eram tudo na base da caldeira, aquelas coisas todas, entendeu? (CHEFE DE PALCO, 29/11/06).

Somava-se aos demais o terceiro grupo, formado por funcionários públicos que ocupavam os cargos de encarregado de carpintaria, marcenaria, auxiliar de hidráulica, mecânica, serralheria, eletricitista, eletricitista especializado e encarregado geral de equipamentos do Theatro Municipal. Segundo depoimento dos técnicos que entrevistamos, estes funcionários públicos faziam parte do grupo de profissionais não especializados na área de artes, que contribuía com as atividades do teatro. Essa era uma prática recorrente, que absorvia o pessoal que trabalhava nas oficinas internas do Departamento de Cultura. Essa hipótese pode ser confirmada pelo conteúdo das leis que incorporam os trabalhadores da área técnica nas questões mais gerais que envolvem todo o funcionalismo. Isso demonstra que eles eram contratados dentro dos mesmos critérios do funcionalismo em geral, e somente com a Lei 8401/76 é que eles são incorporados no Quadro de Atividades Artísticas (AAs), passando a imperar outras normas contratuais.

Lembramos que mais um cargo foi criado através da Lei 8216, de 12/03/75, que faz alterações na Lei 8183/74, sendo criado o cargo de inspetor de orquestra, que deveria se inserir em cargo em comissão, de livre provimento pelo Prefeito.

Os anos de 1970 impuseram mudanças no âmbito das atividades culturais, passando a exigir medidas mais urgentes que pudessem nortear as ações na área da cultura, especialmente no âmbito público, já que, como vimos, as companhias teatrais particulares estavam em crise (PRADO, 1982). No âmbito federal, já tinha sido criado o Conselho Federal de Cultura (CFC), que desenvolveu uma noção de “cultura nacional”, visando incorporar todas as manifestações culturais regionais (MAIA, 2007). Nesse momento, há um redirecionamento das ações do poder público municipal nessa área, de modo a criar

canais mais diretos de interlocução no campo da cultura. Ressaltamos que as políticas implementadas na área da cultura no município de São Paulo estão inseridas num contexto maior de mudanças implantadas no âmbito do governo federal.

Nos anos de 1970, o ritmo de expansão econômica tinha sido reduzido na cidade de São Paulo, os problemas sociais se acentuavam e as lutas sociais ressurgiam no cenário urbano. Foi nesse contexto que Miguel Colasuonno foi nomeado prefeito dessa cidade, para o período de 29/08/73 a 15/04/75. Em sua gestão, ele rompe com os projetos de realização de “grandes obras”, idealizados pelos seus antecessores, voltando suas ações para as regiões periféricas, implantando o Plano de Ação Integrado da Prefeitura (PAIP) e dando início à realização de pequenas e numerosas obras que, contudo, não puderam ser finalizadas em seu mandato. Tendo assumido um discurso de humanizar a cidade, ele adota um programa de ampliação das suas áreas verdes, mas os gastos na área social, que poderiam nortear as outras ações, foram reduzidos em sua gestão (PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO, 1992).

Os primeiros passos em direção às mudanças na área de cultura vão ser dados a partir da criação da Secretaria Municipal de Cultura, sendo que até o início dos anos de 1970 os assuntos relativos ao campo da cultura eram tratados no âmbito da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, órgão que abrangia um Departamento de Cultura.

Na gestão de Miguel Colasuonno, foi promulgada a Lei 8204, de 13/01/75, que “dispõe sobre a criação da Secretaria Municipal de Cultura”, passando a abranger os seguintes órgãos: “I – Conselho Municipal de Cultura; II – Gabinete do Secretário; III – Assessoria de Expansão Cultural; IV – Departamento de Teatros; V – Departamento de Bibliotecas Públicas; VI – Departamento de Bibliotecas Infanto-Juvenis; e VII – Departamento do Patrimônio Artístico-Cultural”.

O recém criado Departamento de Teatros passa a ser constituído por: “I – Assistência Coordenadora dos Corpos Estáveis; II – Assistência Coordenadora das Unidades de Iniciação Artística; III – Seção de Contabilidade; IV – Supervisão Cênico-Técnica; V – Divisão Administrativa, com 4 (quatro) Seções Administrativas”.

No seu “art. 23 – ficam criados e integrados no Quadro Geral do Funcionalismo Municipal os cargos constantes do Anexo nº. 1, parte integrante desta lei”. Dentre os cargos criados, ligados à área artística, estão apenas os de: Secretário Municipal de Cultura,

Supervisor (Cênico-Técnica), Diretor da Escola de Bailados e Diretor da Escola de Músicos, que passam a ocupar cargos de “Livre Provisamento pelo Prefeito”. A Lei 8204/75 não faz nenhuma referência à criação de novos cargos de apoio técnico às artes.

Com o fim do mandato do prefeito Miguel Colasuonno no início de 1975, assume o poder o Prefeito Olavo Setúbal, que priorizou a democratização dos espaços culturais. Analisando essa gestão, no período de 1975 a 1978, quando Sábado Magaldi²³ foi secretário municipal de cultura, Salvadori (2000) ressalta que os esforços se deram:

no sentido da preservação dos espaços culturais da cidade que se encontravam então em estado de total abandono, os incentivos ao setor teatral e as tentativas de democratização do acesso da população aos eventos culturais de São Paulo pois, ainda que distantes de um conceito de cultura enquanto prática e direito, possuem um significado especial quando analisadas no contexto daqueles anos e nas diferenças em relação às anteriores (SALVADORI, 2000, p.28).

No interior das mudanças implantadas na década de 1970, insere-se o Theatro Municipal da Cidade de São Paulo, que optou pela democratização de seu espaço, realizando programas de popularização do teatro, festivais internacionais, além de promover campanhas como o Mês Teatral, ocasião em que os melhores espetáculos do ano eram encenados no Municipal. E também abriu seu espaço para o desenvolvimento da dramaturgia nacional, conforme aponta Brandão (1993, p.82):

Foi quando uma série de textos de autores que, dez anos antes, se incompatibilizaram com a estrutura do velho Municipal, acabou em cena. Todo aquele teatro social que rejeitava a suntuosidade do “teatrão” se viu cooptado, no bom sentido, esquecidos preconceitos e radicalismos e pensando-se apenas no texto como obra de arte. Assim, peças que pareciam ‘incompatíveis’ com o Municipal, obtiveram grande sucesso ali (...). Colocando novas e novíssimas gerações de brasileiros em seu palco, o Municipal se reciclava. (...).

As mudanças se deram no sentido de ampliar o espaço do Theatro para outras manifestações artísticas, rompendo com o sistema tradicional, que priorizava exclusivamente espetáculos líricos. Em relação à democratização do espaço do Theatro Municipal, houve reações contrárias às mudanças implementadas, como pode ser observado no depoimento do maestro Armando Belardi (1986)²⁴:

²³ Sábado Magaldi é crítico teatral, foi professor da Escola de Arte Dramática da Escola de Comunicações e Artes da USP e autor de diversos livros sobre a história do teatro brasileiro.

²⁴ Armando Belardi participou ativamente do cenário musical desde a década de 1920. Ele participou da criação do Coral Lírico em 1939, na condição de diretor artístico e maestro do Theatro Municipal e, também, participou em 1921 da criação da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, à qual resultou na Orquestra Sinfônica Municipal, formada em 1939, ambas na administração do Prefeito Francisco Prestes

No ano de 1975 não desenvolvi grande atividade profissional, pois, com as contínuas modificações na administração municipal e principalmente com a ambição de vários colegas, inclusive elementos que só ambicionavam criar inovações... conseguiram eles se apoderar de certas posições, procurando eliminar todos quantos trabalharam e produziram no passado, o que na realidade conseguiram... Com o cargo de Prefeito assumido pelo ilustre Dr. Olavo Setubal e o de Secretário de Cultura, Prof. Sábato Magaldi, as previsões artísticas sofriam mudanças, especialmente no Theatro Municipal (BELARDI, 1986, p.160).

Segundo Belardi (1986), de acordo com a tradição mantida pelo Theatro, era esperado que acontecesse a Temporada Lírica Oficial de 1975, mas, devido à inexperiência do novo Diretor do Theatro em “assuntos líricos”, foi elaborado um edital de concorrência pública para a realização da temporada, com um prazo muito curto para atender às exigências da licitação, o que inviabilizou a realização da Temporada Lírica naquele ano. E, como afirma o autor citado, devido a reações contrárias dos “amantes do lírico” e aos debates na imprensa, o secretário municipal autorizou a promoção de uma série de representações da ópera “Aida” de Verdi. E, no ano de 1976, o secretário de cultura delegou a uma comissão de jornalistas-críticos a tarefa de elaborar o Edital para a Temporada Lírica Oficial de 1976, “para evitar reclamações, aliás, justificadas” (BELARDI, 1986, p.160-161).

Belardi (1986) faz um resgate histórico das grandes produções realizadas no Theatro Municipal desde sua inauguração e admite que os espetáculos atendiam a um público específico, pertencente a apenas um segmento de classe social e, possivelmente, seria esse público que se mostrava insatisfeito com a proposta de democratização daquele espaço e com a diminuição das temporadas líricas. Conforme expõe o próprio Belardi, referindo-se às décadas anteriores:

A temporada do Teatro Municipal continuou com sucesso artístico, de público e também social, pois naquele tempo a nossa alta sociedade fazia questão deste pormenor: exibição. É preciso destacar que o público que freqüentava os espetáculos de gala do Teatro Municipal só usava trajes a rigor: as senhoras, ‘toilettes’; e os cavaleiros, casaca ou ‘smoking’. Um detalhe interessante: as casas de moda, como a antiga ‘Mappin Stores’ (Praça Patriarca) e ‘Alemã’ (Rua direita) faziam exposição dos modelos mais ‘chic’ na época, vindas de Paris. Hoje, tudo isto está fora de moda, pois vão ao Municipal quase de camisola, porque é moda e é popular (BELARDI, 1986, p.52).

Esse depoimento demonstra claramente a intenção daquela Secretaria de Cultura de romper com o antigo sistema empresarial de realização de óperas, com o qual o maestro

Maia. Ele foi responsável por várias temporadas líricas nos anos de 1950 e 1960 (Ver BELARDI, 1986;

Armando Belardi mantinha estreitas relações, deixando claro seu descontentamento com os princípios norteadores daquelas mudanças. Observa-se que, com essas medidas, o teatro caminha para a abertura de seu espaço para outros gêneros teatrais, conforme já foi exposto por Brandão (1992), possivelmente incorporando também uma programação mais popular. Essa nova postura possibilitou um controle mais direto do poder público sobre aquele espaço, o que pode ser verificado no conteúdo da lei decretada, que cria um Quadro de Atividades Artísticas permanentes no Theatro.

Na gestão do prefeito Olavo Setúbal foi promulgada a Lei 8401, de 08/06/76, que “organiza o Departamento de Teatros, institui o Quadro de Atividades Artísticas”, e em seu Cap. 1 define os órgãos que devem pertencer ao Departamento de Teatros. São eles: Diretoria, Coordenação dos Corpos Estáveis, Coordenação das Unidades de Iniciação Artística, Coordenação e Supervisão Cenotécnica dos Teatros Municipais, Divisão Administrativa, Teatros e Auditórios.

No artigo 7º desta Lei, encontramos a primeira descrição detalhada de todos os cargos técnicos que deveriam existir dentro da Coordenadoria de Cenotécnica, pertencente ao Departamento de Teatros, devendo abranger as seções de Cenotécnica, de Guarda-roupa, de Serviços Técnicos de Palco e Produção, de Iluminação, de Equipamento Geral e de Almoxarifado Técnico. Os cargos descritos são: carpinteiro, pintor, decorador, aderecista, costureira, chapeleiro, sapateiro, maquiador, peruqueiro, produtor, técnico de máquinas de palco, montador e guarda de instrumentos, sonoplasta, contra-regra, técnico em acessórios, mecânico, operador de aparelhos eletrônicos, almoxarife técnico.

Dentre as normas criadas nessa lei, estabelece-se o regime de trabalho para todos os integrantes do Quadro de Atividades Artísticas, devendo respeitar as normas legais vigentes para o funcionalismo municipal em geral. E define no Art. 17: “Aplicam-se ao pessoal do Quadro de Atividades Artísticas, no que for cabível, as normas da Lei nº. 8183, de 20 de dezembro de 1974, bem como as normas estatutárias que regem os funcionários públicos municipais”.

Esse artigo 17 insere todos os ingressantes dos cargos técnicos nas mesmas normas que regem a Lei 8183/74, permitindo a manutenção deles na condição de artífices qualificados. O conteúdo da Lei 8401/76 demonstra o propósito de regulamentar a

BRANDÃO, 1993, p.51).

contratação de pessoal para a área de apoio técnico às artes, prevendo a ampliação desses cargos e a formação de uma equipe completa que pudesse dar assistência em todas as modalidades de espetáculos, possivelmente com a intenção de ampliar as atividades artísticas do teatro, já que o teatro se abria para outros gêneros teatrais.

A criação de um Quadro de Atividades Artísticas se justificava devido à necessidade de atender os corpos estáveis do Theatro Municipal: a Orquestra Sinfônica Municipal, o Coral Lírico, o Coral Paulistano, o Quarteto de Cordas, a Orquestra Experimental de Repertório e o Corpo de Baile do Teatro²⁵.

A intenção de criar essa equipe técnica permanente foi confirmada por alguns técnicos que entrevistamos, quando informaram que a gestão do secretário de cultura Sábato Magaldi havia assumido o compromisso de manter uma equipe permanente de técnicos vinculados ao Theatro Municipal. Podemos observar que, para garantir essa medida, foi promulgado o Decreto 13543 em 15/09/76, com a seguinte ementa: “dispõe sobre a aplicação de princípios de enquadramento da Lei 8401, de 8 de junho de 1976, ao pessoal contratado”. E definia em seu “Art. 2º - A referência salarial do pessoal que vier a ser admitido por contrato para o exercício de funções não previstas no Anexo, será fixada de acordo com os critérios norteadores da lei 8401, de 8 de junho de 1976”.

No anexo deste Decreto estão especificados os cargos técnicos que poderiam ser admitidos através de contrato, na realidade, repete a descrição dos cargos feita na Lei 8401/76, informando em quais referências esses profissionais deveriam ser enquadrados. Tanto na Lei 8401/76 quanto no Decreto 13543/76 não há referência sobre a possibilidade de realização de concurso público, o que permite afirmar que os técnicos deveriam se inserir nos cargos através de contratos.

Cabe destacar ainda que, na gestão de Olavo Setúbal, foi promulgada mais uma lei, de nº. 8807, em 26/10/78, com a seguinte ementa: dispõe sobre revalorização dos padrões de vencimentos do funcionalismo da Prefeitura. E, em relação aos servidores do Quadro de Atividades Artísticas, define o padrão de referência para 33 horas semanais de trabalho, mas permite que “o servidor sujeito à jornada H.33 poderá ser incluído na jornada H.40, por autorização do Prefeito, mediante indicação dos Secretários Municipais”, e por opção, por escrito, do servidor.

E, ainda, regulamenta outra mudança, conforme a descrição do “art. 23 – Fica permitido o exercício de atividades permanentes, mediante contrato, até que sejam criados e providos cargos suficientes para o atendimento das necessidades de pessoal para o serviço público municipal”. Esse artigo deixa claro que as admissões dos técnicos poderiam se dar através de contrato.

Mas ocorre que, com o término da gestão do secretário de cultura Sábato Magaldi e do então Prefeito Olavo Setúbal em 1978, outras leis e decretos foram promulgados, sendo que a Lei 8401/76 e o Decreto 13543/76 tiveram vários artigos revogados por outras leis, mas a lei 8807/78 permaneceu inalterada. Então, as leis promulgadas na gestão de Olavo Setúbal acabaram tendo por finalidade especificar os cargos e funções criadas para o Departamento de Teatros. Alguns anos depois, foi promulgada a Lei 9.168/80, que reorganiza o Quadro de Atividades Artísticas (AAs).

Observamos que, no ano de 1978, os profissionais ligados ao campo artístico conquistaram maior espaço em termos de reconhecimento de seus direitos sociais, sendo promulgada a Lei Federal 6.533 em 24/05/78. Esta Lei possibilitou o reconhecimento oficial dos saberes tácitos e da experiência profissional dos trabalhadores que não passaram por um processo de educação formal no campo das artes. Cabe ao Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões (SATED) atestar a qualificação profissional para o exercício das profissões de artistas e técnicos de espetáculos, em que o trabalho dos últimos é mensurado pelo saber-fazer.

Na gestão do Prefeito Reynaldo de Barros (1979-1982)²⁶, tendo Mário Chamie como secretário de cultura, os esforços no sentido de democratização dos espaços culturais permaneceram. Salvadori (2000) analisa os projetos culturais implantados nessa gestão e ressalta que “vigorava ainda uma visão predominantemente erudita de cultura e a preocupação em ‘levá-la’ até a periferia, para aqueles que, por seus poucos recursos, eram excluídos dos lugares oficialmente reconhecidos como ‘culturais’”. (SALVADORI, 2000, p.28).

²⁵ Esse órgão foi renomeado através da Lei 9320, de 25/09/81, conforme “art. 15 – O Corpo de Baile Municipal passa a denominar-se Balé da Cidade de São Paulo”.

²⁶ Nessa gestão, foi criado um novo Estatuto dos funcionários do Município de São Paulo através da Lei 8989, de 29 de outubro de 1979, passando a regulamentar o provimento, o exercício e a vacância dos cargos públicos.

Temos o depoimento de dois profissionais que trabalharam durante a gestão de Mário Chamie na Secretaria de Cultura, em que eles confirmam a tendência de expansão das atividades culturais na periferia, conforme segue:

E desenvolvi um trabalho com o secretário de cultura, que ele era poeta, o Mário Chamie, ele me chamou especificamente para desenvolver um trabalho de literatura, e eu gostava muito de literatura, então a gente implantou um projeto aqui em São Paulo de literatura, de levar os escritores às bibliotecas. (...). A gente começou a pensar em 1979, nós fomos a primeira gestão da Secretaria de Cultura que começou a trabalhar com o conceito do que nós chamávamos naquela época de 'periferia'. Hoje essa é uma palavra que não é mais tanto utilizada, não é? você pode usar a expressão 'centro expandido' ou outras expressões. Mas, em 1979, a gente começou a pensar na cultura que era feita, que existia na periferia de São Paulo. Eu comecei especificamente com esse trabalho e, durante 15 anos, trabalhei na estratégia de políticas culturais dentro do gabinete do secretário de cultura (...). (PRODUTORA DO BALÉ DA CIDADE, 29/09/05).

Conforme nos apresenta o outro depoimento:

[Anos 1980] Ainda cuidava de toda a parte de logística que é do cargo, transportar para o teatro material técnico, refletor, cenário e, quando tinham viagens, que não eram tantas naquela época, o Balé ficava mais restrito a São Paulo. Mas tinham os teatros de bairro, que religiosamente a gente fazia, uma coisa que eu acho que parou e eu não sei por que, a gente a cada 2 meses fazia os teatros João Caetano, Paulo Eiró e Arthur Azevedo e Teatro Municipal, que eram os teatros da casa, assim a gente chamava os teatros da Prefeitura (TÉCNICO DO BALÉ DA CIDADE, 01/11/2005).

Entre outras medidas, os serviços e acervos das bibliotecas circulantes foram ampliados, surgiram centros culturais, com inúmeras atividades, como teatro amador, dança, debates e artes plásticas. E, ainda, “em 1979, o secretário de cultura do Município, Mário Chamie, iniciou uma promoção, o Festival de Natal, em que as portas do teatro foram abertas ao povo durante doze horas, com *shows* se revezando, da música popular brasileira ao *jazz* e ao balé” (BRANDÃO, 1992, p.35).

Segundo Salvadori (2000), nas gestões dos secretários Sábato Magaldi (1975-1979) e Mário Chamie (1979-1982), ocorreram importantes mudanças no sentido de ampliação do acesso aos bens culturais, apesar do contexto político deste período, marcado pelos governos ditatoriais. Porém, em relação ao modo de conceber a cultura, a autora afirma que não houve mudança significativa, a noção que se tinha da cultura era:

como um produto acabado e como algo a ser distribuído. A cultura não era pensada nem como produção de todos, nem como trama de significados e as propostas da administração municipal se baseavam na idéia da difusão cultural, numa típica relação de paternalismo e clientelismo político que, exatamente,

contribuía para o exercício e efetivação de relações de poder e submissão (SALVADORI, 2000, p.28-29).

No que se refere ao quadro artístico e de apoio técnico do Teatro, na gestão do Prefeito Reynaldo de Barros, foi promulgada a Lei 9168 em 04/12/80, que reorganiza o Quadro de Atividades Artísticas instituído pela Lei 8401 de 08/06/76, fazendo modificações em seu conteúdo. Esta gestão buscou criar critérios para que o Quadro de Atividades Artísticas pudesse ser oficializado, conforme pode ser observado nos artigos a seguir:

Art. 1º Fica criada a Tabela de Vencimentos e Salários do Pessoal do Quadro de Atividades Artísticas, constituída de Referências indicadas pelos Códigos 'AA' e AA-23, na conformidade do Anexo I, integrante desta Lei.

Art. 2º O Quadro de Atividades Artísticas instituído pela Lei no. 8.401, de 8 de junho de 1976, passa a ser constituído pelos cargos indicados no anexo II desta Lei, distribuídos na conformidade das Tabelas "A" e "B".

Parágrafo único. A tabela "A" é integrada por cargos pertencentes à PP-I, cargos de natureza permanente de provimento em comissão, e a tabela "B" compreende cargos da PS-Parte suplementar, a serem extintos na medida em que se vagarem.

E continua:

Art. 14. O quadro da composição básica dos Corpos Estáveis, das Unidades de Iniciação Artística e dos Órgãos de Apoio será estabelecido mediante decreto, obedecida a referência de salários constantes do Anexo VI desta Lei.

§ 1º As funções destinadas ao preenchimento da composição básica a que se refere o "caput" deste artigo serão exercidas mediante admissão, ou contratação para a prestação de serviços técnicos especializados, permitida a contratação de menores e estrangeiros.

§ 3º A contratação será feita a prazo certo e determinado, renovável por prazos iguais ou superiores, no interesse da administração. (Grifo nosso).

Lembramos que a promulgação da Lei 9168/80 teve o caráter de regulamentar as formas de contratação de artistas e técnicos no Theatro Municipal, e essa lei ganha sentido se for pensada em termos de adequação às determinações da Lei Federal 6.533/78, que reconhece oficialmente artistas e técnicos de espetáculos como trabalhadores de um campo profissional específico e, portanto, detentores de direitos sociais.

A Lei 9168/80 teve o propósito de regulamentar a Lei 8401/76, prevendo duas formas de contratação de pessoal da composição básica dos órgãos de apoio, conforme o artigo 14, mediante admissão ou contratação para prestação de serviços técnicos especializados por prazo determinado. Mas, em menos de um ano de sua decretação, outra

Lei já havia sido promulgada (Lei 9320/81), o que pode ter gerado muitas distorções, permitindo a contratação de alguns técnicos na situação de admitidos, como foram os casos das costureiras e da área de iluminação, e outros através de contratos para prestação de serviços, como foi o caso dos maquinistas.

Aliás, a regulamentação da situação de Admitido já estava prevista na Lei 9160, de 3/12/80, com a seguinte ementa: “Institui o regime jurídico dos servidores admitidos em serviço de caráter temporário e contratados para funções de natureza técnica especializada, nos termos do artigo 106 da Constituição Federal”.

Então, na gestão do prefeito Reynaldo de Barros, foi promulgada a Lei 9320, de 25/09/81, que acabou sendo mais definidora das normas gerais de contratação, pois, conforme sua ementa, ela altera a Lei 9168/80, revogando seus anexos II ao VI, substituindo-os pelos anexos II ao VI integrantes desta Lei 9320. Define as formas de gratificação e ajuda de custos para os profissionais pertencentes ao Quadro de Atividades Artísticas, colocando vários cargos como “livre provimento em comissão” e sugerindo a criação de um decreto para tratar da situação dos órgãos de apoio.

O Anexo II desta Lei 9320/81 define o quadro de composição básica dos Corpos Estáveis e dos Órgãos de Apoio. No que diz respeito à área técnica, este anexo define o cargo de chefe de seção de apoio técnico e cenotécnico como “livre provimento em comissão” e também define a necessidade de ter habilitação compatível com a área de atuação. Essa seção engloba as áreas de cenotécnica, guarda-roupa, serviços técnicos de palco e produção, iluminação e equipamento geral e almoxarifado técnico. Além deste cargo de chefia, também define outros cargos já existentes na estrutura do Teatro como “livre provimento em comissão”. São eles: iluminador cênico, montador, inspetor de orquestra e encarregado geral de equipamentos do Theatro Municipal; e ainda, neste Anexo, aparece pela primeira vez o cargo de técnico de máquinas de palco que já entra inserido em cargo de “livre provimento em comissão”. Quanto aos antigos cargos de copista musical e arquivista artístico, eles passam a fazer parte da categoria de Parte Suplementar (PS), sendo automaticamente extintos na medida em que os cargos vagarem²⁷.

²⁷ A definição do que é Parte Suplementar pode ser encontrada na Lei 9168/80. Apesar de, nessa lei, aparecer a designação de cargo em comissão para integrantes do Quadro de Atividades Artísticas, essa condição só foi oficializada nos anexos I ao VI da lei 9320/81.

O Anexo IV define as formas de inserção nos cargos alocados no Departamento de Teatros, que se dão através da designação pelo diretor do Departamento, dentre os servidores municipais. Neste Anexo, aparece uma área de coordenação e supervisão cenotécnica dos teatros municipais. E, ainda, o Anexo VI define a classificação das referências do quadro de salários de cada uma das profissões citadas no anexo IV, que são parte integrante da composição básica do Quadro de Atividades Artísticas (AAs).

Também nesta gestão foi promulgado o Decreto 17620, de 29/10/81, com a seguinte ementa: regulamenta a Lei 9.168/80 alterada pela Lei 9.320/81 e revoga o Decreto 13543, de 15/09/76 (gestão Olavo Setúbal). E define em seu artigo: “32 – O Quadro da Composição Básica dos Corpos Estáveis, Unidades de Iniciação Artística e Órgãos de Apoio é identificado no Anexo deste decreto”.

Esse Decreto, em seu Anexo I, referenda a composição básica dos Corpos Estáveis, da Unidade de Iniciação Artística e do Órgão de Apoio, que estão citados na Lei 9320 de 25/09/81. Além disso, define as funções que os corpos estáveis devem executar, bem como seus deveres, do regime para ensaios e apresentações, das indumentárias e materiais, das apresentações públicas e das atividades normais de seus integrantes. Em seu anexo, faz menção aos técnicos, mudando seu padrão de referência para AA (Atividade Artística) sem tratar das formas de contratação ou de remuneração.

Em resumo, foi através da Lei 9320, de 25/09/81, promulgada na gestão do prefeito Reynaldo de Barros, que foram implementadas as mudanças no regime de contratação das equipes de apoio técnico. Esta lei incorpora os cargos técnicos estáveis que existiam nas décadas passadas como Parte Suplementar (PS), devendo ser extintos na medida em que vagarem. Os novos contratados para essas vagas passam a se inserir na condição de “livre provimento em comissão”, podendo ter o contrato rompido de acordo com as necessidades do setor de cenotécnica.

Em se tratando das formas de remuneração dos profissionais das artes, após a criação do Quadro de Atividades Artísticas em 1976, que se deu através da Lei 8.401, foram realizadas algumas reformulações dos salários dos músicos e bailarinos, através da atribuição de gratificações não incorporadas ao salário base, eram benefícios mais relativos à remuneração por apresentação pública e para manutenção de instrumentos musicais ou indumentárias. Outras leis (Lei 9.168/80, Lei 9.320/81, Decreto 17.620/81) também criaram

gratificações e ajuda de custo para os corpos estáveis, mas não fizeram menção à remuneração dos técnicos.

As mudanças implantadas no Theatro Municipal de São Paulo, nos anos de 1970, tiveram grande reflexo nas décadas posteriores, pois já havia sido criado um Quadro de Atividades Artísticas, composto pelos corpos estáveis e pelas equipes de apoio técnico permanentes. Mas, segundo Salvadori (2000), as tentativas de implantação de novas políticas públicas na área da cultura ainda estavam influenciadas por uma concepção de “cultura erudita”.

Conforme ainda Salvadori (2000), na gestão do prefeito Mário Covas (1983-1985), tendo Gianfrancesco Guarnieri como secretário de cultura no ano de 1984, optou-se por priorizar ações em torno do fortalecimento da idéia de cidadania cultural. Houve uma intensa preocupação com o patrimônio histórico, dando origem à criação dos “Boletins do DPH”, que eram pequenos cadernos utilizados para divulgar os trabalhos do Departamento de Patrimônio Histórico.

Outra medida adotada foi a ampliação dos equipamentos e espaços culturais, visando estimular a reflexão sobre a relação entre cultura e cidadania. “Tratava-se, pois, de uma mudança estrutural já que a memória e a história, que a toma como fonte, não eram mais vistas como únicas, como elementos homogêneos, como símbolos estáticos e imutáveis” (SALVADORI, 2000, p.30). No entanto, cabe ressaltar que, durante toda a gestão de Mário Covas, não foi feita nenhuma mudança significativa na situação funcional dos técnicos vinculados ao Theatro Municipal.

Já na gestão do prefeito Jânio Quadros (1985-1988), grande parte das iniciativas implantadas na gestão anterior foram abandonadas. A Secretaria de Cultura dessa gestão restringiu-se à condição de promotora de eventos. “A administração pública do município em geral foi pautada antes por uma seqüência de pequenos escândalos do que por qualquer programa de atuação pública mais coerentemente organizado” (SALVADORI, 2000, p.31).

Em termos de estruturação de cargos, foi promulgada, na gestão do prefeito Jânio Quadros, a Lei 10430, de 29/02/88, que: “dispõe sobre a reorganização dos Quadros de Pessoal da Prefeitura e do Tribunal de Contas do Município de São Paulo”. No quadro de pessoal, também estão incorporados os funcionários do Quadro de Atividades Artísticas. Segundo a descrição dessa lei, os cargos ocupacionais passam a ser distribuídos em 6

grupos, dentre eles, o “Grupo VI: cargos correspondentes a atividades manuais qualificadas, semiqualficadas ou de auxiliares de artífices, cujo exercício exija conhecimento de 1º grau incompleto e experiência que possa ser adquirida através de cursos de aprendizagem, qualificação ou prática de serviço”.

Essa Lei 10430/88 retoma os mesmos grupos de ocupação profissional, separados por nível de complexidade e de escolaridade que estão citados na Lei 8183/74 (gestão Miguel Colasuonno), diferenciando-se apenas pelo fato de reagrupar no Grupo VI tanto as atividades manuais quanto as de artífices, mantendo a mesma exigência de escolaridade. É nesse grupo que a maioria dos técnicos de palco está reunida. Esse agrupamento de atividades manuais e de artífices, separando-os de outros grupos, foi possível pelo fato de já ter sido criado o Quadro de Atividades Artísticas, através da Lei 8401/76.

A Lei 10430/88 também estabelece novos critérios para a inserção de trabalhadores na categoria de admitidos, limitando seu número e, ao mesmo tempo, propondo formas de superação dessa situação através da abertura de concurso público para essas vagas²⁸. Também altera as resoluções de outras leis (8807/78, 9160/80, 9168/80, 9320/81), conforme citadas:

Art. 13. A partir de 1º de janeiro de 1990, o número de servidores admitidos nos termos da Lei nº. 9.160, de 3 de dezembro de 1980, não poderá ultrapassar, em cada Secretaria ou órgão equivalente, a 50% (cinquenta por cento) dos cargos de provimento efetivo nele lotados, limitadas as contratações a 1% (um por cento) dos referidos cargos.

Parágrafo único. O Executivo providenciará, até 31 de dezembro de 1989, a criação dos cargos necessários e a realização de concursos públicos, objetivando atender o disposto no *caput* deste artigo.

Art. 14. Os extranumerários diaristas e mensalistas ainda remanescentes são incluídos no regime de servidores admitidos nos termos da lei nº. 9.160, de 3 de dezembro de 1980, ressalvados os direitos adquiridos na condição anterior.

Art. 15. Os cargos em comissão, cujas parte e tabela foram alteradas pelos Anexos desta Lei, passam a ser de provimento efetivo, ficando seus atuais titulares automaticamente admitidos para as funções correspondentes, com salários equivalentes ao do grau “A”, da classe inicial do respectivo cargo.

Art. 16. Os atuais servidores admitidos terão assegurada a sua inscrição, em caráter excepcional, no primeiro concurso público que se realizar após a publicação desta lei para provimento dos cargos correspondentes às funções que

²⁸ A abertura de concurso para cargos preenchidos por servidores admitidos já estava prevista na Lei 9160, de 03/12/80, em seu “Art. 5º Trienalmente o Executivo procederá a levantamento dos servidores admitidos nos termos da presente Lei, criando os cargos e providenciando a realização de concursos públicos para seu provimento.

“Parágrafo único. Os servidores admitidos serão inscritos de ofício nos concursos que se destinem ao provimento dos cargos correspondentes às funções que exerçam; a não-aprovação acarretará obrigatoriamente sua dispensa, a operar-se dentro de 180 (cento e oitenta) dias contados da data da homologação do concurso”.

ocupam, ainda que não disponham, à época, da escolaridade exigida para seu provimento. (Lei 10430/88).

Essa Lei 10430/88, promulgada pelo prefeito Jânio Quadros, antecede algumas mudanças que serão orientadas pela esfera federal, através da promulgação da Constituição Brasileira, de 05/10/88, que definirá normas para o ingresso nas funções públicas e, também, os critérios para o funcionamento da administração pública.

O artigo 16, já citado, demonstra o quanto a situação do servidor na categoria de admitido é instável, já que está previsto em lei a abertura de concurso para as vagas ocupadas nessa situação, sendo que seus ocupantes seriam automaticamente inscritos e concorreriam juntamente com outros candidatos para garantir o acesso definitivo ao cargo.

No caso dos técnicos de palco, existe atualmente um iluminador e 10 costureiras em situação de admitidos. Como esta determinação sobre a abertura de concursos já estava prevista desde 1980, na Lei 9160/80, a permanência deles nessa situação só se justifica por não ter havido abertura de concurso para essas áreas. Posteriormente, com a promulgação da Constituição Brasileira de 1988, ficou assegurada a estabilidade para os servidores públicos que estavam no exercício dos cargos há mais de 5 anos, sem ter feito concurso público. Porém, assim que houver afastamento ou aposentadoria dos ocupantes desses cargos, eles serão automaticamente extintos.

Salvadori (2000, p.6), ao analisar as políticas públicas implementadas na área da cultura, no âmbito dos governos municipais, estaduais e federal, ressalta que essas “ações são sempre pontuais, isoladas, desvinculadas de um projeto mais amplo que as integre e oriente”. Segundo a autora, essas ações isoladas e descontínuas não podem ser concebidas como uma “política pública”. A autora indica alguns elementos que se tornaram preponderantes na história da Secretaria Municipal de Cultura:

Ao longo de sua existência, a Secretaria de Cultura do Município de São Paulo ora funcionou como cenário para artistas ‘ilustres’ e ‘intelectuais’ cujo contato com as classes populares era bastante distante, ora como agência de shows grandiosos voltados ao entretenimento da população. (...). Um programa estabelecido com base em duas tradições: a erudição absoluta que distancia a maioria dos cidadãos do acesso aos bens culturais e a massificação da cultura que os transforma em consumidores de produtos culturais, muitas vezes de qualidade bastante questionável. (...) Assim caracterizadas, essas ‘repartições’ públicas, freqüentemente, realizam atividades desvinculadas umas das outras que apenas atendem a interesses imediatistas, aproximando a idéia de cultura ao simples lazer que, embora se constitua igualmente em um direito social, implica num reducionismo evidente (SALVADORI, 2000, p.16).

Conforme Salvadori (2000, p.17), essas práticas permearam a própria noção de cultura, que foi reduzida à idéia de espetáculo. Nesse sentido, “a cultura é transformada em ‘objeto’ e não encarada como conjunto de práticas e representações em constante movimento”. Numa sociedade de mercado, a cultura assume a forma de mercadoria, passando a ser gerenciada pela mesma lógica de lucro que rege os demais setores do “mercado”.

Nesse sentido, Salvadori (2000) aponta que, nas sucessivas gestões do Município de São Paulo, desde a época do Estado Novo (1937) até o prefeito Jânio Quadros, as ações na área da cultura quase sempre foram isoladas e descontínuas. De acordo com a autora citada, após um longo período, desde a gestão de Mário de Andrade no Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo (1935-1938), que fez esforços no sentido de “incorporar o campo da cultura ao da atuação política institucional”, o outro momento que representou a implantação efetiva de uma política pública²⁹, na área da cultura, só foi acontecer na gestão da prefeita Luiza Erundina (1989-1992), com a secretária municipal de cultura Marilena Chauí. Neste momento, estiveram presentes “elos de ligação entre a plataforma do Partido dos Trabalhadores desde sua origem, o programa de governo para aquela administração municipal e os trabalhos efetivamente realizados” (SALVADORI, 2000, p.25). Segundo a autora, na gestão de Marilena Chauí, pôde-se observar importantes mudanças na área da cultura, quando da implantação de uma política pública que apresentava um diferencial em relação às anteriores, já que as ações adotadas convergiam para um objetivo comum.

Em relação às políticas públicas relativas à área da cultura, implementadas na cidade de São Paulo, ressaltamos a nossa discordância com Salvadori (2000), que elege apenas as gestões de Mário de Andrade e Marilena Chauí como tendo implantado efetivas políticas públicas nessa área. Nesse sentido, gostaríamos de observar que as políticas implementadas nas gestões dos secretários municipais de cultura Sábato Magaldi, Mário Chamie e Gianfrancesco Guarnieri tiveram um papel bastante significativo no que tange à democratização do acesso aos espaços culturais da cidade de São Paulo.

²⁹ A autora define uma política pública como sendo “um conjunto de idéias, conceitos, propostas e práticas administrativas orientadas por princípios e objetivos comuns e por uma escolha que lhes dá sentido” (Salvadori, 2000, p.17).

Desta forma, entendemos que as políticas culturais de todas as cinco gestões citadas estiveram mais voltadas à ampliação dos espaços de consumo de bens simbólicos pelas classes populares. Ainda que as políticas de algumas gestões tenham tido um caráter mais restrito do que outras, constatamos que todas as cinco gestões focaram suas ações em torno da defesa da idéia de “cidadania cultural”. Além disso, cabe ressaltar que nem mesmo as gestões de Mario de Andrade e Marilena Chauí conseguiram avançar plenamente no sentido de uma concepção mais democrática de política cultural. Ou seja, tanto as suas gestões, quanto as de Sábato Magaldi, Mário Chamie e Gianfrancesco Guarnieri possuíam alguns elementos de uma política de caráter elitista e paternalista, aspecto esse ressaltado por Salvadori (2000) como sendo característico apenas das gestões de Sábato Magaldi e Mário Chamie.

Assim, como veremos a seguir, mesmo na gestão de Marilena Chauí, inserida no interior de um governo com plataforma política mais democrática, havia embates entre a concepção de cultura adotada pela secretária e as concepções veiculadas pelo próprio Partido dos Trabalhadores. Conforme relato da própria Salvadori (2000, p.194):

As dificuldades para a efetiva implantação desta política cultural, entretanto, não podem ser vistas como responsabilidade exclusiva daqueles que administraram a Secretaria Municipal de Cultura e o Departamento do Patrimônio Histórico entre 1989 e 1992. Elas também estavam no próprio partido que, tendo vencido as eleições com base em uma plataforma política pautada pela idéia de ‘inversão de prioridades’, nem sempre reconhecia a cultura como área prioritária, especialmente quando se leva em conta o quadro de total pauperização que assolava – e assola – o país em geral e a cidade de São Paulo em particular. Propostas ambiciosas como as de Marilena Chauí e Déa Felonon não poderiam ser efetivamente implantadas com um orçamento tão pequeno, que mal chegava a 2% do total da receita do município e que é sintomático daquilo que é entendido como ‘prioritário’ ou não.

De qualquer forma, Salvadori (2000) relata que a Secretaria de Cultura, com Marilena Chauí, pautou-se por uma nova concepção de cultura, trazendo mudanças que se deram no sentido de:

Recuperar a cidadania do paulistano em todos os sentidos – enquanto direito e não concessão ou benevolência administrativa – foi o mote principal da administração pública entre 1989 e 1992 como um todo e a Secretaria de Cultura, como há muito não se via, foi integrada a esta proposta; houve um empenho em não hierarquizar ou opor conceitos de cultura e trabalho e o projeto cultural era colocado publicamente como político, pensado a partir de noções de conflito e de luta social e à serviço do ideário do PT (SALVADORI, 2000, p.31-32).

Marilena Chauí, em suas ações na Secretaria Municipal de Cultura, adotou uma concepção de cultura como campo de símbolos e representações sociais, sendo o próprio Estado incorporado como um de seus elementos. Naquela concepção, o Estado “não pode ser produtor de cultura porque é antes um de seus integrantes” (SALVADORI, 2000, p.44).

A autora citada observa que a Secretária de Cultura vivenciou uma contradição ao defender esse conceito e, ao mesmo tempo, fazer parte da própria gestão pública municipal, que se situa num campo mais abrangente, envolvendo relações com outras instâncias políticas, como a estadual e a federal. De acordo com a autora:

(...) Quer-se aqui evidenciar as dificuldades de uma Secretaria Municipal de Cultura, cujos representantes, de um lado, reconhecem formalmente a cultura em seu sentido amplo e, por outro, precisam trabalhá-la de acordo com seu ideário político, o que necessariamente leva à constituição de novas tramas de poder e domínio (SALVADORI, 2000, p.50).

Salvadori (2000) ressalta ainda que o Conselho Municipal de Cultura, reorganizado em 23 de novembro de 1992 através da Lei 11287, teve o papel de mediar a relação entre setores da sociedade civil e a administração municipal, sendo um importante canal de participação de setores anteriormente excluídos das decisões na esfera pública.

A nova Secretaria de Cultura, a partir de 1989, além de propor uma visão mais abrangente do conceito de cultura, também propôs uma nova orientação aos trabalhos do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), que passou a ser dirigido pela historiadora Déa Fenelon.

Desta forma, houve uma mudança significativa na forma de conceber a memória da cidade, que deixa de ser captada apenas através dos edifícios, monumentos e arquivos de documentos oficiais, mas passa a ser registrada através das práticas cotidianas e das experiências de vida dos cidadãos comuns. Nessa concepção, deveria se reconhecer que os bens culturais são historicamente construídos e compõem-se de uma grande diversidade de culturas que afloram no cenário urbano. Mas a inclusão de uma dimensão política mais abrangente implicava na incorporação desta concepção pelo corpo funcional e técnico da Secretaria de Cultura, e do Departamento de Patrimônio Histórico em particular, “que insistiam numa postura de suposta neutralidade que, no fundo, revelava diferentes visões de cultura e divergências sobre políticas culturais e de preservação” (SALVADORI, 2000, p.53).

Nas ações tomadas em relação à ampliação do acesso aos espaços de cultura, havia a preocupação de “desencastelar” a cultura, colocando-a ao acesso de todos, mesmo que isso se deparasse com a resistência dos próprios funcionários e de alguns setores da sociedade paulistana. Isso ocorreu conforme nos mostra a citação:

Estes preconceitos afloraram em alguns momentos singulares como quando o Teatro Municipal de São Paulo, imponente em meio a um centro que, embora ainda escondesse elementos de sua época de esplendor, encontrava-se bastante deteriorado, foi reinaugurado após reformas e aberto a toda a população. Mendigos, meninos de rua, trabalhadores pobres, enfim toda uma imensa maioria da população de São Paulo pôde nele entrar, sem cerimônia, sem grandes aparatos de segurança, sem roupas luxuosas e observar a arquitetura do prédio, assistir a espetáculos, reconhecer enfim o teatro como um patrimônio também seu. O edifício que foi, historicamente, um templo das elites, era ‘invadido’ por aqueles que estas estigmatizavam (SALVADORI, 2000, p.54).

Cabe ressaltar que, como forma de possibilitar a efetiva democratização dos espaços de cultura, houve, por parte da gestão pública, a preocupação em valorizar o trabalho dos profissionais diretamente ligados ao ato de construção dessa nova concepção de cultura.

Nesse sentido, tratando-se especificamente do Quadro de Atividades Artísticas, vinculado ao Teatro Municipal de São Paulo, houve ações no sentido de valorização dos cargos e salários dos seus corpos estáveis.

Assim, em 06 de julho de 1992, último ano da gestão da prefeita Luiza Erundina, foi promulgada a Lei 11231, que tratou especificamente da situação dos profissionais vinculados ao Quadro de Atividades Artísticas. Esta lei reestruturou a categoria artística, redefinindo as formas de gratificação dada aos corpos estáveis, com a seguinte ementa: “dispõe sobre a criação de cargos e funções no Quadro de Atividades Artísticas; revaloriza a respectiva escala de vencimentos, criando a Tabela de Adicionais de Função Artística (AFA) e dá outras providências”. Sobre as formas de gratificação atribuídas aos corpos estáveis, elas só serão incorporadas ao salário do artista, enquanto ele estiver na ativa, já que ele perderá o direito a ela quando se aposentar.

Na Lei 11231, não foi feita, contudo, a reestruturação da situação funcional e salarial dos profissionais técnicos de apoio às artes. A lei apenas menciona, no seu artigo 17, que “o Executivo enviará à Câmara Municipal projeto de lei dispondo sobre o Estatuto Próprio dos Funcionários do Quadro de Atividades Artísticas do Município de São Paulo”. Acontece que o Estatuto, que trataria especificamente da situação funcional dos técnicos de apoio às artes, não foi criado.

Foram tomadas, no entanto, medidas no sentido de ampliar o apoio técnico de um dos corpos estáveis – o Balé da Cidade de São Paulo –, que vinha funcionando durante 16 anos com pequena estrutura funcional na área técnica. Somente na gestão da Prefeita Luiza Erundina é que houve uma reestruturação de cargos implementada pelo Decreto 32536, de 30/10/92, que possibilitou a composição de uma equipe de profissionais técnicos, tendo sido criados os cargos de: inspetor do Balé e coordenador técnico do Balé. A partir daí foi possível criar uma estrutura de produção e administrativa independentes do Theatro Municipal³⁰. E, na parte de apoio técnico, possibilitou a posterior contratação de 8 técnicos de palco, sendo que, deste total, as 3 últimas contratações se deram através de verbas de terceiros.

Com o fim da gestão de Luiza Erundina em 1992, nas gestões que a sucederam não houve avanço nas questões relativas aos funcionários técnicos do Quadro de Atividades Artísticas. No que se refere à alteração da situação funcional do quadro de pessoal da Prefeitura, na gestão do prefeito Paulo Maluf, a única lei que encontramos foi a 11511, de 19/04/94, que não trata da situação dos técnicos vinculados ao Quadro de Atividades Artísticas, abrangendo apenas o pessoal da área de Administração, reenquadrando os cargos estabelecidos na Lei 10430/88. Essa situação foi lembrada pela Coordenadora dos Corpos Estáveis do Theatro Municipal³¹:

Quando teve na administração Maluf, que ele soltou uma reestruturação da carreira administrativa, ele incorporou ao padrão referência nosso uma série de coisas que eram dissociadas, por exemplo, H40, jornada H40, que eram quarenta horas semanais de trabalho, ele jogou para a referência. Na realidade, assim, ele deu uma mascarada, porque ele não deu uma reestruturação tão boa assim, mas ele mascarou bem, porque, se nós tínhamos um padrão referência de cem, passamos a ter um padrão referência de trezentos, na realidade, coisas que vinham em separado no holerite, ele juntou, incorporou ao padrão referência (COORDENADORA DOS CORPOS ESTÁVEIS DO TEATRO, 03/10/2003).

Esta citação se reporta às mudanças realizadas na gestão do prefeito Paulo Maluf, sobre a política de cargos e salários do pessoal da administração pública. Na realidade, ele utilizou-se das prerrogativas criadas na Lei 8807/78 (gestão Olavo Setúbal), que definia, em seu artigo 17, que “o servidor sujeito à jornada H.33 poderá ser incluído na jornada H.40, por autorização do prefeito”. Então, se anteriormente o funcionário público tinha um padrão

³⁰ Cabe destacar que o Balé da Cidade de São Paulo está sediado em um outro espaço físico, alugado desde 1976 pela Prefeitura Municipal de São Paulo.

de referência de 33 horas semanais, e a ela se somavam outros valores a título de gratificação, a gestão em questão incorporou essas gratificações, alterando o padrão de referência salarial de H.33 para H.40, sem dar nenhum aumento real nos salários dos servidores. Essa foi a única reestruturação de cargos e salários realizada na gestão de Paulo Maluf³².

Consideramos importante expor um depoimento que relata qual a concepção de cultura valorizada nas gestões dos prefeitos Paulo Maluf e Celso Pitta, especialmente quando se trata da interferência nas ações da Secretaria de Cultura, conforme segue:

A gente teve 8 anos de um secretário chamado Rodolfo Konder, e ele chegou a fazer alguma coisa em torno de 3.000 eventos por mês em toda a cidade de São Paulo e ele era uma pessoa que estava bastante ligada no número, no número de eventos, ele passou pela gestão do Paulo Maluf 4 anos e pela gestão do Pitta 4 anos. Então, era uma gestão tanto do Maluf quanto do Pitta que eles estavam bastante interessados no número, ele apresentava para a população ‘nós produzimos, nós apresentamos 3.000 eventos culturais’. Mas era um conceito de evento, por exemplo, isso depende realmente da linha política e da concepção de arte e cultura que o prefeito tem, que ele vai orientar o secretário e o secretário vai orientar a todos nós (PRODUTORA DO BALÉ, 29/09/05).

Como vimos na citação, após a gestão da prefeita Luiza Erundina, com Marilena Chauí na Secretaria de Cultura, todas as políticas culturais iniciadas por elas foram abandonadas, sem haver tempo para o amadurecimento daquelas propostas, prevalecendo na área da cultura uma política de descontinuidade das ações de cada gestão, sendo que, nas gestões de Paulo Maluf e Celso Pitta, valorizou-se uma concepção de cultura vinculada à idéia de “evento”.

A prática de reestruturar os planos de cargos e carreiras do funcionalismo público, deixando de tratar da situação específica dos técnicos vinculados ao Quadro de Atividades Artísticas, tornou-se recorrente nas várias administrações públicas.

Esta mesma prática se repetiu no período recente, na gestão de Marta Suplicy (2001-2004), quando foi instituído o novo plano de carreira dos servidores integrantes do Quadro de Pessoal de Nível Básico, através da Lei 13652, de 25 de setembro de 2003, com a seguinte ementa: “dispõe sobre a adoção de medidas destinadas à valorização dos

³¹ Esta entrevista foi realizada por Liliana R. P. Segnini, no âmbito do Projeto Temático: Trabalho e Formação Profissional no Campo da Cultura: Professores, Músicos e Bailarinos.

³² Não fazemos menção à gestão do prefeito Celso Pitta (1997-2000), porque não encontramos, no período relativo àquela gestão, nenhuma lei referente à reestruturação de cargos e salários do funcionalismo público, bem como das equipes de apoio técnico vinculadas ao Quadro de Atividades Artísticas.

servidores públicos municipais, introduz alterações na legislação de pessoal do Município de São Paulo”. E também dos servidores de nível médio, através da Lei 13748, de 16 de janeiro de 2004, com a ementa: “institui o novo plano de carreiras dos servidores integrantes do Quadro de Pessoal de Nível Médio, disciplina a avaliação de desempenho dos servidores públicos municipais e introduz outras alterações na legislação de pessoal do Município de São Paulo”.

Conforme o que estabelece a Lei 13652/2003, em seu “Cap. I – Da Concessão de Bônus Pecuniário”, ficou definido no artigo 87 – “O disposto neste Título não se aplica aos servidores ocupantes, exclusivamente, de cargos de provimento em comissão”. E ainda declara no “Título VII – Das Disposições finais – art. 153 – O disposto nesta Lei não se aplica aos servidores ocupantes, exclusivamente, de cargos de provimento em comissão”.

Estas duas leis tratam apenas da situação dos servidores públicos, sendo que não há menção aos trabalhadores vinculados às artes que, em sua grande maioria, ocupam cargos de “livre provimento em comissão”. Nessa gestão, não foi criada nenhuma lei específica que trate da reestruturação dos cargos relativos aos técnicos de palco vinculados ao Quadro de Atividades Artísticas.

2.2.1. Papel da Associação dos Técnicos de Palco do Theatro Municipal

Qual significado é possível atribuir à volta da condição de funcionário público estável para o técnico de palco? Esta era a situação vivida antes de 1976, pelos profissionais técnicos de apoio às áreas de audiovisual, iluminação, guarda-roupa e orquestra. Lembramos que eles perderam a estabilidade no trabalho a partir da promulgação da Lei 8401, de 08/06/76, quando eles passaram a ser vinculados ao Quadro de Atividades Artísticas, juntamente com os músicos e bailarinos do Theatro Municipal de São Paulo, mas, sobretudo, com a decretação da Lei 9320, de 25/09/81, que coloca vários cargos da categoria artística e técnica na condição de “livre provimento em comissão”.

Como vimos na história do Theatro Municipal, no item 1.2.1. do cap. I, a instituição funcionou até a década de 1970, como uma casa de espetáculo, que recebia as companhias externas, sendo que apenas em 1976 foi criado um Quadro de Atividades Artísticas permanentes, possibilitando a ampliação das atividades internas do Theatro.

Inicialmente, buscaremos apontar as formas de inserção política das equipes de apoio técnico às artes do Theatro Municipal de São Paulo. Atualmente, eles participam da Associação dos Técnicos de Palco do Theatro Municipal, criada em 2001³³, apenas de caráter normativo e associativo, não recebendo nenhuma contribuição sindical por parte dos associados.

Devido a mudanças nas formas de financiamento público das atividades culturais, hoje há um forte apelo por parte da gestão pública em transformar o Theatro Municipal em uma fundação ou uma organização social.

É através da Associação dos Técnicos que tem sido discutido, junto ao poder público, propostas de como gerir o quadro de profissionais ligados às atividades artísticas. Há propostas no sentido de mudar as formas de vinculação desses técnicos e dos artistas junto ao Theatro Municipal. Porém, apesar das negociações estarem ocorrendo desde 2004, o poder público e as várias associações, tanto dos técnicos quanto dos artistas, não têm chegado a um acordo.

Quando ao aspecto político, existe o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões (SATED), que tem se mantido alheio a essas discussões. Por se tratar de um corpo de profissionais permanentes, vinculados a um teatro público, as negociações ocorrem mais a nível interno.

A maior parte dos profissionais técnicos que trabalham no Theatro Municipal não possui o registro profissional junto à Delegacia Regional do Trabalho. Conforme depoimento do presidente da Associação dos Técnicos (maio de 2005), ele estava negociando junto ao Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões (SATED) – órgão responsável por atestar a qualificação profissional de artistas e técnicos – formas de possibilitar esse registro. A Associação busca conscientizar os técnicos de que essas inscrições constituem formas de instrumentalizar a luta pelo exercício de sua profissão e pela preservação do emprego no Theatro Municipal. Essa situação nos possibilita ressaltar que esses técnicos não constam das estatísticas oficiais apresentadas pela Delegacia Regional do Trabalho do Ministério do Trabalho. Isso nos leva a afirmar que as formas de contratação adotadas pela Instituição contrariam o que diz o artigo 6º da

³³ A Associação dos Técnicos de Palco do Theatro Municipal foi criada no ano de 2001, coincidindo com o início da gestão da prefeita Marta Suplicy (2001-2004).

Lei 6.533/78, que define a necessidade do registro para contratação. “Art. 6º - O exercício das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões requer prévio registro na Delegacia Regional do Trabalho do Ministério do Trabalho, o qual terá validade em todo o território nacional”.

Nesse sentido, a Associação dos Técnicos de Palco do Theatro Municipal não dispõe de todos os instrumentos legais para negociar em condições mais favoráveis. Foi a partir do estabelecimento de um quadro de negociação com a Prefeitura Municipal que a mesma se fortaleceu e passou a ter visibilidade perante as outras Associações³⁴ que representam os artistas vinculados ao Theatro Municipal. Durante as negociações envolvendo Prefeitura e todas as associações, a Associação dos Técnicos adotou uma forma de pressão, propondo rever a situação de todos, já que os técnicos, apesar de pertencerem ao Quadro de Atividades Artísticas, eram os únicos que não tinham sido beneficiados por nenhuma das gratificações criadas nos últimos anos. Esta ação teve como fruto o apoio das outras associações à causa dos técnicos.

Em 2004, a coordenadoria de cenotécnica relatou que expôs a necessidade de ampliação das equipes técnicas junto à Prefeitura Municipal de São Paulo, inclusive relatou a dificuldade de dar folga a esses trabalhadores, e a resposta que obteve é que poderiam ceder eletricitistas de outros setores para substituí-los nos dias de folga. A coordenadora observa que os técnicos de palco têm uma atividade muito específica, que vai além de conhecimentos de eletricidade. Essa atitude demonstrou a falta de sensibilidade da Prefeitura para com a área técnica da cultura e, também, a não valorização da especificidade desse trabalho.

Conforme observamos, não há um plano de carreira para os profissionais da área técnica, de modo que o salário base é o mesmo tanto para os técnicos mais antigos de casa quanto para os iniciantes na carreira, o mesmo ocorrendo para os valores das gratificações. Segundo informações da Assistência Administrativa do Theatro (2004), as diferenças se dão apenas para aqueles que têm o direito ao recebimento do quinquênio, que é um acréscimo de 5% nos salários daqueles que estiverem no exercício do cargo há 5 anos; com 10 anos de trabalho, tem direito a 10% e assim sucessivamente até o 4º quinquênio, depois do que se passa a receber a 6ª parte, que corresponde a 23% em cima do salário referência.

Segundo depoimento do presidente da Associação dos Técnicos de Palco do Theatro Municipal, nos anos de 2003 e 2004, foram promulgadas as duas leis que reestruturam os cargos do funcionalismo público, instituindo um novo plano de carreira para o pessoal de nível básico (Lei 13652, de 25/09/03) e de nível médio (Lei 13748, de 16/01/04). Durante esses anos, a Associação pressionou o poder público para que reestruturasse os cargos dos técnicos de palco vinculados ao Quadro de Atividades Artísticas, alegando que os cargos dos artistas já haviam passado por uma reestruturação em 1992 e os servidores de nível básico e médio também estavam tendo seus cargos reestruturados e, desta forma, faltaria reestruturar a situação funcional dos técnicos.

Em 2004, como resposta às reivindicações, relativas à reestruturação das carreiras de nível técnico, feitas pela Associação dos Técnicos de Palco do Theatro Municipal, o Departamento de Gestão Pública da Prefeitura Municipal de São Paulo propôs a incorporação de todos os técnicos de palco na Lei 13652/03, que havia transformado todos os cargos de nível básico do funcionalismo público em agentes de apoio³⁵. Ou seja, propôs uma forma de separar os profissionais das atividades artísticas (AAs) por área de ocupação, de modo a isolar a categoria de técnicos de palco da categoria artística que abrange músicos e bailarinos. Como foi exposto no item 2.2. desse capítulo, essa atitude seria um retorno à situação vivida antes de 1976, com os técnicos voltando a participar da *massa homogênea* do funcionalismo público, mas agora perdendo a especificidade de sua profissão, já que seus cargos seriam transformados em agentes de apoio, abrindo brechas para possíveis remanejamentos e transferências para outros setores. Esse seria o preço a ser pago para adquirir o vínculo estável a que tem direito o funcionário público.

A gestão pública parece não valorizar a especificidade do trabalho técnico na área de artes, uma vez que ela homogeneiza seus procedimentos burocráticos para todas as esferas do funcionalismo, e nele inclui as áreas com necessidades diferenciadas.

A Associação dos Técnicos de Palco do Theatro Municipal, na condição de representante dos técnicos, recusou essa proposta, temendo que esses profissionais

³⁴ As demais associações são: da Orquestra Sinfônica Municipal, da Orquestra Experimental de Repertório, do Quarteto de Cordas, do Coral Lírico, do Coral Paulistano e do Balé da Cidade de São Paulo.

³⁵ Lei 13652, de 25/09/03, conforme seu “Art. 2º - Fica instituída a carreira dos servidores de Nível Básico da Prefeitura do Município de São Paulo, composta de cargos multifuncionais de Agente de Apoio, mediante a transformação dos atuais cargos de provimento efetivo de Nível Básico constantes dos Quadros de Profissionais mencionados no artigo 1º, na conformidade do Anexo I, integrante desta lei.

pudessem ser levados ao desvio de função e ao esvaziamento do conteúdo do trabalho técnico, já que a incorporação, como agente de apoio, poderia levá-los a ter que exercer outras atividades de acordo com a conveniência do poder público, o que poderia por fim a essa categoria. Segundo depoimento do próprio presidente da Associação, nem todos os técnicos têm consciência do que essa mudança poderia significar na situação profissional futura, mas ainda que essa decisão não tenha sido consensual, ela significou um passo no sentido de assegurar o exercício daquela profissão num teatro público, de modo a preservar o saber adquirido nesta profissão.

Não tendo sido firmado nenhum acordo no sentido de desvinculá-los do Quadro de Atividades Artísticas, devido à resistência da Associação e pela falta de tempo hábil (fim da gestão Marta Suplicy – 2001/2004), a Prefeitura optou por dar uma gratificação no valor de R\$ 314,00 para os técnicos de palco, que foi negociada em junho e ratificada pela Lei 13.861, de 29/06/2004. Entretanto a situação só foi formalizada pelo Decreto nº. 45.421 de 18/10/2004.

A prática, adotada por várias gestões, é a de atribuir gratificações aos salários, sem oferecer um aumento real, podendo ser extintas na troca de prefeito. Este fato ocorreu em 2005, quando o novo prefeito empossado suspendeu o pagamento da gratificação descrita no Decreto 45421, alegando falta de recursos. Devido a pressões, o então prefeito propôs o pagamento desta gratificação, mas em contrapartida não pagaria as horas de convocação (horas extras)³⁶.

Nota-se que os mecanismos adotados pela gestão pública são frágeis, de modo a depender sempre das circunstâncias vividas em cada momento político, econômico, social e cultural. Os profissionais da área técnica ocupam cargos de “livre provimento em comissão”, situação que não cria vínculo estável; caso a conjuntura mude, eles podem perder o emprego. As gratificações que lhes são atribuídas também permanecem na corda bamba, podendo pender ao sabor das circunstâncias momentâneas.

Parágrafo único - Considera-se multifuncional a aglutinação de atribuições de mesma natureza de trabalho”.

³⁶ No 1º semestre de 2005, o Teatro teve toda a sua programação suspensa, mais ainda assim ocorreram algumas atividades e também o espaço foi cedido para ensaios de outros grupos teatrais. Deste modo, o ritmo de trabalho diminuiu bastante e, por isso, a nova gestão propôs à Associação que pagaria a gratificação criada no Decreto 45421, mas não pagaria as 30 horas de convocação que já faz parte do holerith dos trabalhadores da área técnica (seriam horas extras), somente na área de cultura é possível receber esse benefício.

Atualmente, as associações de técnicos e de artistas têm se reunido para buscarem propostas conjuntas sobre as várias possibilidades de gestão do trabalho de todos aqueles englobados no Quadro de Atividades Artísticas, para posteriormente negociarem com a gestão pública, mas até o presente momento não houve acordo sobre essas mudanças.

2.3. Financiamento público no campo das artes e espetáculos

As mudanças no padrão de acumulação do sistema capitalista global e a intensificação do processo de racionalização econômica que engloba os vários setores da economia têm se refletido no Brasil, especialmente a partir dos anos de 1980 (CHESNAIS, 1996; HARVEY, 1993; ANTUNES, 2006). Nesse sentido, as formas de racionalização adotadas no setor privado também têm se expandido para o setor público, que tem sido influenciado por princípios da economia de mercado. E, desta forma, atinge também o campo da cultura, especialmente a área de artes e espetáculos, uma vez que, apesar das subvenções e controle municipal sobre o Theatro Municipal de São Paulo, os órgãos públicos aliam-se à iniciativa privada como forma de conseguir subsídios para custear seus espetáculos, obtidos por meio de incentivo fiscal. Isso demonstra que a lógica do mercado acaba interferindo nas formas de contratação das equipes de apoio técnico e dos artistas, como também na definição da agenda cultural.

Nesse sentido, compreendemos que as políticas implementadas na área da cultura no município de São Paulo estão inseridas num contexto maior de mudanças implantadas no âmbito do governo federal. Como vimos no item anterior, algumas políticas culturais importantes³⁷, relativas ao Theatro Municipal de São Paulo, coincidiram com a vigência do regime militar, que se estendeu de 1964 a 1985, quando se adotou uma concepção de política cultural pautada em diretrizes conservadoras. Ao findar esse período, já havia um forte movimento reivindicando a criação de um ministério próprio para a área da cultura. No âmbito federal, somado à forte pressão exercida pelos secretários estaduais de cultura e por setores artísticos e intelectuais, e, sobretudo, pela necessidade de retomar os vínculos com a sociedade civil, o novo governo de transição para o regime democrático, José Sarney (1985-1989), cria o Ministério da Cultura em 1985 (RUBIM, 2007).

³⁷ Entre elas, a criação da Secretaria Municipal de cultura em 1975 e do Quadro de Atividades Artísticas em 1976.

Apesar da importância da criação desse Ministério, já em 1986 o governo Sarney sanciona a primeira lei brasileira de incentivo fiscal (Lei Sarney nº. 7505 de 02/07/86), para financiar projetos na área da cultura, rompendo com os modelos anteriores de financiamento público direto nessa área. “Em vez de financiamento direto, agora o próprio Estado propunha que os recursos fossem buscados pretensamente no mercado, só que o dinheiro em boa medida era público, decorrente do mecanismo de renúncia fiscal” (RUBIM, 2007, p.24).

Observamos que, apesar da falta de recursos orçamentários, a tendência de valorização da área cultural é reforçada oficialmente através da Constituição da República Federativa do Brasil, promulgada em 05/10/88, que reconhece a importância da cultura para o Estado brasileiro e atribui-lhe um novo significado. Conforme seu artigo 215: “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”.

Até a criação do Ministério da Cultura em 1985, as ações nesta área estiveram entrelaçadas no âmbito das políticas educacionais. Desta forma, adotavam-se critérios relativos à formulação de uma política cultural, sem reconhecer a singularidade da área da cultura. Em grande parte da existência das secretarias de cultura, antes de 1985, elas estiveram subordinadas ao Ministério da Educação e Cultura.

Cabe ressaltar que a Constituição de 1988 também amplia o poder de ação dos municípios em relação à área de cultura. Conforme seu “Art. 30 compete aos Municípios: (...) IX – promover a proteção do patrimônio histórico-cultural local, observada a legislação e a ação fiscalizadora federal e estadual”.

Ressaltamos que a nova forma de financiamento público da cultura, através de renúncia fiscal, também se estendeu posteriormente para estados e municípios. Assim, a Prefeitura do Município de São Paulo, espelhando-se na Lei Sarney, criou a Lei 10.923, conhecida como Marcos Mendonça, de 20/12/90, que “dispõe sobre incentivo fiscal para a realização de projetos culturais, no âmbito do Município de São Paulo”.

No projeto original da Lei 10.923, os recursos vindos da iniciativa privada, na forma de renúncia fiscal, devem ser autorizados pela Prefeitura Municipal de São Paulo, pois eles acabariam retornando para o poder público na forma de pagamento de impostos, o que, de

certa forma, coíbe a possibilidade de sonegação fiscal por parte dos grupos beneficiados por essa lei, já que há a exigência de estarem com toda a documentação regularizada.

Os recursos provenientes dessa lei de incentivo fiscal se darão na forma da atribuição de um certificado expedido pelo poder público, que poderá ser utilizado “para pagamento dos impostos sobre serviços de qualquer natureza – ISS e sobre a propriedade predial e territorial urbana – IPTU, até o limite de 20% (vinte por cento) do valor devido a cada incidência dos tributos”.

Os projetos devem ser submetidos a uma comissão nomeada pela Secretaria Municipal de Cultura, que tem a função de analisar a viabilidade financeira do projeto. Conforme consta nos parágrafos 3 e 4 do 3º artigo: “3§ - A Comissão terá por finalidade analisar exclusivamente o aspecto orçamentário do projeto, sendo-lhe vedado se manifestar sobre o mérito do mesmo. 4§ - Terão prioridade os projetos apresentados que já contenham a intenção de contribuintes incentivadores de participarem do mesmo”.

E ainda foi criado um novo órgão de apoio, conforme consta no “Art. 10º - Fica autorizada a criação, junto à Secretaria Municipal de Cultura, do Fundo Especial de Promoção das Atividades Culturais – FEPAC”.

Observamos que a lei de incentivo fiscal municipal atende apenas parcialmente as necessidades da produção de um espetáculo. Então, faz-se necessário recorrer a outras fontes de recursos para complementarem o orçamento do espetáculo, podendo ser provenientes das leis de incentivo fiscal estadual e federal.

O depoimento seguinte demonstra que o Balé da Cidade de São Paulo, comparativamente aos outros corpos estáveis, saiu na dianteira em busca de captação de recursos:

[gestão prefeito Maluf] A partir de 93, 94 eu comecei a fazer esse trabalho de captação de recursos aqui no Balé. (...) Nós somos o primeiro dos corpos estáveis a sair atrás de captação de recursos, a usar as leis de incentivo para captar recursos, nós somos o primeiro corpo estável a ter esse tipo de autonomia e até de usar isso, porque nós tivemos sucessos em muitos projetos de captação. Então, nós passamos, num determinado momento, ao invés de depender exclusivamente das verbas da Prefeitura, a mesclar as verbas da Prefeitura, que a Prefeitura mantém integralmente o Balé, mas a gente começou também a captar recursos fora da Prefeitura, aliviando de uma certa forma o lado da Prefeitura (PRODUTORA DO BALÉ, 29/09/2005).

Ressaltamos que a tendência da busca de parceria com o setor privado para financiamento na área da cultura também atinge o governo estadual. O Governo Fleury

sancionou a Lei Estadual nº 8.819, de julho de 1996, que cria o Programa Estadual de Incentivo à Cultura e institui o Conselho de Desenvolvimento Cultural, responsável pela análise dos projetos. E, posteriormente, foi promulgada a Lei Estadual nº 12.268, de 20 de fevereiro de 2006, instituindo o Programa de Ação Cultural – PAC.

Então, apesar da Constituição Brasileira de 1988 ter atribuído um novo significado para a cultura, abrangendo as esferas municipal, estadual e federal, esse fato parece não ter sensibilizado o novo presidente eleito, Collor de Mello (1990-1992). Na sua gestão, a área da cultura sofre um grande retrocesso. Por meio da Lei 8.028 de 12/04/90, extingue-se o Ministério da Cultura, reduzindo-o ao *status* de secretaria – Secretaria Especial da Cultura, vinculada diretamente à Presidência da República. Além disso, extinguem-se outros órgãos, como a FUNARTE, EMBRAFILME, PRÓ-MEMÓRIA, FUNDADEM e CONCINE (RUBIM, 2007, p.24).

Ainda no governo Collor, a Lei Sarney nº. 7.505/86 também foi extinta e, para assegurar mudanças na forma de gerir a área cultural, o secretário de cultura, Sérgio Paulo Rouanet, em substituição à primeira lei de incentivo fiscal, criou a Lei 8.313, de 23/12/91, que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), com a finalidade de captar e canalizar recursos para o setor.

Segundo Barbalho (2007, p.47), no governo Collor, “a idéia não é apenas a de estabelecer incentivos à cultura, mas, principalmente, de introduzi-la na esfera da produção e do mercado da sociedade industrial; de criar um mercado nacional de artes”. O autor citado demonstra que houve mudanças na forma de conceber a cultura, que passa a ser inserida no âmbito de mudanças mais amplas, visando uma maior aproximação com as reformas de cunho neoliberal.

Na nossa pesquisa, obtivemos o depoimento de um iluminador que vivenciou essas mudanças, que ele assim expõe:

A empresa foi fundada em junho de 1984. (...) No começo, a gente tinha uma atividade a mais, que era fabricar equipamento e vender também. Mas eles faziam um equipamento de uma forma, assim, artesanal, não é? E comprava retalho de chapa, a gente enrolava, pintava, tudo aqui na empresa. A partir da década de 90 mais ou menos, que começou com a equiparação do dólar, começou a chegar equipamento importado aqui e com preço razoável e uma qualidade muito superior ao que fazíamos, que a gente fazia. Aí a gente se dedicou exclusivamente à prestação de serviço e locação de equipamento (SÓCIO DE EMPRESA DE ILUMINAÇÃO, 29/11/ 2006).

E também o cenotécnico do Theatro Municipal dá seu relato sobre os reflexos dessas mudanças:

Se eu quero ser um cenotécnico, eu tenho que ter conhecimento um pouco de cada área, entendeu? Porque você... ih, eu trabalhei fazendo show com a Rita Lee, sabe? Fiz umas turnês com Edson Celulari, quando ele estava começando, com Irene Ravache, excelente pessoa. Comecei a fazer show, tal, aí veio o Plano Collor, aí quebrou todo mundo, não é? Lembra o Plano Collor? Quebrou todo mundo, aí me chamaram de volta para o Municipal. Aí já me deram um cargo de chefe, porque aí eu já estava conhecido na praça (CENOTÉCNICO DO THEATRO, 29/11/2006).

Através da Lei 8.313/91, conhecida como Lei Rouanet, o Estado busca parceria com a iniciativa privada, como forma de garantir a captação de recursos para a área da cultura. Para isso, cria incentivos fiscais a fim de que empresas passem a investir em atividades culturais. E, desta forma, apesar do recurso captado ser público, o Estado passa a, indiretamente, manter subsídios para a área da cultura, conforme estabelece o artigo 18:

“Art. 18. Com o objetivo de incentivar as atividades culturais, a União facultará às pessoas físicas ou jurídicas a opção pela aplicação de parcelas do Imposto sobre a Renda, a título de doações ou patrocínios, tanto no apoio direto a projetos culturais apresentados por pessoas físicas ou por pessoas jurídicas de natureza cultural, como através de contribuições ao FNC, nos termos do artigo 5º, inciso II desta Lei, desde que os projetos atendam aos critérios estabelecidos no artigo 1º desta lei.

§ 1º Os contribuintes poderão deduzir do imposto de renda devido as quantias efetivamente despendidas nos projetos elencados no § 3º, previamente aprovados pelo Ministério da Cultura, nos limites e condições estabelecidos na legislação do imposto de renda vigente, na forma de: a) doações; e b) patrocínios”.

Para que as produções na área da cultura pudessem ter acesso aos recursos advindos do incentivo fiscal, as mesmas deveriam ter seus projetos previamente aprovados junto ao Ministério da Cultura, que apenas julgaria a viabilidade do projeto e não o “valor artístico” da obra. Conforme define o artigo 22 da Lei Rouanet: “Os projetos enquadrados nos objetivos desta Lei não poderão ser objeto de apreciação subjetiva quanto ao seu valor artístico ou cultural”.

Segundo Rubim (2007, p.25), apesar das leis de incentivo fiscal deixarem o poder de decisão sobre o que deve ser financiado nas mãos da iniciativa privada, o recurso utilizado é público. “A predominância desta lógica de financiamento corrói o poder de intervenção do Estado nas políticas culturais e potencializa a intervenção do mercado, sem, entretanto, a contrapartida do uso de recursos privados”.

Posteriormente, na gestão do governo de Itamar Franco (1992-1994), o Ministério da Cultura foi recriado através da promulgação da lei nº. 8.490, de 19/11/92. Em termos de política cultural, também foi criada a Lei do Audiovisual (Lei 8.685), em 1993, sendo mais voltada a “projetos de audiovisual nas áreas de produção, exibição, distribuição e infraestrutura”, especificamente para atender a demanda do setor cinematográfico (BARBALHO, 2007, p.48).

Conforme vimos, a volta do regime democrático, nos anos de 1990, não teve como contrapartida uma maior participação do Estado no que se refere às formas de financiamento público no campo da cultura. Rubim (2007, p.28) ressalta que, no governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), tendo Francisco Weffort à frente do Ministério da Cultura, “o longo período de oito anos de estabilidade da direção do Ministério da Cultura, contraposto ao quadro anterior de instabilidade, pouco colaborou para consolidação institucional do Ministério”.

Outro autor que observa o aprofundamento de mudanças na forma de conceber o financiamento público na área da cultura é Barbalho (2007, p.56). Para ele, “o retorno à democracia nos anos 1990 comunga com o fortalecimento no Brasil do ideário neoliberal que os governos FHC assumem como seu. A consequência para o campo cultural é a ratificação da política de incentivos fiscais iniciada no governo Sarney”.

Segundo Rubim (2007), na gestão de Fernando Henrique Cardoso, não houve estímulo para a implantação de uma política cultural mais consistente, tanto que, no último ano de seu governo, foram destinados apenas 0,14% do orçamento nacional para a área de cultura, o que vem demonstrar que as leis de incentivo fiscal foram priorizadas em detrimento de outras formas de financiamento.

Analisando a situação de três modalidades previstas de financiamento da cultura no governo de FHC, Rubim (2007) mostra que:

O Fundo de Investimento em Cultura e Arte (FICART), voltado para apoiar uma cultura em moldes mais capitalistas, não foi regulamentado pelo governo. O Fundo Nacional de Cultura, também não regulamentado, era utilizado através da lógica do favor e da decisão do ministro. Já o financiamento via leis de incentivo torna-se rapidamente na modalidade predominante de apoio à cultura, muito à frente das outras formas de financiamento (RUBIM, 2007, p.26-27).

Ainda segundo Rubim (2007, p.28), um estudo realizado em 1998/99 pela Fundação João Pinheiro indicou que a imensa maioria dos recursos da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual ia para regiões de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Devido à falta de uma política nacional de cultura mais abrangente, a Lei Rouanet (nº. 8.313/91)³⁸ ampliou as desigualdades entre as regiões brasileiras no que tange ao apoio cultural, já que não criou mecanismos que ampliassem o acesso à divulgação dos novos critérios de apoio. Conforme expôs Rubim (2007), o Fundo Nacional de Cultura, que poderia adotar mecanismos mais amplos de acesso, não foi regulamentado na gestão FHC.

Outro aspecto negativo observado na Lei Rouanet é que o artista solicitante encontra dificuldades para encaminhar seu projeto, porque necessita estabelecer contato tanto com a empresa apoiadora quanto com o Ministério da Cultura. Deste modo, a própria lei autoriza a intermediação de um captador de recursos, podendo ter seus custos inclusos no valor financiado, conforme consta no artigo abaixo:

Art. 28. Nenhuma aplicação dos recursos previstos nesta Lei poderá ser feita através de qualquer tipo de intermediação.

Parágrafo Único. A contratação de serviços necessários à elaboração de projetos para a obtenção de doação, patrocínio ou investimento, bem como a captação de recursos ou a sua execução por pessoa jurídica de natureza cultural, não configura a intermediação referida neste artigo.

A necessidade de contratar um profissional para a captação de recursos tornou-se tão vital que, apesar de todas as alterações que a Lei Rouanet³⁹ sofreu durante o governo de FHC, a figura do captador de recursos foi mantida.

A figura do captador de recursos é definida por Barbalho (2007, p.48) como sendo o agente intermediário entre o artista e o empresário. O autor observa que “a possibilidade de contratar esse prestador de serviço viabilizou a ligação dos produtores culturais com as grandes agências publicitárias e fortaleceu a adoção, por parte das empresas, do marketing cultural, evitado até então por sua baixa lucratividade”.

Além da desigualdade de acesso à Lei Rouanet entre as diversas regiões brasileiras, estabelecem-se outros níveis de desigualdades. Conforme aponta Barbalho (2007, p.49),

a exigência de uma profissionalização crescente por parte dos artistas, que agora devem contar, de preferência, com uma equipe de profissionais de apoio

³⁸ A partir de agora, passaremos a utilizar somente Lei Rouanet quando estivermos nos referindo à Lei 8.301/91.

³⁹ A Lei Rouanet sofreu alterações através do Decreto 1.494/95 e das Leis 9.065/95 e 9.874/99.

(produtor, captador de recursos, pesquisador, profissional de marketing...), reforça uma outra desigualdade: a dos criadores que não possuem um nível mínimo de assessoria.

E ainda:

Outra crítica bastante comum por parte dos artistas e produtores é a de que as empresas, mesmo com as facilidades financeiras e fiscais, só se interessam por projetos que tenham visibilidade midiática e/ou sucesso de público (BARBALHO, 2007, p.49).

Segundo ainda Barbalho (2007, p.49), as leis de incentivo fiscal agravam ainda mais a situação dos segmentos artísticos que dependem desses recursos para produzirem, pois, para conseguirem o apoio junto às empresas, são orientados a adequar suas criações à lógica mercantil.

Antes de tudo, ensinam os manuais de marketing cultural, faz-se necessário conhecer o público consumidor, as empresas voltadas para esse público, o interesse da mídia pelo projeto, fazer pesquisas quantitativas e qualitativas. Na competição cada vez mais acirrada entre os criadores pelo patrocínio privado, obtêm sucesso aqueles que se identificam ou estão submetidos ao pensamento e ao gosto dominantes (BARBALHO, 2007, p.49).

Durante a gestão de Weffort no Ministério da Cultura, o Estado se absteve de seu papel de formular uma política cultural mais consistente, pois se mostrou mais preocupado com “a formação de um mercado nacional e internacional para os diversos bens culturais produzidos no país” (BARBALHO, 2007, p.51).

É interessante observar que as mudanças mais profundas nas formas de financiamento da cultura ocorrem na década de 1990, concomitantemente ao movimento de fortalecimento dos ideais neoliberais, levando os Estados nacionais a buscarem inserir-se mais ativamente no mercado mundial, de modo a expor sua economia à concorrência internacional. Nesse momento, houve uma valorização do capital financeiro especulativo em detrimento do capital produtivo, já que as novas condições do mercado criaram uma constante instabilidade em relação à lucratividade dos negócios no setor produtivo (CHESNAIS, 1996; HARVEY, 1993; MATTOSO, 1995). É dentro desse contexto que as empresas passam a investir massivamente na área de propaganda e marketing como forma de garantir a inserção de novos produtos no mercado.

Entre as tendências que se estabeleceram na área da cultura a partir da criação da Lei Rouanet, cabe destacar que:

Ao longo da gestão Weffort, a Lei Rouanet se tornou um importante instrumento de marketing cultural das empresas patrocinadoras. A Lei foi sofrendo algumas alterações que foram subvertendo o projeto inicial de conseguir a parceria da iniciativa privada em investimentos na área da cultura. As alterações ampliaram

um mecanismo de exceção, o do abatimento de 100% do capital investido pela empresa, que gera um retorno de marketing, é todo constituído por dinheiro público, aquele que seria pago como impostos. O resultado final é a aplicação de recursos que eram públicos a partir de uma lógica do investidor do setor privado. Esta passou a ser a política cultural do ministério na gestão Weffort (CALABRE, 2007, p.95).

Porto (2007) faz severas críticas à implantação das leis de incentivo fiscal e, sobre o papel da cultura nessa nova realidade, argumenta que:

Alheia a boa parte dos avanços políticos que marcaram nas duas últimas décadas as discussões em outros setores de atuação política, a cultura caracterizou-se nos últimos anos como uma área de disputa de privilégios, personificados nos limites reivindicados para a isenção fiscal dos diversos setores artísticos, pelo lobby de aprovação dos tetos permitidos nas comissões de cultura e, naturalmente, pelas verbas publicitárias e de marketing das grandes empresas brasileiras, em especial e paradoxalmente das estatais.

E continua:

O que ocorre com essa política? Primeiro ela traz um novo agente à cena política: os departamentos de marketing e comunicação de empresas em um primeiro momento, e a partir de 1995 as grandes fundações culturais privadas, muitas atreladas a entidades financeiras (PORTO, 2007, p.160-161).

Porto (2007) ressalta também que há uma distorção em relação ao significado da cultura. Ao invés de ser um instrumento para ampliar democraticamente as formas de participação na sociedade, as leis de incentivo fiscal lhe atribuem um novo significado, mais voltado à idéia de comunicação e marketing. A autora observa que essa idéia assentou-se no discurso veiculado na gestão de FHC, conforme aponta na citação:

Amparados pelo governo que incentiva essa visão, instituindo oficialmente em 1997 a famosa cartilha *Cultura é um bom negócio*, os diretores de marketing acionam teorias de marketing cultural e privatizam os critérios de escolha do que a população deve ou não produzir, distribuir, fruir, onde e como a partir de suas preocupações mercadológicas com clientes, fornecedores e consumidores (PORTO, 2007, p.160-161).

Porto (2007, p.162) cita dados de uma pesquisa encomendada pelo Ministério da Cultura (Gestão Francisco Weffort) à Fundação João Pinheiro, em que a mesma levanta a *Preferência das empresas por áreas de ações de comunicação – 1997*, obtendo-se o seguinte resultado: 53% das empresas preferem investir em marketing na área cultural; 13% na assistencial; 11% na educacional; 9% no meio ambiente; 7% na esportiva; 4% na científica e 3% na saúde.

Conforme foi apontado por vários autores, manter uma política cultural, com foco voltado para as leis de incentivo fiscal, cria dificuldades de acesso aos grupos artísticos que

ainda não estão suficientemente organizados de modo a poder contar com o apoio de um profissional que faça a captação de recursos. Essa política é baseada no apoio de empresas, que se utilizam da área da cultura para veicular a imagem da empresa investidora ou de seus produtos. É, portanto, um investimento de marketing todo feito com recursos públicos advindos da renúncia fiscal por parte do Estado e que acaba privilegiando os grupos artísticos já consagrados e com maior poder de alcance do público e, sobretudo, a imagem das empresas investidoras.

Conforme observa Porto (2007, p.168), faltou estabelecer um diálogo e um intercâmbio cultural entre os vários segmentos ligados à cultura, pois essa atitude contribuiria decisivamente para mudanças na própria maneira de conceber a cultura.

Nesse sentido, faltou à gestão FHC regulamentar outros mecanismos já existentes na estrutura do Ministério da Cultura como, por exemplo, o Fundo Nacional de Cultura, que poderia ter uma abrangência nacional muito maior, podendo priorizar ações no sentido de diminuir as diferenças regionais de acesso a recursos públicos na área da cultura, criando canais de participação aos vários segmentos da cultura. Segundo Porto (2007, p.174):

Uma política cultural que não tem como principais destinatários artistas e produtores, mas o povo. Não para entretê-lo, mas para criar oportunidades reais de enriquecimento humano, de acesso ao conhecimento produzido pela enorme diversidade cultural e ambiental do planeta, do reconhecimento da nossa e de outras identidades culturais, de experiências culturais que emocionem, que modifiquem a nossa maneira de ver e estar no mundo. E que nos habilitem, se assim desejarmos, a ser ativos participantes das escolhas sobre nosso presente e nosso futuro (PORTO, 2007, p.174).

A partir da década de 1990, apesar dos governos brasileiros se mostrarem mais receptivos às idéias neoliberais, iniciando um forte movimento de inserção da economia brasileira no mercado competitivo internacional, podemos dizer que a estrutura administrativa e política interna não sofreu grandes mudanças em sua concepção de fazer política. Conforme aponta Albuquerque Jr. (2007, p.73):

(...) o Estado é apropriado pelos interesses privados, no mesmo passo em que se coloca como isento de intervir nos conflitos sociais. (...) pois numa sociedade atravessada por inúmeros conflitos e contradições (...) as atividades econômicas também são expressões culturais, as atividades políticas, as atitudes cotidianas, todas se materializam através de códigos culturais. Não ter política cultural nenhuma já é, em si mesma, ter uma política, já é tomar uma posição, a pior delas, talvez, pois o Estado abre mão de seu papel de mediador de interesses e conflitos, para entregar a gestão e a regulação da produção cultural aos interesses privados, empresariais, que hoje se expressam através de grandes conglomerados industriais de mídia, que dominam seja o mercado nacional, seja o mercado internacional (ALBUQUERQUE JR., 2007, p.73).

Segundo Albuquerque Jr. (2007), o Estado não pode se manter isento em relação ao processo decisório sobre quais formas de expressões artístico-culturais devem ser priorizadas em detrimento de outras, sendo que a democratização do acesso à produção cultural brasileira deve fazer parte de suas prioridades. Faz-se necessário implementar uma política cultural, de modo a estimular os projetos que possibilitem “a formação de subjetividades mais democráticas e mais problematizadoras do mundo em que vivemos”. Conforme expõe o autor:

Cabe ao Estado estabelecer relações com os agentes da produção cultural, inclusive populares, que não se baseiem no clientelismo, no apadrinhamento, na troca de favores e homenagens. Adotar uma política voltada para a gestão participativa e democrática dos recursos destinados ao patrocínio cultural, estabelecendo uma relação republicana com os agentes da produção cultural, baseada no reconhecimento do mérito, na oferta de oportunidades equânimes para todos e, em casos específicos, adotar políticas compensatórias e de estímulo a grupos sociais cujo grau de desorganização e déficit de poder os impeça de aparecer com o mínimo de possibilidade na concorrência no mercado de bens simbólicos (ALBUQUERQUE JR. 2007, p.75).

Outro aspecto discutido por Albuquerque (2007) é a necessidade de criar uma legislação específica que regule o setor da economia da cultura. Segundo o autor:

A adoção de políticas regulatórias do mercado de bens simbólicos, do mercado de produtos culturais e do mercado de trabalho da indústria cultural é outro papel relevante que deve assumir o Estado, nesse momento. As empresas de produção cultural são, cada vez mais, parte importante da produção econômica e do mercado de trabalho no país e devem estar, pois, reguladas por legislação específica (ALBUQUERQUE JR. 2007, p.76).

2.3.1. Redesenho das políticas de financiamento público da cultura na esfera federal

A partir de 2003, com a eleição do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, tendo Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura, podemos perceber que houve empenho no sentido de reformulação de uma política pública na área da cultura. Essa gestão tem se pautado pela criação de canais de diálogo com os representantes dos segmentos artísticos e com a sociedade civil.

Essa nova forma de conceber uma política pública cultural advém da própria mudança na forma de conceber a cultura. Conforme expõe Botelho (2007):

O Ministério da Cultura defende hoje uma conceituação ampla da cultura, considerando-a em sua dimensão antropológica, como a dimensão simbólica da existência social brasileira, como o conjunto dinâmico de todos os atos criativos

de nosso povo, aquilo que, em cada objeto que um brasileiro produz, transcende o aspecto meramente técnico. Cultura como 'usina de símbolos' de cada comunidade e de toda a nação, eixo construtor de identidades, espaço de realização da cidadania (BOTELHO, 2007, p.128-129).

O ministro Gilberto Gil trabalha com o conceito de cultura de forma ampliada e, nesse sentido, traz novas questões para o debate. Um dos canais criados para a discussão deste aspecto foi a Secretaria de Identidade e Diversidade Culturais, tendo sido nomeado como secretário o ator Sérgio Mamberti, que passou a desenvolver atividades de apoio às manifestações de cultura popular, inclusive realizando conferências nacionais. O Ministério da Cultura tem tido papel atuante na defesa da diversidade cultural, participando do encontro sobre este tema promovido pela UNESCO em Paris, no ano de 2005. A partir desse encontro, o Ministério buscou estabelecer parcerias com esse órgão, além de estabelecer intercâmbios com países africanos e latino-americanos (RUBIM, 2007; BARBALHO, 2007).

A UNESCO, sendo um importante organismo do sistema da Organização das Nações Unidas, busca criar canais de diálogo entre os diferentes países, no sentido de criar um consenso sobre as normas e princípios que devem ser adotados pelas políticas públicas nacionais, estando a sua atuação mais associada à formulação de diretrizes para o desenvolvimento de cada país-nação. Nesse sentido, ela busca legitimar suas ações a nível local.

Em 2005, a UNESCO propôs a adoção da Convenção para a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, conhecida por Convenção da Diversidade. Seu texto reafirma as relações entre cultura e desenvolvimento procurando criar uma nova plataforma para a cooperação internacional (CALABRE, 2007, p.97).

O Brasil ratificou a Convenção da Diversidade através do Decreto Federal nº. 6.177, de 01/08/2007, em que se propõe a executar e cumprir todas as decisões tomadas no âmbito deste documento.

Observamos que, nos primeiros quatro anos de gestão do ministro Gilberto Gil, houve uma ampliação dos órgãos vinculados ao Ministério da Cultura, redefinindo tanto a sua estrutura interna quanto as relações com o sistema de governo.

Foram criadas as secretarias de Políticas Culturais, de Articulação Institucional, da Identidade e da Diversidade Cultural, de Programas e Projetos Culturais e a de Fomento a Cultura. Estava formada uma nova estrutura administrativa para dar suporte à elaboração de novos projetos, ações e de políticas (CALABRE, 2007, p.99).

Nesta gestão, o Ministério cria ou regulamenta outros canais de participação da sociedade civil, possibilitando ampliar a ação das políticas culturais, como foram os casos da regulamentação do Fundo Nacional da Cultura, da criação do Sistema Nacional de Cultura (2005), do Plano Nacional de Cultura com a instalação de Câmaras Setoriais (2004), do Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva instituindo os Pontos de Cultura (2005) e do Sistema Federal de Cultura (2005).

Com a promulgação da Lei Rouanet em 1991, foi ratificado o Fundo Nacional de Cultura – FNC, criado pela Lei Sarney, mas sem ter sido regulamentado durante as gestões anteriores. E somente a partir da gestão de Gilberto Gil é que há uma redefinição de seu papel, como expõe Rubim (2007, p.31):

O Fundo Nacional de Cultura passou a ser definido com base na concorrência de projetos e o uso de editais para apoio à cultura foi incentivado e adotado, inclusive por empresas estatais, a exemplo da Petrobrás, a maior empresa patrocinadora da cultura no Brasil. As leis de incentivo reformuladas foram apresentadas à sociedade, mas ainda não estão em funcionamento, condição para avaliar se os vícios anteriores podem ser superados (RUBIM, 2007, p.31).

Outro aspecto fundamental que merece ser destacado foi a constituição de um Sistema Nacional de Cultura, que tem por objetivo mobilizar os governos federal, estaduais e municipais, além de estimular a participação de representantes da área artístico-cultural e da sociedade civil. Esta seria uma tentativa de centralizar dados e trocar informações que se encontram dispersos nas diferentes esferas governamentais, nas instituições privadas e em segmentos da sociedade civil, que poderiam subsidiar a implantação de políticas culturais. Segundo Calabre (2007, p.106), “o planejamento demanda a existência de um mínimo de dados. A criação de um Sistema Nacional de Cultura é uma das possíveis formas de garantir as parcerias necessárias para a construção de um Sistema Nacional de Informações Culturais”.

O Ministério da Cultura, como forma de suprir a falta de informações, fez acordos com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para a produção de dados estatísticos sobre a cultura no Brasil. Outras iniciativas têm sido tomadas em relação à economia da cultura, buscando ampliar o debate sobre esse tema através da realização de seminários internacionais (RUBIM, 2007).

A reunião de dados relacionados ao setor cultural tem como principais objetivos fomentar estudos, fornecer aos órgãos governamentais e privados subsídios para

elaboração de planos, ações e políticas e contribuir para a delimitação do que é produto cultural e serviço cultural (CALABRE, 2007, p.98).

Também a criação de um Plano Nacional de Cultura foi de importância vital para a institucionalização da cultura, que passa a ser concebida como parte integrante das políticas públicas de Estado, significando um avanço no sentido de busca de superação das barreiras impostas pelas instáveis e descontínuas políticas de governo. Conforme expõe Botelho (2007), para estimular a participação da sociedade civil nos debates e decisões tomadas no âmbito da cultura, foram criados novos canais de diálogo:

Exemplo de um dos instrumentos utilizados para isso é a criação de Câmaras Setoriais correspondentes às diversas expressões artísticas promovendo uma mobilização de cada um desses setores de forma até agora única. Estas Câmaras têm como meta promover um amplo processo de discussão sobre as diretrizes políticas e plano de ação de cada setor (...). Compostas por entidades governamentais e integrantes das cadeias produtiva e criativa dos segmentos das artes, elas propiciam, pela primeira vez na história da gestão federal de cultura, a participação da sociedade civil no processo de definição do conjunto de metas e ações a serem priorizadas por essas políticas setoriais, incentivando com isso um processo de diálogo contínuo para a construção e a avaliação de políticas públicas a serem conduzidas pela instituição responsável pelas artes no âmbito do Ministério, que é a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) (BOTELHO, 2007, p.129-130).

O projeto das Câmaras Setoriais de Cultura foi criado em 2003, mas a efetiva implantação se deu em 2004, através da Secretaria de Políticas Culturais e da FUNARTE, bem como através de encontros nacionais e, especialmente, por intermédio dos fóruns estaduais. Os encontros continuaram acontecendo em 2005 e 2006. Conforme informações obtidas no site do Ministério da Cultura, as reuniões presenciais nacionais das Câmaras pautaram-se, principalmente, pela discussão em torno dos eixos ou elos da cadeia produtiva (formação, criação, pesquisa, fomento, produção, financiamento, difusão, circulação, legislação trabalhista e legislação tributária)⁴⁰.

⁴⁰ “As Câmaras Setoriais de Cultura são órgãos consultivos vinculados ao Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), a principal finalidade é a consolidação de um canal organizado para o diálogo, a elaboração e a pactuação permanentes entre os segmentos das artes e o Ministério da Cultura. (...) Objetivos: Dialogar, Formular, Pactuar: diretrizes políticas para o desenvolvimento cultural Brasileiro; Estudar, Diagnosticar, Propor: alternativas para a superação dos entraves existentes no processo do desenvolvimento cultural Brasileiro. (...) As Câmaras Setoriais são compostas pelos segmentos: Teatro, Dança, Música, Artes Visuais, Circo e Livro e Leitura”. Maiores informações no site: http://www.cultura.gov.br/projetos_especiais/camaras_setoriais/index.php. Acesso em 28/11/07.

Como desdobramento dos fóruns de debates e na tentativa de encaminhar suas reivindicações, foi aprovado, através da Portaria nº 180, de 31/08/05, o Regulamento da Primeira Conferência Nacional de Cultura, tendo como um de seus objetivos “subsidiar o Conselho Nacional de Política Cultural e o Ministério da Cultura sobre a elaboração do Plano Nacional de Cultura a ser encaminhado pelo Ministro de Estado da Cultura ao Congresso Nacional”.

Para a oficialização do Plano Nacional de Cultura, como parte integrante das políticas de Estado, o Senado Federal aprovou em última instância, em 01/06/05, a *Emenda Constitucional do Plano Nacional de Cultura*, acrescentando ao Artigo 215 da Seção II da Cultura, da Constituição da República Federativa do Brasil promulgada em 1988, o parágrafo terceiro⁴¹ que passa a ser parte integrante da mesma. Portanto, com o acréscimo desse parágrafo, há uma valorização do Artigo 215 referente à produção cultural brasileira.

Outro programa instituído pelo Ministério da Cultura foi o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva, tendo Célio Turino na coordenação do mesmo. Segundo Barbalho (2007, p.54), a motivação para a criação deste programa foi “a preocupação do MinC com os grupos e redes excluídos do raio de alcance do Ministério”. O autor citado aponta ainda que:

A principal ação do Programa Cultura Viva é o Ponto de Cultura com o qual, através de um edital de seleção pública, o MinC apóia projetos culturais promovidos pela sociedade civil. O intuito é estabelecer uma rede entre estes pontos e o Estado de modo a promover o fluxo de informação, conhecimento, experiência (BARBALHO, 2007, p.55).

Já Calabre (2007, p. 101) ressalta que “aumentam as demandas por uma maior formação e especialização dos agentes culturais locais em todos os níveis, do artesão aos responsáveis pelas atividades burocráticas, que devem implementar seus projetos buscando uma autonomia cultural”.

Para ampliar as formas de participação no âmbito de ação das políticas culturais de Estado, faz-se necessário ampliar o acesso aos canais de informação e a capacitação de segmentos artísticos e da sociedade civil de modo a estarem aptos para o acesso aos meios

⁴¹ “Artigo 215, 3§. A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do país e à integração das ações do Poder Público: I – defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; II – produção, promoção e difusão de bens culturais; III – formação de pessoal qualificado para gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; IV – democratização do acesso aos bens da cultura; V – valorização da diversidade étnica regional”.

disponíveis de financiamento de seus projetos, sem a necessidade de recorrer a um intermediário para a captação de recursos, o que encareceria o custo da produção.

A democratização do acesso às formas de financiamento público das políticas culturais seria a pré-condição de sua existência, mas ocorre que não há pessoal qualificado suficientemente para atender a essa nova demanda no Ministério, conforme expõe Rubim:

Mas a ausência de uma política consistente de formação de pessoal qualificado para atuar na organização da cultura, em níveis federal, estadual e municipal, continua sem solução e consiste em um dos obstáculos para a institucionalização do Ministério e uma gestão mais qualificada e profissionalizada das instituições culturais no país. Nesta área, a atuação do Ministério foi praticamente nula (RUBIM, 2007, p. 32).

Apesar de estar prevista, na nova redação do item III do parágrafo 3º do Artigo 215 da Seção II da Cultura da Constituição Brasileira de 1988, a formação de pessoal para a gestão da cultura é um tema que surgiu nos fóruns de debates realizados nas Câmaras Setoriais, mas ainda não foi suficientemente debatido no âmbito do Ministério da Cultura.

Dentre as medidas tomadas para a oficialização das ações do Ministério da Cultura, destaca-se ainda a promulgação do Decreto nº 5.520, de 24/08/2005, que “institui o Sistema Federal de Cultura - SFC e dispõe sobre a composição e o funcionamento do Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC do Ministério da Cultura”.

Este Decreto também define as três instâncias que passam a integrar o Sistema Federal de Cultura: 1) O Ministério da Cultura e os órgãos vinculados a ele: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); Agência Nacional de Cinema (ANCINE); Fundação Biblioteca Nacional (BN); Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB); Fundação Nacional de Artes (FUNARTE); e Fundação Cultural Palmares (FCP). 2) Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC; e 3) Comissão Nacional de Incentivo a Cultura - CNIC.

O referido decreto define os critérios de atuação do CNPC, conforme descreve o artigo abaixo:

Art. 5º-O CNPC, órgão colegiado integrante da estrutura básica do Ministério da Cultura, tem por finalidade propor a formulação de políticas públicas, com vistas a promover a articulação e o debate dos diferentes níveis de governo e a sociedade civil organizada, para o desenvolvimento e o fomento das atividades culturais no território nacional.

O momento em que essas medidas foram se tornando efetivas coincide com a participação do Ministério da Cultura no encontro promovido pela UNESCO em 2005, que teve como desdobramento a posterior oficialização do acordo para a Convenção da Diversidade, que se deu através do Decreto Federal 6.177/07. Como já foi dito, a UNESCO tem por objetivo criar normas e princípios que possam nortear a formulação de diretrizes para o desenvolvimento de cada país-nação, visando ampliar a cooperação internacional.

O fato de vermos as propostas de políticas culturais serem oficializadas através de leis e decretos demonstra a mudança de atitude deste Ministério em relação às gestões da década de 1990. As decisões vão sendo concretizadas num conjunto de medidas, de modo a não depender exclusivamente da atitude pessoal do Ministro, que poderia ser substituído a cada nova gestão. Esta atitude se torna evidente devido à quantidade de órgãos que foram criados, principalmente no ano de 2005.

É importante destacar que, no entanto, apesar da ampliação de outras formas de financiamento público para a área da cultura, a utilização das leis de incentivo fiscal (Lei Rouanet) se deu em níveis elevadíssimos na gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, como revelam as estatísticas do próprio órgão, apresentadas a seguir.⁴²

O Gráfico 2.1 mostra a evolução do volume de recursos captados através da Lei Rouanet entre 1993 e 2006. Em primeiro lugar, podemos observar que houve uma forte tendência de aumento do volume de recursos captados por ano, ao longo destes 15 anos. Além disso, também podemos distinguir dois períodos distintos: 1995-2002 e 2003-2006.

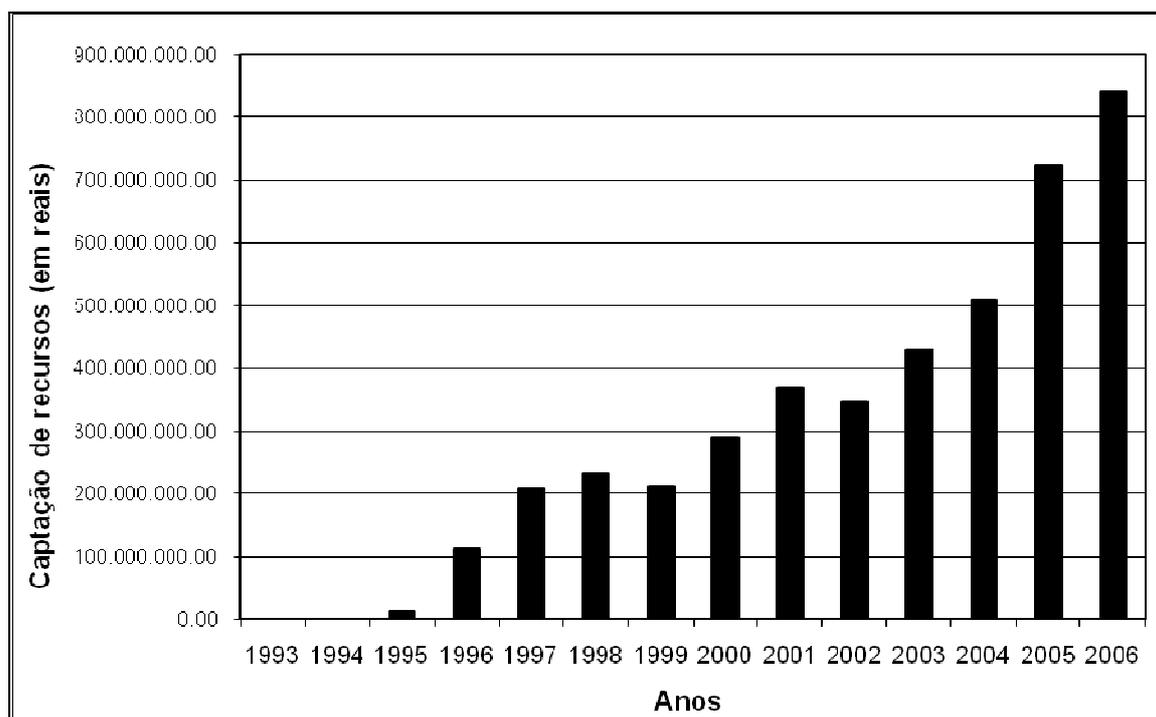
O período entre 1995 e 2002, que corresponde aos dois governos de Fernando Henrique Cardoso, apresenta alguma oscilação nos volumes de recursos captados, com algumas diminuições no total de recursos captados de um ano para o outro. Além disso, no período correspondente aos governos de FHC, o volume total de recursos captados por ano através da Lei Rouanet nunca ultrapassou o patamar de 400 milhões de reais.

Já o período de 2003 a 2006, referente ao primeiro mandato do governo de Luiz Inácio Lula da Silva e da gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, podemos observar um fortíssimo crescimento no volume de recursos captados por ano, que quase

⁴² As estatísticas referentes à Lei Rouanet estão disponíveis na internet, no site do Ministério da Cultura, em www.cultura.gov.br.

dobram ao longo desses quatro anos, passando de 430 milhões de reais em 2003 para 840 milhões de reais em 2006.

Gráfico 2.1. Evolução do volume de recursos captados através da Lei Rouanet entre 1993 e 2006



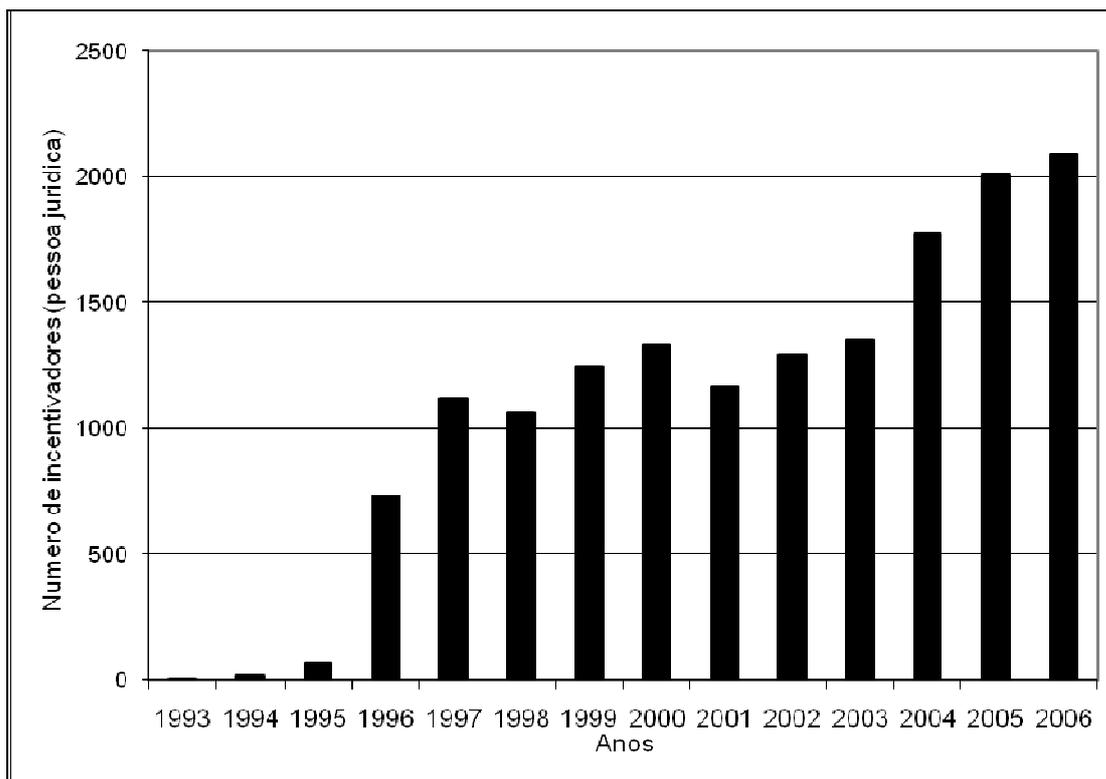
Fonte: Ministério da Cultura. Disponível em www.cultura.gov.br

Já o Gráfico 2.2 traz os dados referentes ao número de pessoas jurídicas (empresas) que incentivaram atividades culturais através da Lei Rouanet. Assim, no período entre 1996 e 2002 (governo FHC), o número de empresas que ofereceram incentivos à cultura, através da Lei Rouanet, ficou num patamar entre 1 mil e 1,3 mil. Já no período entre 2003 a 2006 (1º governo Lula), observamos um crescimento bastante significativo no número de empresas incentivadoras, passando de 1,3 mil empresas em 2003 para mais de 2 mil empresas no ano de 2006. Inclusive, podemos observar que o formato dos dois gráficos é bastante semelhante.

Os dados mostram, portanto, que os maiores volumes de captação de recursos de incentivo à cultura e o maior número de empresas incentivadoras, através da Lei Rouanet,

deram-se no primeiro mandato do governo Lula e da gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, num patamar muito superior aos volumes captados durante os dois governos de Fernando Henrique.

Gráfico 2.2. Número de pessoas jurídicas (empresas) que incentivaram atividades culturais através da Lei Rouanet



Fonte: Ministério da Cultura. Disponível em www.cultura.gov.br

As estatísticas do Ministério da Cultura trazem ainda informações sobre quais são os principais incentivadores culturais. Assim, a Tabela 2.1 mostra a relação dos 20 maiores incentivadores culturais, com os respectivos valores investidos no ano de 2007. Em primeiro lugar, destaca-se, bem à frente dos demais, a Petrobrás, com mais de 123 milhões de reais investidos em 2007. Em seguida, vêm a Companhia Vale do Rio Doce, o Banco do Brasil, a ELETROBRÁS e o Banco Banestado, com valores incentivados acima de 10 milhões de reais. Além disso, os grandes bancos, públicos e privados, também são importantes incentivadores culturais. Cabe ainda destacar a importância das grandes empresas siderúrgicas como incentivadores.

É interessante observar que todos os maiores incentivadores, à exceção da Companhia Vale do Rio Doce, são empresas públicas, o que revela o caráter predominante do incentivo fiscal na política cultural do governo federal. Nesse sentido, grande parte das atividades culturais acaba sendo financiada indiretamente com recursos públicos, através de recursos provenientes da renúncia fiscal.

Tabela 2.1. Relação dos 20 maiores incentivadores culturais, com os respectivos valores investidos no ano de 2007

Incentivador	Valor incentivado (em reais R\$)
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	123.632.875,22
Companhia Vale do Rio Doce	26.170.352,40
Banco do Brasil S.A	16.206.161,51
Centrais Elétricas Brasileiras S. A - ELETROBRÁS	11.043.129,44
Banco Banestado S.A.	10.013.053,27
Telecomunicações de São Paulo S.A - TELESP	8.993.300,13
Companhia Siderúrgica Nacional	8.391.571,77
Gerdau Aços Longos S/A	7.038.200,00
Cemig Distribuição S.A	6.957.281,00
Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social - BNDES	6.644.888,59
Usinas Siderúrgicas de Minas Gerais S.A (USIMINAS)	6.405.740,47
Banco Itaú S.A	5.844.446,58
Banco Bradesco S/A	5.303.980,00
Itaú Previdência e Seguros S.A	5.100.000,00
Bradesco Previdência e Seguros S.A.	4.849.295,00
Gerdau Açominas	4.694.116,42
Souza Cruz S.A	4.642.549,80
Redecard S/A	3.862.971,21
Companhia Siderúrgica Paulista – COSIPA	3.857.314,50
COPEL - Companhia Petroquímica do Sul	3.752.920,42

Fonte: Ministério da Cultura. Disponível em www.cultura.gov.br

Cabe ressaltar, a partir dos dados do Ministério da Cultura apresentados acima, que as políticas públicas culturais adotadas pelo Estado têm se apoiado principalmente nas leis de incentivo fiscal para financiar projetos nessa área. A Tabela 2.1. mostra-nos que, ao invés de manter uma subvenção estatal direta na área da cultura, utiliza-se, indiretamente, de empresas públicas para impor regras nos critérios de liberação de verba, pois a essas empresas incentivadoras cabe julgar o mérito dos projetos submetidos.

Nesse sentido, essas ações podem ser vistas como inseridas num movimento mais global, adotado nacional e internacionalmente, em que se observa uma ampliação da noção

de cultura, visando atender às novas demandas geradas pela nova fase do crescimento econômico, em que a cultura passa a ser vista como recurso para atingir determinadas finalidades. Ou seja, a cultura passa a ser instrumentalizada tanto por razões econômicas quanto por razões políticas e sociais (YÚDICE, 2006).

Desta forma, as ações do Ministério da Cultura, apesar de apresentarem inovações se comparadas às de governos anteriores, devem ser vistas com cautela, pois podem estar inseridas num processo de instrumentalização da cultura. Ou seja, os governos estimulam investimentos nessa área sob a alegação de que a cultura poderia trazer contribuições significativas para o desenvolvimento econômico e turístico, sobretudo podendo atuar na redução dos conflitos sociais (YÚDICE, 2006).

Yúdice (2006, p.25) observa que “a cultura está sendo crescentemente dirigida como um recurso para a melhoria sociopolítica e econômica, ou seja, para aumentar sua participação nessa era de envolvimento político decadente, de conflitos acerca da cidadania (...)”. E continua:

Hoje em dia, é quase impossível encontrar declarações públicas que não arregimentem a instrumentalização da arte e da cultura, ora para melhorar as condições sociais, como na criação de tolerância multicultural e participação cívica através de defesas como as da UNESCO pela cidadania cultural e por direitos culturais, ora para estimular o crescimento econômico através de projetos de desenvolvimento cultural urbano e a concomitante proliferação de museus para o turismo cultural, culminados pelo crescente número de franquias de Guggenheim (YÚDICE, 2006, p.27).

Segundo Yúdice (2006, p.30), o fato de importantes instituições, como a União Européia, o Banco Mundial e o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), defenderem a ampliação de investimentos na área da cultura nos permite compreender que “a cultura e as artes são cada vez mais tratadas como qualquer outro recurso”, mas desde que sejam capazes de gerar algum tipo de retorno. Segundo Yúdice (2006, p.32-33):

As diferentes espécies de retorno são incentivos fiscais, comercialização institucional ou valor publicitário, e a conversão da atividade não comercial em atividade comercial. Os BDMs⁴³ priorizam os projetos de financiamento cultural que mantêm alguma relação com as áreas tradicionais destes bancos e precisam ter um resultado instrumental, por exemplo, na saúde, na educação, na formação de capital social ou no apoio e reforço da sociedade civil.

Como vimos na citação, as formas de retorno podem ser subjetivas. Porém, para que se efetivem os financiamentos, “deve haver dados quantitativos para que a equipe técnica

⁴³ Business Decision Makers, podendo ser traduzido por Tomadores de Decisão de Negócios.

do banco possa avaliar o impacto” de tais propostas e medir o benefício das mesmas. E ainda segundo Yúdice (2006, p.33-34):

É por isso que a maioria dos projetos culturais financiados por BDMs se atrela a outros projetos educacionais ou de renovação urbana. Esse modo de aproveitamento tem a ver com a dificuldade que os bancos têm em lidar com a cultura. Desprovidos de dados concretos, indicadores, por exemplo, é difícil justificar investimentos em projetos. (...). No entanto o resultado final é que as instituições culturais e financiadores estão cada vez mais voltados para a medida da utilidade, pois não há outra legitimação aceita para o desenvolvimento social.

Até o final do século XX, o gerenciamento dos bens culturais era feito nacionalmente na maioria dos países da Europa, da América Latina e dos Estados Unidos. Porém, com o intenso processo de mundialização e o desenvolvimento da chamada economia da cultura, esse processo “é agora coordenado tanto local quanto supranacionalmente por corporações e pelo setor não-governamental internacional (por exemplo, UNESCO, fundações, ONGS)” (YÚDICE, 2006, p.17).

Nesse sentido, há uma incorporação dos objetos simbólicos e de experiências vivenciadas por grupos minoritários, buscando inseri-los no formato das demandas da economia cultural globalizada. Esse processo é gerenciado por um profissional específico que intermedeia a comercialização daquele produto primário, sob a alegação de que estaria possibilitando a *inclusão multicultural* daqueles grupos minoritários. O autor citado chama a atenção para as reais condições em que se dá essa incorporação:

Grupos subordinados ou minoritários situam-se nesse esquema como trabalhadores de serviços de nível inferior e como provedores de experiências étnicas (...). Assim, o desenvolvimento econômico necessariamente pressupõe o gerenciamento de populações a fim de diminuir o risco de violência na compra e venda de experiências (YÚDICE, 2006, p.39-40).

Conforme ressalta Yúdice (2006, p.17), a incorporação de diferentes culturas regionais e nacionais nos processos de globalização “são funcionais para o comércio e o ativismo globais”. Ele relaciona as áreas de livre-comércio e cultura, propondo que as políticas culturais não podem ser vistas apenas sob a ótica das ações no âmbito dos governos. O autor citado ressalta que “as questões comerciais e as iniciativas não-governamentais demonstram, pelo contrário, que a política cultural também é feita pelas corporações, pela mídia, pelas fundações, pelos políticos e, em alguns casos, até pelos cidadãos” (YÚDICE, 2006, p.383).

2.3.2. Formas de financiamento público no Theatro Municipal de São Paulo

Sobre as formas de financiamento público das atividades culturais do Theatro Municipal de São Paulo, observamos que ele permanece subsidiado por recursos públicos, mas o crescimento da participação dos recursos privados, obtidos por meio de incentivo fiscal (Leis de Incentivo Fiscal, Parcerias) é que têm viabilizado a produção dos espetáculos. O depoimento a seguir confirma essa tendência:

(...) A partir dessa reestruturação do Kalil, o Balé da Cidade começou a desfrutar de um prestígio muito grande junto à imprensa de São Paulo, ao público de São Paulo, e a gente começou uma carreira internacional. Isso começou também a atrair empresas. E tudo que eu estou te falando, o contrário também é verdadeiro. Dependendo da direção que o Balé tem, você afasta patrocinadores, afasta-se o Bale, ele começa uma trajetória de não ter muito público, daí ele começa também a afastar os patrocinadores em potencial. É o prestígio da companhia junto ao público e junto à crítica que traz o potencial patrocinador. E como a gente começou a partir da administração do Kalil em 1989, ele, como diretor do Theatro Municipal, reestruturou o Balé, que, em poucos anos, começou a colher os frutos disso. Foi através do prestígio, o prestígio trouxe o apoio cultural.

E continua:

(...) Embora, agora, os projetos aprovados na Lei Rouanet, por exemplo, dentro da esfera federal, é mais recente, antes, nós íamos captar recursos junto às empresas particulares mesmo, principalmente no final dos anos 1990; a partir de 1993, 1994 eu comecei a fazer esse trabalho de captação de recursos aqui no Balé (...) (PRODUTORA DO BALÉ, 29/09/2005).

Chin-tao Wu (2006) priorizou compreender as várias conexões existentes entre arte contemporânea, especialmente museus e galerias de arte públicos, e corporações, focando sua análise nas administrações de Ronald Reagan, nos EUA, e Margaret Thatcher, na Grã-Bretanha. Nesse sentido, ela observa que a política pública de financiamento das artes passou a estar imbricada com o patrocínio empresarial.

Até meados da década de 1970, segundo Chin-tao Wu (2006), apesar das empresas terem um papel passivo de doadoras a museus de arte e outras organizações culturais, essa relação já estruturava as bases para a formulação de uma nova fase que predominaria na cultura contemporânea nas décadas posteriores, em que a intervenção corporativa nesse campo tornou-se universal e abrangente. A partir dos anos 1980, houve uma mudança política na forma de conceber o financiamento público das artes, e esse fato esteve intrinsecamente ligado à adoção dos princípios de livre mercado para essa área. Isso ocorreu tanto nos Estados Unidos quanto na Grã-Bretanha.

As empresas modernas, através de seu poder econômico, passaram a utilizar-se do campo das artes de duas formas: primeiramente, assumiram o papel, antes atribuído a museus e galerias de arte públicos, de organizar exposições de suas próprias coleções de arte, mas, sobretudo, “transformaram as galerias e museus de arte em veículos de relações públicas, assumindo as funções e explorando o *status* social de que desfrutam as instituições culturais em nossa sociedade” (CHIN-TAO WU, 2006, p.26).

A autora parte da premissa de que o dinheiro doado pelas grandes corporações faria parte da fatia de impostos a que o Estado teria direito a receber. Deste modo, seria “legítimo considerá-lo uma forma indireta de subsídio público” às diversas formas de manifestações culturais, mas sem participar do processo que definirá quais áreas deverão ser priorizadas (CHIN-TAO WU, 2006, p.28).

A Prefeitura Municipal de São Paulo, buscando se adequar aos critérios definidos pela última Constituição Brasileira, a partir de 1989, passou a subdividir o orçamento do Município entre os vários departamentos e instituições públicas, criando-se o sistema de dotações orçamentárias, no qual o poder de ação de cada um desses órgãos passou a depender da liberação desse orçamento (SEGNINI, 2006). A manutenção dessa prática também atende a necessidade de redução de gastos públicos imposta pela Lei de Responsabilidade Fiscal⁴⁴. É a partir deste sistema de dotações que se mobilizam recursos para pagamento de “Verbas de Terceiros”. No caso dos músicos e bailarinos do Teatro, a maioria deles insere-se através de contratos por esse tipo de pagamento, que podem ser renovados de 6 em 6 meses (SEGNINI, 2006).

Para subsidiar seus espetáculos, o Theatro conta com o apoio cultural de várias empresas, entre elas, do setor produtivo e do sistema financeiro, dos setores de telecomunicações, dos ramos da construção e do comércio. Cabe lembrar que os bancos oferecem seu patrocínio e também vários serviços na área de seguros, já que todos os equipamentos e instrumentos musicais que são transportados para fora do Theatro ou que chegam de outras localidades, ou ainda que são alocados pelo Theatro, necessitam de seguro para ressarcir possíveis danos. E, também, os próprios artistas externos contratados

⁴⁴ A Lei de Responsabilidade Fiscal, Lei Complementar n°. 101, de 4/5/2000, destina-se a regulamentar a Constituição Federal, na parte da tributação e do Orçamento (Título VI), cujo Capítulo II estabelece normas gerais de finanças públicas a serem observadas pelos três níveis de governo: federal, estadual e municipal. Tem por objetivo estabelecer normas para a gestão das finanças públicas.

precisam da cobertura de seguro. Desta forma, o apoio tende a oferecer vantagens aos apoiadores, que se beneficiam também das Leis de Incentivo fiscal⁴⁵. As atuais leis vigentes para captação de recursos são: Lei Federal de Incentivo à Cultura n.º. 8.313/91 (*Lei Rouanet*), e na cidade de São Paulo, a Lei Municipal 10.923/91 (*Lei Marcos Mendonça*).

Coli (2006) relata como é instável a situação do Theatro Municipal:

A situação do Teatro Municipal de São Paulo, que conta fundamentalmente com o sistema de patronato e dos fundos públicos, é bastante crítica. O patronato, que consiste em uma doação mensal de particulares com alto poder aquisitivo ou de empresas de grande porte, caiu de trezentos para cinquenta. Assim, hoje o Teatro Municipal conta com seis tipos de patronos: o corporativo, constituído fundamentalmente por empresas e bancos, e os patronos platina, ouro, prata, bronze e beneméritos, que se constituem de particulares (COLI, 2006, p.46).

Na ocasião do encerramento da última gestão da diretora artística do Theatro Municipal de São Paulo (2001-2004), ficou clara a importância da parceria com a iniciativa privada para a manutenção das atividades culturais:

Sabemos que este Theatro é um espaço mágico, no qual você pode se refugiar do cotidiano estressante de uma metrópole. Esperamos que, nestes quatro anos, tenhamos contribuído para que essa magia fizesse parte de sua vida. (...).

E continua:

Todo este trabalho envolve centena de músicos, bailarinos, artistas, diretores, cenógrafos, figurinistas, técnicos, costureiras, marceneiros, copeiros e funcionários administrativos, empresários artísticos e mídia. É fruto também de parcerias bem-sucedidas entre o poder público e a iniciativa privada, como nossos patrocinadores, num trabalho alinhavado pela Associação dos Patronos, através de seu presidente Ivo Rosset, pelo Theatro e pela Secretaria Municipal da Cultura, nas gestões de Marco Aurélio Garcia e Celso Frateschi.

O triunfo é do público que nos prestigia, apoia, observa, critica e se emociona. A vocês, o nosso sincero agradecimento⁴⁶.

Conforme vimos, devido à necessidade de complementar o orçamento dos projetos na área da cultura, o Theatro Municipal de São Paulo se submete aos critérios da iniciativa privada para pleitear financiamento através das leis de incentivo fiscal.

(...) A gente costuma trabalhar com empenhos da Prefeitura e com apoiadores, com produtores externos. Através das leis. Então, os projetos todos do Theatro Municipal entram em lei, a gente pega um pouco de dinheiro de empenho da prefeitura, ela paga uma parte, se capta recursos com patrocinadores e se paga a outra parte. Agora a renda da bilheteria, ela também entra, mas eu não sei dizer... (PRODUTORA DO THEATRO, 22/09/2004).

⁴⁵ A Lei n.º. 8.313/91 permite que os projetos aprovados pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) recebam patrocínios e doações de empresas e pessoas, que poderão abater, ainda que parcialmente, os benefícios concedidos do Imposto de Renda devido.

⁴⁶ Caderno de Espetáculo impresso por ocasião da ópera João e Maria, dias 12, 18 e 19 de dezembro de 2004, pp.2-3.

No Brasil, as formas de financiamento das atividades ligadas a área da cultura têm se dado através das leis de incentivo fiscal, modelo que tem sido adotado pelo Theatro Municipal, como forma de subsidiar seus espetáculos. Sobre as conseqüências dessas mudanças, Magaldi (2003, p.9) faz algumas observações sobre o tema: “o evidente alcance dessas leis não pode substituir uma política de cultura do Governo, que começa, aliás, a penitenciar-se pela omissão”. E, ainda, ressalta que:

As leis de incentivo, depois de obtida a aprovação do órgão governamental competente, deixam o financiamento do projeto ao arbítrio da iniciativa privada – uma indústria, um banco ou o comércio. Ao que se saiba, não é função dessa iniciativa privada manter um departamento cultural ou um simples funcionário incumbido de examinar o valor presumível dos espetáculos. Quando se consegue a verba almejada, o motivo se prende ao prestígio artístico do postulante ou a uma ligação fortuita, sem esquecer o benefício que a associação com o empreendimento pode trazer à imagem da empresa. Os novos não tem para quem apelar (MAGALDI, 2003, p.12-13).

Seguindo a tendência dos países de capitalismo avançado, o Brasil também tem adotado a prática de estimular o setor privado a financiar as atividades na área da cultura. Esse movimento intensificou-se a partir dos anos de 1990, mas, conforme nos apontou Magaldi (2003) na citação anterior, este setor adota por princípio investir nas atividades em que haja um público já formado ou, ao menos, que seja de um artista ou instituição que tenha reconhecido prestígio. Mesmo considerando o fato de que essas empresas estariam investindo dinheiro público de renúncia fiscal, que indiretamente pertenceria ao Estado, parece não haver interesse em investir em novos projetos. Certamente, esta atitude poderá estar ligada ao tipo de exposição que a empresa deseja ter na mídia (CHIN-TAO WU, 2006).

Magaldi (2003) faz outras observações sobre o contexto vivido pela área de artes e espetáculos no Brasil:

Bem no estilo da economia de mercado, que não prescinde dos intermediários, criou-se a figura do captador de recursos, que recebe uma porcentagem (às vezes gorda) dos recursos obtidos. O mecanismo inflaciona, naturalmente, o custo da produção.

E, ainda:

Se o Governo, compreendendo as esferas federal, estadual e municipal, estiver de fato interessado em minorar a situação aflitiva por que passa o teatro, não seria difícil usar um remédio simples, de eficácia imediata: bastaria dotar os órgãos especializados da mesma verba que ele está disposto a sacrificar com a renúncia fiscal. E ainda estaria economizando uma quantia apreciável, porque as empresas

que recorrem às leis de incentivo, além de não pagarem os impostos devidos, descontam como despesa operacional aquilo que desembolsa (MAGALDI, 2003, p.13).

Como vimos, a citação acima demonstra que a liberação de recursos públicos para a área da cultura, ou a renúncia fiscal em favor desses investimentos, é deixada nas mãos de empresários que supostamente estariam dispostos a reinvesti-los nas atividades culturais. Esse mecanismo nos parece muito frágil para impedir que os recursos públicos sejam direcionados aos segmentos artísticos mais consagrados, podendo criar maiores possibilidades de associação do nome da empresa incentivadora ao prestígio artístico do grupo apoiado financeiramente. Pois, seguramente, o setor privado não pretende substituir o papel que deveria ser assumido pelo Estado, de garantir o acesso à cultura e a democratização dos espaços culturais. Com a política de renúncia fiscal em favor do empresariado, é através do financiamento público que o Estado permite a interferência do setor privado no campo da cultura (CHIN-TAO WU, 2006).

Podemos concluir que o Estado abriu mão do processo decisório sobre que tipo de produções artísticas deveriam ser beneficiadas, ficando a decisão final sobre a liberação da verba a cargo da iniciativa privada, a ela cabendo julgar o mérito e a viabilidade do projeto. Nesse sentido, o Estado se desobriga de sua função de estimular e democratizar as atividades na área da cultura, conforme o que estabelece a constituição de 1988, passando a submeter a liberação de verbas para os projetos culturais aos critérios definidos pelo mercado.

CAPÍTULO 3:

THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO ENQUANTO *LOCUS* DE TRABALHO

3.1. Formas de regulação do trabalho das equipes técnicas de apoio às artes

Na busca de compreender as mudanças que têm ocorrido no trabalho, no campo das artes e espetáculos, e seus reflexos nas carreiras profissionais das equipes de apoio técnico, estamos reconstituindo as formas de regulação, organização e gestão desse trabalho no Theatro Municipal de São Paulo, bem como as condições em que este se realiza. Também recuperaremos algumas discussões relativas ao mundo do trabalho, no sentido de contextualizar e compreender o caráter particular e as especificidades das relações de trabalho estabelecidas entre o Theatro Municipal e os técnicos de apoio às artes.

3.1.1. Relações de trabalho entre os técnicos de apoio às artes e o Theatro Municipal

Observamos que o Theatro Municipal, apesar de fazer parte de uma instituição pública, possui uma forma de gerir a cultura que está cada vez mais influenciada por princípios da economia de mercado. Apesar do Estado regular as formas de financiamento público na área da cultura, esse mecanismo se efetiva através do apoio da iniciativa privada, que se dá por meio das leis de incentivo fiscal. Nesse sentido, como forma de racionalização do trabalho na área técnica de apoio às artes, o Theatro opta pela redução do quadro funcional técnico ligado às atividades artísticas, já que não há mecanismos legais para a realização de concurso público para inserção nessa área, e os cargos existentes são preenchidos através de livre nomeação para provimento em comissão. Esta situação não garante estabilidade, devendo permanecer no cargo até o momento em que haja interesse da administração pública, podendo ser exonerados a qualquer momento.

Observamos que o Theatro Municipal de São Paulo, como forma de suprir a carência de pessoal técnico nos grandes eventos, como no caso das óperas, opta por terceirizar parte de suas atividades, utilizando-se da subcontratação de outros ateliês. Deste modo, são admitidos profissionais externos que vêm cobrir essas temporadas, sendo que

essas formas de contratação ficam sob a responsabilidade do Diretor Artístico do espetáculo.

Todos os trabalhadores ocupantes de cargos de “livre provimento em comissão” da área técnica do Theatro são remunerados através da verba de pagamento do funcionalismo público. Mas o Departamento do Theatro Municipal utiliza também outro recurso para remunerar os profissionais que prestam serviços na área da cultura em caráter temporário, que é o pagamento através de “Verbas de Terceiros”. Os técnicos vinculados exclusivamente ao Balé da Cidade vivenciam duas situações contratuais: aqueles contratados nos anos de 1990 ocupam cargos de “livre provimento em comissão”, sendo que os contratos mais recentes se dão através de “Verbas de Terceiros”, como é o caso de três técnicos. Essa última forma de contratação dos trabalhadores que pertencem ao quadro permanente possibilita vínculos temporários de trabalho, já que os contratos são renovados a cada 6 meses e estarão sempre na dependência da liberação anual de dotação orçamentária para essa finalidade.

Podemos observar que, em grande parte das gestões públicas na cidade de São Paulo, as ações na área da cultura não priorizaram a valorização dos profissionais que compõem as equipes de apoio técnico às artes. As ações não resultaram de uma decisão amadurecida, mas faltou a adoção de uma política cultural específica para o Departamento de Teatro, e o que se observou foi uma política de descontinuidade do apoio público à área das artes. Nesse sentido, as decisões de cada gestão do governo municipal e de seus secretários de cultura não se dão de forma ordenada e continuada, gerando mudanças abruptas que alteram os rumos daquilo que foi implantado por outras gestões. Nesse contexto é que foram promulgadas as leis de criação e regulamentação do Quadro de Atividades Artísticas.

A oficialização da formação do Quadro de Atividades Artísticas se deu através da lei 8401, de 08/06/76, que regulamentou a contratação de pessoal para a área de apoio técnico às artes, prevendo a ampliação desses cargos e a formação de equipes completas que pudessem dar assistência em todas as modalidades de espetáculos. Como não há referência sobre a possibilidade de realização de concurso público para essa área, criou-se um decreto complementar 13543, de 15/09/76, que definia as formas de inserção nessas atividades através de contratos.

Posteriormente, foi promulgada a lei 9168/80, de 04/12/80, com o objetivo de regulamentar a lei anterior (8401/76), prevendo duas formas de contratação de pessoal da composição básica dos órgãos de apoio, que são contratação mediante admissão ou contratação para prestação de serviços técnicos especializados por prazo determinado. E em menos de 1 ano é decretada uma nova lei 9320, de 15/09/81, que altera as leis anteriores e define as formas de inserção nos cargos técnicos na área de artes, que se dão através da nomeação para cargos de “livre provimento em comissão”.

Então, para as contratações, o Theatro Municipal utiliza-se da nomeação para cargo em comissão, medida regulamentada pela própria Constituição Brasileira, promulgada em 05 de outubro de 1988, que, em seu Capítulo VII – Da Administração Pública, define as normas para o ingresso nas funções públicas, conforme segue:

II – a investidura em cargo ou emprego público depende de aprovação prévia em concurso público de provas ou de provas e títulos, ressalvadas as nomeações para cargo em comissão declarado em lei de livre nomeação e exoneração; (...)

V – os cargos em comissão e as funções de confiança serão exercidos, preferencialmente, por servidores ocupantes de cargo de carreira técnica ou profissional, nos casos e condições previstos em lei; (...)

IX – a lei estabelecerá os casos de contratação por tempo determinado para atender a necessidade temporária de excepcional interesse público⁴⁷.

Afirmamos que essas práticas revelam a precariedade dos cargos ligados à área técnica do Theatro Municipal, pois a manutenção de trabalhadores permanentes como ocupantes de cargos de “livre provimento em comissão” por vários mandatos não caracteriza vínculos estáveis de trabalho. Esses profissionais permanecem no cargo de acordo com a necessidade do setor de cenotécnica, mas ocorre que a coordenação⁴⁸ desse setor é nomeada a cada nova gestão da direção artística do Theatro Municipal, que, por sua vez, é substituída a cada 4 anos com a mudança do cargo de prefeito municipal. Então, a cada 4 anos, quando ocorre a eleição municipal, e acontecem novas nomeações, isso gera um clima de muita instabilidade entre os trabalhadores da área técnica.

A Administradora do prédio do Theatro Municipal (22/09/2004) forneceu-nos um relato de como é instável a situação do ocupante de um cargo em comissão, como segue:

Então, nós chamamos exonerar ou nomear. Eu posso exonerar uma pessoa para nomear outra a meu critério, ou o contrário, manter uma pessoa nomeada. Ou o

⁴⁷ Constituição da República Federativa do Brasil, promulgada em 5/10/1988, p.26-27.

⁴⁸ Observamos que, no período entre 2005 e 2006, tinham passado pela coordenadoria de cenotécnica 3 profissionais diferentes.

que aconteceu nesta mudança de gestão, quando saiu o Pitta e entrou a Marta, algumas pessoas que eram cargo em comissão continuaram e, normalmente, quando troca a gestão, muda-se tudo, porque são cargos em confiança, cargo em comissão é isso, é cargo em confiança. Então, o diretor que entra mantém a equipe na qual ele confia para executar o trabalho, que são os assistentes técnicos, têm pessoas do palco, na maquinária do palco, a maioria deles são cargos em comissão, mas já estão... muitos trabalham há 20 anos, entra e sai gestão e eles continuam, são os que recebem os salários mais baixos, é a equipe do palco, foi uma equipe que não foi reestruturada. Eles pertencem ao Quadro de Atividades Artísticas (AAs), mas não recebem os benefícios do profissional artístico, gratificações, aquilo tudo... (grifo nosso).

A forma de contratação através de “Verbas de Terceiros”, com base no artigo IX da Constituição Brasileira (já citado) contradiz a determinação, que define a contratação por tempo determinado em caráter temporário, já que alguns contratos são renovados de 6 em 6 meses, mas a permanência desses trabalhadores na mesma condição contraria a própria Lei, sendo que eles são mantidos nessa situação por vários mandatos.

Entendemos que manter uma equipe reduzida e sem garantia de estabilidade no emprego acaba sendo funcional à administração pública, tornando-a mais fácil de ser administrada. Por um lado, sendo um órgão público que se insere nas contradições de uma sociedade regida pela economia de mercado, a Prefeitura submete as suas decisões às mudanças direcionadas pelo mercado (CHIN-TAO WU, 2006) e, nesse sentido, quanto menor for o emaranhado de relações salariais estabelecidas na área da cultura, especialmente nas artes e espetáculos, maior o poder de decisão.

Por outro lado, o fato de ter um emprego, que pode ser circunstancial, não estimula a criação de vínculos políticos mais estreitos entre esses trabalhadores. Desta forma, há um enfraquecimento de sua luta política. Conforme o trecho abaixo, a instabilidade é constante:

É uma situação deles muito ruim, aliás, de todos que trabalham no palco. São todos cargo em comissão. É o seguinte, eles estão aí, uma suposição, entra uma chefia, um deles discute com o chefe, o chefe novo que entra, discute com o chefe, o chefe fala: eu não quero mais o teu serviço, você está exonerado. O cara pode ter 10 anos, 15 anos, 20 anos de Teatro, ele sai sem direito a nada, ele não tem direito a fundo de garantia, ele não tem direito a nada, nada, ele vai receber o equivalente até aquele dia que ele trabalhou e acabou e não tem mais nada. Ele perdeu 15 anos, 20 anos na carreira dele e não tem direito a nada (CHEFE DE PALCO, 01/10/04).

Desta forma, a Prefeitura Municipal de São Paulo reuniu todas as profissões técnicas de apoio às artes, juntamente com músicos e bailarinos, no Quadro de Atividades Artísticas, mas isso não significou a adoção de um critério único para as contratações nessa

área. Ela contempla diferentes formas de contratação de pessoal para a área de apoio às artes e espetáculos, a exemplo do que ocorria antes de 1976, quando um grupo de funcionários públicos era requisitado para auxiliar nas atividades relativas às artes e espetáculos. Guardadas as devidas proporções, essa prática é mantida até hoje e estende-se para toda a área da cultura e não especificamente ao Theatro Municipal de São Paulo.

A gestão pública adota uma forma de gerir a carência de pessoal na área de cultura, que é autorizando funcionários públicos de outros departamentos, em suas horas de folga, a virem prestar seus serviços nessa área. Esse mecanismo funciona como um paliativo para evitar a contratação de pessoal. Ele pode ser acionado ou extinto de acordo com os interesses da administração pública. Para prestar serviço na área da cultura, basta preencher o seguinte requisito:

Só conseguir cadastro de convocação, qualquer pessoa pode vir trabalhar, porque esse serviço, na verdade, é um apoio artístico. Então, a gente vai colocar esse pessoal para trabalhar na entrada do Teatro, eles vão indicar onde a pessoa vai se sentar, que área que fica, onde é o elevador, o sanitário, porque eles ficam ligados onde tem indicação. No Centro Cultural, por exemplo, lá tem biblioteca, então esse pessoal trabalha na parte de recebimento de livro, de indicação de livros. Então, toda a área da cultura tem, que nem as casas de cultura, por exemplo, eles trabalham no apoio lá, as artistas (ATAS), se tem uma exposição, por exemplo, dentro da cultura. Então, tanto faz ser funcionário da cultura como de outra secretaria, pode trabalhar como convocação, chama-se serviço extraordinário (...). Gratificação por tarefas especiais e é só a Secretaria de Cultura que possui (ASSISTÊNCIA ADMINISTRATIVA DO THEATRO, 29/09/04).

O Theatro Municipal adota várias formas de contratação, mas nenhuma delas supre a necessidade de ampliação do quadro funcional técnico. Nos últimos 4 anos, a Coordenadoria da Cenotécnica (2004) informou que só conseguiu contratar técnico como substituição a outro que tenha sido demitido, mas não foram abertas novas vagas. Portanto é grande a necessidade de se manter e ampliar os técnicos permanentes da casa, para dar conta da grande diversidade de espetáculos que acontecem no Theatro.

Cabe destacar ainda que os cargos técnicos estáveis que existiam nas décadas passadas foram extintos, e criou-se um mecanismo regulamentado pela Lei 9320, de 25/9/81, que passou a incorporá-los como Parte Suplementar (PS)⁴⁹, que eram cargos a serem extintos na medida em que se vagarem. Deste modo, todos os novos contratos foram incorporados numa nova situação, que é “livre provimento em comissão”, sendo que esse

⁴⁹ A situação dos cargos incorporados como Parte Suplementar (PS) está definida na Lei 9168/80.

contrato pode ser rompido a qualquer momento, de acordo com as necessidades do setor ao qual estiver vinculado. Atualmente, dos 44 profissionais técnicos vinculados ao Theatro Municipal, apenas 12 estão enquadrados no antigo regime: 1 é efetivo no cargo de conferente, 1 é admitido no cargo de iluminador, e 10 costureiras-camareiras são admitidas, sendo que todos esses cargos serão extintos por ocasião das aposentadorias. E caso haja necessidade de reposição desses funcionários, os novos contratados passam a ocupar cargos de “livre provimento em comissão”. Dos 32 restantes, 29 estão inseridos em cargos de “livre provimento em comissão”; e 3 estão vinculados ao Balé da Cidade como prestadores de serviços, com contratos renovados a cada 6 meses.

Para realizar as produções dos espetáculos, o Theatro possui um número muito reduzido de técnicos e, oficialmente, não se pode contratar funcionários para ocuparem os cargos já preenchidos, mesmo que essa contratação seja imprescindível para o andamento do trabalho. Isso só pode ocorrer no caso da existência de cargo que tenha vagado por demissão ou afastamento do ocupante do mesmo. Essa informação foi obtida por nós através do Departamento Jurídico da Secretaria de Cultura, da Assistência Administrativa do Theatro e da Coordenadoria de Cenotécnica, que ainda ressaltou que os poucos cargos, na condição de admitidos, que ainda oferecem alguma estabilidade (como, por exemplo, o de camareiras), serão extintos por ocasião das aposentadorias. Neste caso, não há nenhum mecanismo legal que permita a contratação de técnico de palco para prestar serviço temporariamente no Theatro.

Contrariando essa determinação, porém, observamos que, na prática, outros mecanismos são mobilizados para resolver a carência de trabalhadores da área técnica, que é a contratação de técnicos de palco temporários, conforme o depoimento abaixo:

[Produção interna:] Eu estou fazendo assim. Por exemplo, na época de ópera, a gente tem que contratar mais gente, a equipe do teatro do dia-a-dia é pequena. Aí eu contrato 5 maquinistas, 2 contra-regras, 4 contra-regras, dependendo da necessidade, aí eu vou vendo essas pessoas, como é que elas trabalham. Como que é o desempenho delas, se elas têm futuro para área, entendeu? Aí a gente chama, ele vai fazendo, ele vai trabalhando aí, a gente vai fazendo um teste com ele, entendeu? Faço perguntas, entendeu? Ponho a memória dele para ver se ele lembra das coisas. ‘A gente desceu, desce a vara tal, desce aquele tule para mim’. Se ele perguntar para mim que vara que está, porque ele não gravou nada. Ele não está atento nas coisas, entendeu? Faço isso até hoje; hoje mesmo, um, eu pedi pra descer o fundo folha, ninguém sabia me responder. Desça o fundo folha aí, ninguém sabia onde estava (...). É meu ponto de vista, entendeu? Que cada dia, cada espetáculo, a cenotécnica é uma coisa. Às vezes, no mesmo espetáculo, as coisas mudam, assim, de uma hora para outra. E você tem que estar atento

para resolver; às vezes, casos de emergência, entendeu? Você tem que resolver rapidinho... (CHEFE DE PALCO, 29/11/2006).

Há uma diferença da forma de contratação descrita em relação aos técnicos vinculados ao Balé da Cidade através de “Verbas de Terceiros”. Eles são contratados para prestação de serviços, mas, apesar de terem contratos renovados a cada 6 meses, aqueles cargos estão vagos e podem ser ocupados permanentemente. Ocorre, todavia, que a manutenção dos mesmos depende da existência de verba orçamentária para atender a essa finalidade. O sonoplasta comenta essa situação abaixo:

Agora, quando eu vim para cá para trabalhar, não somos funcionários públicos concursados, nós somos contratados, nós estamos esperando sair concursos; já faz mais de 12 anos que não sai concursos. (...) A gente assina contratos semestrais. E sempre que muda a gestão, que vai entrar outro prefeito, a gente tem que disponibilizar o nosso cargo e, dependendo do novo governo que entrar, a gente vê se ele vai continuar ou não o trabalho da gente (SONOPLASTA DO BALÉ, 23/11/2006).

O Theatro Municipal adota medidas que levam à alteração das políticas internas de organização dos espetáculos e, conseqüentemente, afetam de modo direto as formas de contratação dos profissionais técnicos de apoio às artes, que estão submetidos à falta de vínculos estáveis e também às indefinições políticas que permeiam as várias gestões do poder público.

3.2. Organização do processo de trabalho do pessoal da área técnica de apoio às artes

Quando buscamos refletir sobre as habilidades que são mobilizadas para atender as necessidades das produções em artes e espetáculos – sempre realizadas num tempo exíguo e com poucos recursos na área técnica –, observamos que os procedimentos adotados na organização do processo de trabalho na área técnica são voltados ao desenvolvimento de um trabalho coletivo, em que o princípio da cooperação mútua entre as várias equipes de profissionais envolvidos passa a ser a base desse trabalho.

Assim, se olhássemos apenas para a divisão de tarefas fragmentadas nas várias especializações, não conseguiríamos apreender quais são as habilidades mobilizadas no exercício da profissão, nem a dimensão coletiva desse trabalho. Estas questões só puderam ser apreendidas quando nossa análise passou a observar os aspectos de continuidade e

coletividade no desenvolvimento desse processo de trabalho, que é resultante da atuação das diferentes equipes de apoio técnico, buscando conformar um trabalho coletivo.

Schwartz (2000, p. 34), quando analisou o conteúdo dos trabalhos existentes nas indústrias ditas de processos, como a petroquímica, a siderurgia e a indústria de cimento, observou que os trabalhadores tiveram dificuldade de precisar qual era o seu *ofício*, já que não havia uma relação direta entre aquilo que seria próprio da sua operação individualizada e o que esses trabalhadores realmente executavam, uma vez que outros conhecimentos eram mobilizados para atender a essa finalidade objetiva. “Os trabalhadores renormalizam as prescrições e criam estratégias singulares para enfrentar os desafios de seu meio”.

Conforme observou o autor, aqueles trabalhadores vivenciavam constantemente o sentimento de que faltava competência profissional para o desempenho daquelas funções. O autor citado se colocou a seguinte questão: “que papel determinado os inserem na cadeia que, através dos ciclos parcialmente incompatíveis, ligaria o destino dos trabalhadores em equipe aos dos seus semelhantes vivendo o cotidiano?” (SCHWARTZ, 2000, p.37).

O caminho metodológico encontrado por esse autor foi partir de uma reelaboração da noção de saber-fazer, o que deu evidências de que a análise deveria partir das observações do trabalho real⁵⁰, pois somente através dele é que se poderia apreender o caráter coletivo desse trabalho. Segundo Schwartz (2000, p.38), “a cooperação, a troca necessária, obrigam a operar uma espécie de fusão entre a vida profissional e percursos subjetivos de cada um”. E continua o autor:

Assim, a produtividade das instalações depende diretamente da qualidade das relações de cooperação na equipe. Mas esta não pode ser ‘prescrita’ por ninguém, ela depende de um ‘entendimento’ que se instaura ou não no seio dela. Um elemento não ‘técnico’ tem uma pertinência direta sobre o técnico. Esta articulação enigmática dos registros retorna sem cessar nos propósitos dos trabalhadores em equipe: um constata que as relações na equipe e com as outras equipes ‘são fatores importantes da boa marcha do procedimento’, porque a conduta do processo ‘exige relações contínuas entre os homens da equipe’. Mas esta troca permanente seria, portanto, impossível sem um ‘espírito de camaradagem que apela à noção de trabalhador coletivo’. A responsabilidade do trabalho noturno, as refeições em comum frequentemente evocadas reforçam este “laço” e criam uma espécie de segunda vida de família nessas horas noturnas onde foi preciso fazer como um luto da primeira (SCHWARTZ, 2000, p.38).

⁵⁰ A noção do trabalho prescrito implica numa concepção de trabalho como execução de normas prescritas, nesse sentido caberia aos trabalhadores “reproduzir e repetir os métodos, regras e as técnicas que lhes correspondem, contidas e explicitadas nessas normas”. Em contraposição à noção de trabalho prescrito, temos o trabalho real, que seria “a atividade concreta, o ato mesmo de fazer”. Neste caso, o trabalhador “realiza sua atividade modificando, recriando, mesmo que parcialmente, o trabalho prescrito” (ROSA, 2000, p.52-53).

Schwartz (2000, p.38) destaca ainda que os processos produtivos nas indústrias de processos atingem as metas propostas porque os próprios prescritores do trabalho já se deram conta de que “a estrita aplicação de prescrições conduziria ao desperdício, à insuficiência, se não à não-valorização do trabalho morto”. Então, permite-se que haja algumas brechas que tornam as prescrições mais maleáveis, conforme o autor:

Assim, de um lado, a equipe tem um duplo caráter: necessidade técnica, condição da produtividade, variável sempre oculta mas determinante nos cálculos de rentabilidade, de outro, lugar de uma alquimia sempre aleatória onde histórias e vidas singulares buscam se exprimir positivamente nos atos coletivos informais requisitados por estas indústrias de processos. Dois elementos heterogêneos e, no entanto, inseparáveis (SCHWARTZ, 2000, p.38).

Guardadas as devidas diferenças entre o processo produtivo industrial e o processo de trabalho em artes, cooperação e ajuda mútua são habilidades requeridas e que sempre estiveram presentes nas formas de produção em artes, especialmente porque esse processo de trabalho é baseado na construção coletiva.

Além disso, o processo de trabalho no campo das artes, como, por exemplo, as montagens no Theatro Municipal, é marcado por situações de improviso, o que impede a aplicação de métodos de trabalho padronizados, como usualmente se faz nos processos produtivos industriais, com o objetivo de exercer um controle direto sobre as ações dos trabalhadores.

Concordamos com as argumentações de Schwartz (2000), quando afirma que o processo de organização do trabalho só pode ser apreendido através da observação de como se dá esse trabalho no cotidiano. Então, para compreendermos a realidade vivenciada pelos trabalhadores das equipes técnicas de apoio às artes do Theatro Municipal, passamos a nos pautar pela seguinte questão: como é organizado esse trabalho no dia-a-dia e como é re-elaborado esse saber-fazer mediante as constantes demandas do Theatro Municipal?

O Theatro Municipal abrange uma variedade de espetáculos, que envolvem a produção da casa e também a produção que vem de fora e, desse modo, há a exigência de que o trabalho na área técnica deva atender a essas especificidades. Com relação à montagem destes espetáculos, não existe uma rotina de trabalho porque cada novo espetáculo é diferente e tem suas especificidades.

Cada espetáculo tem uma necessidade própria, uma característica, um tipo de necessidade mesmo, então, nós não temos essa rotina. (...) Então, monta-se o

cenário, monta-se a luz, equipamento de som é para ser montado, escala de ensaio, horário de ensaio, isso vai no dia-a-dia mesmo que, às vezes, você pensa que previu tudo e acontece o imprevisto, então a gente corre para tentar solucionar isso (COORDENADORIA DE CENOTÉCNICA, 05/11/2004).

O procedimento adotado para a definição da programação interna do que será apresentado ao público é feito pela direção artística do Theatro, que, através de uma pauta, define os eventos que irão acontecer e comunica-os aos setores internos. Esta direção, juntamente com a coordenação de cenotécnica, monta, então, um cronograma das atividades internas⁵¹.

O gerente de palco também comenta como é a rotina de trabalho no Theatro Municipal:

Tem orquestra que vem do estrangeiro, chega com seu material aí de 30, 40, 50 caixas com objetos, com instrumentos, com guarda-roupa, com parte administrativa, então chegam aí orquestras internacionais que estão de passagem pelo Brasil, geralmente é assim: Brasil e Argentina, e depois outros países da América, isso as internacionais. E com as nacionais também, têm orquestras não só daqui, a do Theatro Municipal, tem orquestra que vem de fora, por exemplo, da cidade de Campinas, que às vezes vem para cá, e tem também os grupos de música, orquestra de câmara, quarteto, tem o quarteto próprio aqui do Theatro, quarteto de música. Então, tem sempre umas diferenças, geralmente o palco é usado sempre da metade para frente, não é, da metade para o fundo a gente posiciona materiais e tal, mas é sempre uma atividade quase que diária na mudança de material e objetos de palco (GERENTE DE PALCO, 01/10/2004).

Um profissional experiente na área de cenografia faz severas críticas ao uso que é dado ao espaço físico do teatro. Segundo ele:

Querem sempre um teatro para tudo. Que sirva à palavra, à dança, à ópera, a seminários e à música. E música não só de uma categoria, deve servir à música de câmara, a orquestras, *shows* musicais, amplificadas e acústicas. E seria muito bom também que o teatro pudesse atender ao circo, às projeções de cinema e de vídeo e que, eventualmente, abrigasse desfiles de moda. É impossível essa visão. Um teatro deve ser solicitado a partir de prioridades. Um teatro que serve muito bem à ópera certamente não será tão eficaz para uma encenação intimista realizada por dois atores. Tudo o que requer diversidades acústicas tem características também muito diferenciadas (SERRONI, 2001, p.32).

A partir desta citação, podemos constatar que a utilização do espaço do Theatro Municipal se dá sempre de forma multifuncional, abrangendo todas as manifestações culturais, de modo a economizar custos e maximizar o lucro. Desta forma, cabe aos

⁵¹ O Theatro Municipal possui uma sala de espetáculos com 1.585 lugares; dentre as atividades internas, conta com apresentações de ópera, concertos variados (didáticos, do meio dia), vesperais líricas e apresentações do Balé da Cidade. Abrange ainda eventos externos, que variam entre óperas, balés, peças teatrais e espetáculos diversos, premiações de músicos e também alguns eventos fechados ao grande público.

trabalhadores da área técnica, que são os responsáveis pelas montagens, mobilizar todos os tipos de habilidades possíveis, para poder montar formas de espetáculo tão diversas.

Conforme informações dos profissionais vinculados ao Theatro Municipal, a ópera é o maior evento que ocorre dentro do teatro, exigindo muito tempo de trabalho para sua produção. Segundo informações do coordenador de ópera (22/09/2004), para a realização de um evento desse porte, depois de finalizado o trabalho de concepção e criação da obra, leva em média 1 mês e meio para realizar o trabalho de confecção, montagem, ensaio e apresentação.

Como a ópera é o evento cultural mais complexo que ocorre no Theatro Municipal, envolvendo as equipes técnicas internas permanentes e equipes externas temporárias, faremos a seguir a descrição de seu processo de organização, expondo as várias etapas de preparação da ópera, com destaque para a descrição do processo de trabalho das equipes técnicas envolvidas. Desta forma, estaremos descrevendo os diversos aspectos e etapas do processo de trabalho das equipes técnicas de apoio às artes do Theatro Municipal, que envolvem a cooperação e o trabalho em equipe⁵².

Assim, para a montagem de uma ópera, primeiramente é mobilizada a direção artística do Theatro. O maestro escolhe a obra a ser encenada e, junto com a direção do Theatro, fecham a programação e depois a repassam para a área de produção, que será a responsável por reunir todas as condições internas e externas para a realização da ópera.

Após a escolha da obra que deverá ser encenada e do diretor cênico, caberá a dois profissionais permanentes, ligados diretamente à direção do Theatro, que são a produtora de ópera (contratada por “Verba de Terceiro”) e o coordenador de ópera, iniciarem os contatos com as direções cênica e musical (diretor musical, gerente da orquestra e maestro dos corais).

Deste modo, é feita a escolha do diretor artístico, o qual, buscando formar uma equipe, indica o cenógrafo, o iluminador, a empresa de som, o figurinista e os demais profissionais externos que irão participar da produção da ópera. O cenógrafo será o responsável pela criação do cenário, a ser realizado por uma empresa ou ateliê

⁵² Nós pudemos acompanhar algumas montagens de óperas, entre elas: Dom Carlo em 19/08/04; Balé Companhia do La Scalla de Milão em 22/09/04; montagem e encenação da ópera Lohengrin de 24 a 26/11/04; Montagem da ópera João e Maria de 01 a 03/12/04 e encenação da mesma em 16/12/04. Montagem da ópera Olga de 28 a 29/09/06 e encenação da mesma em 16/10/06.

subcontratado. Interessante observar que, na maioria das vezes, é ele quem indica a empresa que construirá os cenários.

Podemos acompanhar a organização desse processo de produção através do depoimento da produtora do Theatro Municipal, quando descreve sua função:

O que eu faço? Eu coordeno essas equipes, essas agendas, todo mundo me entrega a agenda e, junto com o coordenador de óperas, a gente chega numa agenda em que a gente tem previsto o número de ensaios, que são pouquíssimos numa ópera, principalmente porque tem muitos... os cantores têm outras agendas. Então, a gente tem um espaço muito pequeno, a gente já entra e começa a produção com uma agenda estabelecida, quando entra a orquestra, quando entram os cantores, quando entram os figurantes. Ao mesmo tempo, eu já estou conversando com o diretor que, normalmente, é uma pessoa convidada a dirigir a ópera, sobre a elaboração dos figurinos, a idéia do cenário, começa a criação, eu começo a trabalhar muito junto da criação. O diretor começa a imaginar o que ele quer, que leitura que ele vai dar para essa ópera [cenicamente]. Então, é mais fácil eles falarem, as informações se centralizam em mim, do que ficar aquela rede de telefonemas, eu faço essa rede de telefonemas. E se a gente vai mudar a agenda, alguma coisa, eu tenho a coordenação disso, eu sei em que pé que está o cenário, sei se a gente pode entrar antes, se a gente vai ter que atrasar um dia, dá tempo da gente... fica mais fácil, concentrando numa pessoa, você elaborar (PRODUTORA DO THEATRO, 22/09/2004).

Na produção de uma ópera, além do acompanhamento da produtora do Theatro, também há a participação da coordenadoria de cenotécnica, ocasião em que são realizadas visitas aos ateliês, como forma de avaliar a dimensão do que será montado posteriormente. Neste momento, também são dadas sugestões de como melhor adequar o cenário às condições do Theatro – esse trabalho é acompanhado pelo chefe de palco, que também é o cenotécnico do Theatro. Assim, inicia-se o processo interno de produção da ópera, conforme descrição abaixo:

Não, a gente visita. Geralmente vou eu, a produtora vai mais vezes. Vou eu e o nosso cenotécnico, tem um momento que esse cenário é montado para ver, para se ter uma idéia da dimensão, se está funcionando, como é que é isso. Então, nesse momento, a gente vai lá para ver isso, para dar um palpite de como é que vai funcionar, quando tem alguma dúvida sempre vai, geralmente o cenotécnico; nessa parte de cenário, o cenotécnico sempre vai para ajudar, 'ele é o Mago dos cenários e da cenotécnica'. Então, ele vai para ajudar, 'não, isso faz assim, que funciona melhor assim, que é mais fácil de maquinar dessa ou daquela outra forma' que a gente vai conhecendo. Antes recebemos todo o projeto do cenário, desenhos de figurinos, a gente sempre tem, a maioria das produções das óperas entrega isso para a gente, enfim, uma maquete para a gente ter esse conhecimento (COORDENADORIA DE CENOTÉCNICA, 05/11/ 2004).

A partir da definição das necessidades da produção do espetáculo, inicia-se a organização do trabalho junto às equipes de apoio técnico. Antes do início das montagens, é

marcada uma reunião técnica entre a coordenadoria de cenotécnica e a produtora do Theatro, com a participação das chefias do palco, de iluminação e do som, as quais “vão para se inteirar do espetáculo, de como ele é, de qual caráter, qual a cara desse espetáculo, do que vai ser apresentado” (COORDENADORIA DE CENOTÉCNICA, 05/11/2004). A partir daí é feita uma escala conjunta, levantando-se o número de técnicos necessários para cada dia, para os turnos e períodos, ou seja, realiza-se uma divisão dos horários de trabalho. A programação das montagens é feita juntamente com as chefias, as quais repassam essas determinações aos profissionais internos que estarão envolvidos nesse trabalho.

Como pudemos presenciar nas observações de campo, isso é feito às pressas e concomitantemente com o início das montagens, o que pode ser observado no depoimento de um dos técnicos do Theatro:

E outra coisa que é uma loucura é que ninguém sabe quando é que isso vai acontecer, é como se fosse: ‘sabe, são três represas diferentes: maquinária, luz, cenografia. Abre tudo junto e deixa correr. A tendência disso é encher, não é? Isso vai para o fundo e enche, enche, enche e uma hora equilibra, estréia’. (...). O que foi bom num certo aspecto é que criou uma equipe muito ágil, ‘já que vocês propuseram essa pedra, vamos então nos preparar para isso’. Como não tem esse atrito, já entrar brigando com a maquinária, ‘eu quero espaço, eu quero isso, eu quero aquilo, espera...’. (ILUMINADOR DO THEATRO, 26/11/2004).

Conforme observamos, enquanto é feita a escala de montagem com a coordenação de cenotécnica, a equipe permanente do Theatro prepara-se para a chegada do cenário, que será montado juntamente com a equipe externa. Assim, todas as produções internas ou externas devem comunicar à cenotécnica quais serão suas necessidades para a montagem do espetáculo. Apesar dos profissionais vinculados a essa coordenadoria terem regras internas, ela admite: “a gente serve aos corpos estáveis e às companhias de fora, que vem se apresentar no Theatro Municipal” (COORDENADORIA DE CENOTÉCNICA, 05/11/2004).

Normalmente, qualquer espetáculo que seja, é dividido entre montagens, ensaios e apresentações, então são 3 fases distintas, mas que é tudo para uma coisa só. Então, primeiro é a montagem, é o caso que está acontecendo agora; terminando-se a parte do palco, depois vai entrar a escada grande com os iluminadores, que vão mexer nos refletores, nas luzes; depois vai entrar o rapaz do som que vai ligar as fitas gravadas e não gravadas, o som ao vivo ou som em *off*, tudo isso vai acontecer. Tudo isso vai passar pelos ensaios, primeiro, segundo, terceiro ensaio, quantos se fizerem necessários e depois o ensaio geral, que é aquele que vai anteceder o espetáculo (GERENTE DE PALCO, 01/10/2004).

Na ocasião da encenação de um evento como a ópera, os técnicos do Theatro trabalham durante a realização do espetáculo e, apesar de terem suas chefias internas, neste momento recebem instruções do diretor e do coordenador de óperas, que são intermediadas pelo chefe de palco. Ele é a pessoa que intermedeia a relação entre o diretor artístico e os técnicos de palco durante o espetáculo, mantendo “contato direto, via rádio ou verbalmente, direto com os técnicos do palco, com os técnicos da iluminação, dando a eles as deixas para a mudança de cenografia, a mudança da luz” (COORDENADOR DE ÓPERA, 22/09/2004).

A função de chefe de palco, que eu estou me referindo e que é exercida por um músico, alguém que leia música, é para as produções de ópera somente. (...) Nós não temos uma pessoa fixa nessa função, nós contratamos, temos duas pessoas que trabalham conosco, elas vão se revezando, elas são contratadas por produção. E estão sob minha responsabilidade. Se eles se atrapalharem, se o cenário entrar errado, fora de hora, a coisa vai sobrar para mim, é uma função muito importante numa ópera. (...) Eles são contratados para prestação de serviços. (...) É muito importante que essa pessoa saiba comandar os técnicos, que os técnicos tenham uma boa aceitação desse comando, que seja uma pessoa que saiba do que se trata a ópera, que conheça música, que conheça as técnicas teatrais e isso nós fomos formando essas pessoas (COORDENADOR DE ÓPERA, 22/09/2004).

A importância desse profissional também foi lembrada por ocasião da entrevista feita com uma das chefias de palco, que faz parte do quadro permanente do Theatro:

E cada espetáculo tem o seu responsável da área técnica, do que vai acontecer dentro do palco. Então esse responsável chama-se diretor de cena, e a gente trabalha geralmente com esse diretor de cena. É ele que sabe tudo, que determina a hora que vai fechar ou abrir o pano de boca, que vai descer o telão de cenário, o que vai acontecer, por exemplo, o contra-regra tem que colocar uma mesa, uma cadeira para o artista cantar ou dançar ou usar. Então tudo isso é feito através de um roteiro, que é feito durante os ensaios, os primeiros ensaios depois do ensaio principal, que se chama ensaio geral. Tudo isso a gente vai ensaiando, a gente vai fazendo roteiros que é para você, na hora do espetáculo, quando tiver o público presente, poder a coisa sair correta, não é? (GERENTE DE PALCO, 01/10/2004).

Podemos observar que, apesar de haver a exigência de cumprimento dos prazos estabelecidos pela produção do espetáculo, o processo de trabalho na área técnica em artes não é totalmente estruturado, e as diversas equipes de apoio técnico tem que lidar permanentemente com situações de improviso, em que novas habilidades são requeridas de modo constante. E, nesse sentido, ressaltamos que a observação de Schwartz (2000), quando afirmou que os trabalhadores das indústrias de processos não conseguiam definir qual era o seu ofício, também foi observada por nós em relação aos técnicos de palco. Por

exemplo, no nosso primeiro contato com o cenotécnico e chefe de palco do Theatro (09/09/2004), quando perguntamos sobre qual a função que lá desempenhava, ele respondeu: “nós, da área técnica, temos que colocar tudo em pé e fazer os reparos necessários”. Somente após sucessivos contatos, através das observações de campo em vários eventos do Theatro, é que conseguimos compreender como se dá esse ofício no dia-a-dia.

Além disso, também pudemos complementar nossas informações sobre o ofício de cenotécnico, através da segunda entrevista concedida em 29/11/2006. Foi com base nessa entrevista que pudemos compreender qual é a importância de existir um profissional da área de cenotécnica no Theatro, já que, naquele espaço físico, não há construção de cenário. Durante as montagens, são abertos alguns canais que permitem que o cenotécnico do Theatro, responsável pelas montagens, tenha uma relativa autonomia para tomar decisões ou opinar sobre o que pode ser modificado para melhor se adaptar às condições físicas do Theatro, desde que não altere o projeto original de criação feito pelo cenógrafo. Segundo depoimento do chefe de palco (29/11/2006):

O cenotécnico, que vai construir, vai levar para o teatro, só que os maquinistas do teatro, o chefe do maquinário do teatro... tem o chefe também da cenotécnica do teatro, que tem que estar de acordo com esse outro cenotécnico. Porque, quando você está construindo, quando você vai levar para o teatro, tem que ser de acordo com a movimentação de cena. O cenógrafo vai embora, já fez o que tinha de fazer; o diretor vai embora, já fez o que tinha de fazer; e nós ficamos aqui até o final, até o último dia. Então é um conjunto de coisas, não é? Então o cenotécnico, quando ele estiver com tudo, ele tem que estar em contato. Claro, com o cenógrafo e com os maquinistas do teatro, onde vai ser manipulada a coisa, entendeu? (CHEFE DE PALCO, 29/11/2006).

Como pudemos observar em alguns depoimentos, para assegurar o êxito das montagens, será mobilizado muito mais um conjunto de saberes individuais, obtidos com a experiência profissional, do que conhecimentos advindos do uso de tecnologia e equipamentos, mas as habilidades individuais só encontrarão sentido no coletivo ou juntamente com o trabalho de outras pessoas. E, ao mesmo tempo, devido à escassez de tempo para realizar as montagens, devem desenvolver seu trabalho buscando assegurar que todas as áreas, como a de iluminação, cenotécnica, sonoplastia, maquinária, guarda-roupa e contra-regragem, direcionem suas ações sempre se voltando a um projeto de trabalho coletivo – é essa a característica que dá identidade profissional a esse grupo. Esses

trabalhadores fazem parte de um dos poucos grupos permanentes que ainda residem no interior de um teatro público na cidade de São Paulo.

De um lado, os técnicos devem atender à Instituição, representada nas figuras da direção artística, coordenação de cenotécnica e chefias diretas e indiretas, combinando uma forma de gerir o trabalho com o equipamento institucional disponível, e, de outro, têm o compromisso com o resultado do que será apresentado ao público. Neste sentido, eles contribuem para dar concretude àquela obra de arte.

Ratto (1999)⁵³ ressalta os sentimentos que devem permear a postura de trabalho adotada pelos técnicos, conforme expõe:

Honestidade, porque vocês vão se empenhar até o fim numa tarefa que exige competência, humildade e senso de coletividade; orgulho, porque vocês devem ter consciência do que estão fazendo, sabendo que são os colaboradores de uma obra coletiva dirigida para uma outra coletividade que, integrada à primeira, resulta num ato político (RATTO, 1999, p.129).

É da responsabilidade dos profissionais das equipes técnicas e de apoio viabilizar o projeto criado pelo diretor, coreógrafo, cenógrafo, figurinista e por outros profissionais. Segundo podemos ver, eles participam da confecção desse material:

Quando começa essa parte de confeccionar mesmo as coisas, a gente também participa para dar a experiência, não é? Às vezes a pessoa idealiza uma coisa e, às vezes, é impraticável, então, com a experiência da gente, a gente vai falando isso não vai dar... então vai..., a não ser que seja uma pessoa que já trabalha há muito tempo dentro do próprio teatro, essa coisa toda. (...) Aí a gente faz um desenho técnico disso que vai ser montado sempre desta forma, poucas adaptações a gente pode fazer, porque você não pode alterar a criação, você pode adaptar algumas coisas, mas a criação você tem que manter (CENOTÉCNICA DO BALÉ, 30/09/2005).

O trabalho técnico tem por base o desenvolvimento de uma atividade criativa mais ligada a um saber-fazer. Sem se vincular diretamente a uma tecnologia mais complexa, os técnicos de palco do Theatro dispõem de pouca tecnologia, e isso lhes dá maior autonomia para tomarem decisões nas montagens, o que os leva a ter que adotar posturas mais independentes em relação aos equipamentos técnicos. Conforme expõe um cenógrafo experiente:

⁵³ Gianni Ratto foi cenógrafo, figurinista, iluminador e diretor de teatro, formado em artes plásticas pelo Liceu Artístico de Gênova, trabalhou em importantes teatros na Itália, vem ao Brasil em 1954, passando a trabalhar nos mais importantes teatros, teve papel fundamental na formação de profissionais brasileiros na área artística e técnica.

Aqui no Brasil não temos condições financeiras para sonhar tão alto. Mas a criatividade pode vencer a pobreza de recursos e, mais uma vez, os materiais dos quais dispomos (pano, madeira, papel, tintas, metais, laminados, tecidos, algum aparelho elétrico ou eletrônico, etc.) constituem-se na palheta básica para a nossa capacidade criativa (RATTO, 1999, p.84).

Muitas vezes, contudo, dentro do próprio espaço de trabalho, são alugados equipamentos mais sofisticados, especialmente de som e iluminação, que requerem um determinado conhecimento técnico para operá-los.

A iluminação é o seguinte: a gente fica aqui, espera-se uma companhia, essa companhia vem com o projeto, nós montamos todo esse projeto e, às vezes, operamos, às vezes eles trazem os operadores deles, entende? Então, nós montamos o que eles necessitam. Então, eles trazem de fora o aparelho deles, por exemplo, nós não temos aqui refletor de 5.000, que eles trazem, nós não temos Blue Light, que eles trazem. Nós temos o 'arroz/feijão' vai, 'vamos dizer', são os refletores mais comuns, os PCs, os Elipsos, os Fresnéis, agora os ETC de 10, ETC só de 10, de 16 nós não temos, estão se usando mais aqui é o cotidiano. Agora, quando a companhia vem mais sofisticada, por exemplo, essa ópera, Balé de Milão, eles usaram muitos refletores de 5.000 (CHEFE DA ILUMINAÇÃO, 01/10/2004).

Neste sentido, a atuação do profissional técnico de apoio às artes é impulsionada a desenvolver um dinamismo imposto pelas próprias características do trabalho (Ramos, 2002). Podemos notar que tal trabalho traz uma mistura de saberes tradicionais da cultura com saberes advindos do uso de tecnologia, que são adquiridos fora daquele espaço de trabalho e por iniciativa própria do trabalhador, como são os casos da busca por cursos na área de sonoplastia e iluminação. Isso é confirmado pelo depoimento do sonoplasta do Balé da Cidade (23/11/2006):

Na área da dança, foi na prática mesmo, a pessoa, o coreógrafo mostrando pra mim tudo, o nome do ato, o movimento da posição que o bailarino fazia e eu fui aprendendo no dia-a-dia, aprendendo, porque eu, em dança, sabia, assim, só o acompanhamento das aulas que eram básicas, iniciação à dança moderna. Aqui não, aqui é uma companhia profissional que eu tive que... até a parte de sonorização eu faço sempre cursos para poder sempre estar atualizado na parte técnica, não é? Agora, a área de dança foi nos ensaios que eu fui aprendendo como é a nomenclatura, os movimentos para poder soltar o som na hora certa.

Segundo Ratto, a tecnologia pode contribuir com o processo de criação, mas não pode ser decisiva nesse processo:

Uma definição atual da cenografia não poderia se furtar a relacionar esse substantivo feminino a todas as revoluções que modificaram os rumos do teatro neste século; assim como não poderia ser ignorada a evolução fulgurante da tecnologia que pôs à disposição dos projetistas de cenários possibilidades até

então inesperadas. Não que esses recursos tenham enriquecido esteticamente os projetos, pois simplesmente permitiram que um artista de verdade viajasse em seus momentos de criatividade (a técnica deverá sempre ser um meio e não um fim) (RATTO, 1999, p.77).

Este autor ainda ressalta as limitações impostas pelo uso da tecnologia:

Não se deixe seduzir pela tecnologia: ela é fascinante mas escraviza, limita sua criatividade pois ficará permanentemente submetida aos cânones de estruturas e mecanismos não modificáveis. Pessoalmente ainda acredito em soluções artesanais ditadas por exigências poéticas, por motivações honestamente dramáticas (RATTO, 1999, p.89).

Os técnicos vinculados ao Balé da Cidade de São Paulo que acompanham as montagens externas da companhia, nas ocasiões em que realizam espetáculos no exterior, têm possibilidade de contato com novas tecnologias, nas quais o processo de montagem se difere devido ao uso de maior quantidade de equipamentos tecnológicos, o que traz mais possibilidades para a realização do trabalho, mas, sobretudo, padroniza alguns procedimentos relativos às montagens. Como podemos observar:

Eles estão querendo fazer um sistema que eles têm na Europa, que é muito legal, eles estão querendo montar as varas de iluminação e pôr os refletores, pendurar tudo como se fosse fazer o espetáculo, subir e afinar, afinou. Aí abaixa novamente, solta as varas com todos os refletores, retira as varas de dentro do espaço com todo aquele material já instalado e no dia volta tudo, pendura novamente e puxa para cima, então já está pronto. (...) Sim, é tudo elétrico, mas o duro é você tirar uma vara inteira com 14 metros, repleta de refletores, não é? Então, têm os robozinhos que eles chamam, que são os suportes de pés, para serem colocados em cima desses robozinhos e são levados para um espaço à parte e ninguém mexe nisso; quando chegar, você coloca de volta no mesmo sistema de vara, engata, pendura; levantou, ligou novamente alguma coisa, vai estar desafinada, mas é só um tapinha, não é? (COORDENADOR TÉCNICO DO BALÉ, 29/09/2005).

Mediante o que foi exposto na citação, podemos entender que as mudanças técnicas, em algumas áreas como a da iluminação e do som, possibilitam uma maior programação das atividades, o que implica em aumento da produtividade do trabalho na área técnica, abrindo espaço para uma maior padronização do trabalho e, com isso, poderia criar possibilidades de substituição dessa força de trabalho. Mas, por ser um trabalho desenvolvido num teatro, em que há mobilização de outras esferas do conhecimento, possivelmente a substituição desses trabalhadores implicaria num empobrecimento desses espetáculos. Para o exercício das profissões de iluminador e sonoplasta voltadas ao campo teatral, faz-se necessário compreender a linguagem cênica dos espetáculos.

Sobre a importância do trabalho realizado pelas equipes de apoio técnico do Theatro, o gerente de palco (01/10/2004) ressalta que:

Porque isso leva muito tempo para você adquirir experiência, você não pode trocar assim como se troca na área burocrática. Então, você espera algum tempo para haver uma troca, uma substituição e tal, mas acontece, mas tem momentos que pode até acontecer de, por exemplo, um secretário não aceitar que aquele grupo continue, ou que alguém daquele grupo continue.

Ressaltamos que, em relação aos trabalhos de montagem no palco, como o dos maquinistas, de cenotécnica, de contra-regragem e também de confecção de figurinos e adereços, em que o trabalho é mais manual, mesmo utilizando-se de instrumentos de trabalhos mecanizados, o saber-fazer dos técnicos de palco é indispensável nessas atividades.

3.2.1. Formas de organização do trabalho das diferentes equipes técnicas de apoio às artes no Theatro Municipal

Neste sub-item, descrevemos alguns aspectos das formas de organização do processo de trabalho das diferentes equipes de profissionais da área técnica de apoio às artes no Theatro Municipal. Estas descrições estão baseadas nas observações que fizemos durante a nossa pesquisa de campo, em que acompanhamos a montagem de diversos espetáculos. Além das nossas observações, também selecionamos alguns depoimentos dos profissionais da área técnica do Theatro Municipal, a respeito das formas de organização do seu trabalho.

Vamos organizar essas descrições de acordo com os diferentes tipos de ofícios e de equipes de profissionais da área técnica de apoio às artes, presentes no Theatro Municipal: iluminação, contra-regragem, costureiras e camareiras, sonoplastia, cenotécnico e maquinistas⁵⁴.

Iluminação

Segundo Ratto (1999, p.93), a iluminação teatral sempre teve duas grandes preocupações: mostrar e interpretar. Ou seja, “fazer com que todos pudessem ver o que o

⁵⁴ Os três primeiros ofícios que descrevemos a seguir – iluminação, contra-regragem e costureiras e camareiras – não aparecem especificados e descritos com estas denominações na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), por envolverem atividades que são desenvolvidas tanto no campo das artes quanto em

espetáculo estava apresentando e, do que estavam vendo, recebessem uma solicitação que complementasse o que estava sendo ouvido e visto”.

Para iluminar um espetáculo, nós atuamos com dois elementos fundamentais: o material técnico posto à nossa disposição e a nossa criatividade. Iluminar é, antes de mais nada, um ato intuitivo que corresponde ao de um artista plástico cuja palheta foi por ele escolhida ou a ele eventualmente imposta. Está evidente, portanto, que se a luz tem a função de revelar o que tem que ser visto, sua primordial responsabilidade é saber interpretar, valorizando-as, todas as situações que o texto propõe (RATTO, 1999, p.93).

O técnico em iluminação do Theatro Municipal destaca a importância do trabalho do iluminador para o espetáculo: “em toda a montagem, ele é o mais próximo do diretor, em toda a montagem de palco tem luz, tem maquinária” (TÉCNICO EM ILUMINAÇÃO DO THEATRO, 26/11/2004).

A luz serve para iluminar alguns pontos que devem ser destacados no palco, mas desempenha também outro papel fundamental:

Às vezes, o tempo que uma cena entra, ela tem que estar muito ligada com a intenção do diretor, o tempo que aquilo acontece. (...). Então, às vezes, você precisa colaborar com isso; nesse ponto que ela ajuda a direção, a direção do ator, direção mesmo. Ela está muito próxima do diretor de cena, a iluminação e a direção muito próximas, você consegue aplausos ou não. (...) Se você consegue fazer com a luz, segurar a luz apagada e aumentar nessa hora, você despeja o aplauso inteiro em cima do maestro. Então você consegue ajudar o maestro ou atrapalhar muito; se você exita nessa luz, a platéia acha que a luz vai apagar de novo ou que alguma coisa vai acontecer e eles não aplaudem. E você, na luz, você faz ou não muito mais do que eles estão imaginando, você consegue subir a platéia (TÉCNICO EM ILUMINAÇÃO DO THEATRO, 26/11/2004).

A operadora de iluminação do Balé da Cidade de São Paulo descreve um pouco da organização do seu processo de trabalho. Segundo ela, o iluminador é o que vai criar a luz. A partir do seu conhecimento e do que o diretor passou, do que o cenógrafo tem encenado, do que o figurinista criou, o iluminador, somando-se a essas inúmeras concepções, cria a iluminação do espetáculo. Assim, a criação da luz é sempre um trabalho em conjunto com outros profissionais.

Uma vez feita a criação da luz pelo iluminador, é que começa o trabalho do operador em iluminação. Conforme depoimento desta profissional:

outras atividades profissionais. Para maiores informações sobre a CBO 2002, ver o site: <http://www.mtecbo.gov.br>

E aí, depois de tudo isso pronto, o iluminador faz um ensaio geral com todo mundo e passa para o operador. O iluminador não vai ficar operando a luz eternamente. Ele vai para o próximo trabalho, não é? E o operador de luz é o responsável para continuar o trabalho que o iluminador deixou. Então o operador tem que saber trabalhar, ler o mapa de luz, saber ler o roteiro, saber o tempo, prestar atenção nas cenas e tudo e ter o *feeling*, que é para ter sensibilidade para saber trabalhar com mesa de luz, programação e tudo mais. Essa é a obrigação do operador. E, aqui no Brasil, também tem o técnico que faz as montagens, vai lá, pluga os cabos etc. É a parte braçal mesmo, que é instalar, colocar lá, puxar cabo de luz, sabe? É um serviço bem pesado. Então, minha obrigação é aprender tudo que o iluminador passar para mim. Tudo, ele passou o detalhe do tempo e tudo, eu repasso o que ele me passou. E, depois disso, eu tenho que fazer as adaptações no mapa, por exemplo, a gente está aqui no Theatro Municipal e a gente vai para o João Caetano, que é um teatro pequeno, eu tenho que saber fazer daquela coreografia, uma luz que não fuja da luz original, mas que caiba dentro daquele teatro. Então eu vou pegar o material que o iluminador deixou pra mim e dar uma enxugada para virar uma adaptação. Então tem todas essas coisas, assim, acaba ficando na minha função (OPERADORA DE ILUMINAÇÃO DO BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO, 23/11/2006).

Sobre a organização do trabalho dos iluminadores, eles criticam a forma de gerir internamente a montagem do espetáculo, por não haver uma organização prévia, ou seja, uma seqüência lógica do que deverá ser montado no palco. No caso de um evento externo, eles apontam para a necessidade de se estabelecer um contato prévio com a equipe externa que vai fazer a iluminação, conforme segue: “eu já preciso conhecer um pouco além para poder suprir as deficiências. Então, se você pega uma planta, me manda uma planta com antecedência razoável, ah, eu vou estudando, a equipe senta e vai olhando para aquilo” (TÉCNICO EM ILUMINAÇÃO DO THEATRO, 2004).

Temos nós para trabalhar, tem a maquinária para montar o cenário, um fica dependendo do outro. Têm coisas que nós temos que esperar a maquinária montar para a gente jogar a luz por cima. Tem coisa que, conforme o cenário da maquinária, nós temos que montar as varas primeiro, porque, depois que entra o cenário, não dá para montar mais as varas, não dá para abaixar as varas. Eu digo óperas em que vêm cenários de 12 metros de altura, você tem que levantar a vara e não pode abaixá-la, porque vai ter que movimentar todo o cenário e não pode. Nós temos que... o iluminador que vem com o projeto já tem que saber onde é que vão os refletores, quais é que vão. Para, quando o cenário for montado, a gente afinar com o cenário lá em cima, porque você não tem condições de abaixar a vara (CHEFE DA ILUMINAÇÃO DO THEATRO, 01/10/2004).

Em relação aos espetáculos internos, “os iluminadores que eles estão trazendo, eles também não vêm com nada pronto” (Técnico em iluminação do Theatro, 26/11/2004). Segundo os iluminadores, os espetáculos de fora, especialmente os internacionais, são mais organizados, eles entregam uma planta de luz duas semanas antes da realização do espetáculo.

E esse pessoal não, eles vêm na hora, as coisas têm andado junto com a maquinária, junto com tudo, e vêm todos, vêm todas as equipes e ficam aqui todas, um não decide, o outro não sabe e o outro não fez, mas as coisas vão andando. A maquinária, como é um número maior, ela acaba se adiantando e resolve desta maneira: a luz entra geralmente na seqüência, mas às vezes tem coisa que precisa pendurar antes, você precisa saber disso; o que tem que ser colocado ou afinado antes, quando que a escada não pode entrar mais, quando que esta ponte já não sobe, precisava que subisse; isso teria que ser melhor (TÉCNICO EM ILUMINAÇÃO DO THEATRO, 26/11/2004).

Contra-regragem

A contra-regragem trabalha mais nas peças que exigem adereço, como a ópera e às vezes o balé. A sua equipe tem o papel de preparar todo o material que vai ser utilizado no espetáculo. Eles adotam a prática de anotar num quadro (na parede da coxia) todos os atos e cenas. Cada cena é numerada e constam todos os objetos que deverão ser utilizados. Numa mesa grande, ficam os objetos separados por cena. No seu trabalho, além de preparar, às vezes tem que improvisar os adereços. Eles criam pequenos objetos; quando o diretor ou alguém solicita, eles fazem reparos de última hora.

Na ocasião de uma ópera, a equipe de contra-regragem tem que trabalhar em todas as etapas, não tem revezamento, tem que acompanhar os ensaios em todos os horários. Todos têm que se ajudar, é um trabalho bastante coletivo. Durante o espetáculo, o contra-regra e sua equipe ficam na coxia observando. Eles têm que conhecer todas as cenas e observar se cada ator porta os adereços em mãos. Às vezes a luz apaga e acende e já tem que ter tudo nas mãos. Todos os materiais são previamente separados por atos, o 1º, o 2º e o 3º etc.

Antes do primeiro ensaio, o diretor e o assistente de direção já dizem o que vão querer em cena, por exemplo, uma mesa, uma faca. No ensaio, até podem usar adereço provisório, mas depois tem que ser substituído pelo original. Às vezes, o diretor esquece de falar de tudo o que vai ser utilizado, aí, pelo movimento do artista em cena, a gente deduz que faltará algum objeto, e pergunta: 'neste gesto, vai precisar de tal coisa?'. Os objetos pequenos, que vão na roupa do artista, como um canivete, dinheiro, a contra-regragem já deixa no camarim do ator. Depois temos que conferir se ele porta o objeto em cena, temos que conferir tudo. Nas apresentações de ópera, além das observações visuais, existem as de ouvido; é pela música que sabemos qual é o momento de levar um adereço ou levantar a cortina, fazer o efeito do barulho ou da fumaça (CONTRA-REGRA DO THEATRO, 09/09/2004).

Nas equipes de contra-regragem que trabalham para as óperas do Theatro Municipal, somente um contra-regra é permanente, os outros membros são contratados por

prestação de serviços. Normalmente, eles trabalham um mês entre ensaio e apresentação; se precisar para outro espetáculo, eles ficam mais tempo, mas são sempre provisórios.

Costureiras e camareiras

Como vimos, o Theatro Municipal abrange uma variedade de espetáculos, que engloba não só a produção da casa mas também a produção de outras companhias e localidades. Desse modo, há a exigência de que o trabalho na área técnica deva atender a essas especificidades. Por exemplo, no caso das camareiras, na ocorrência de um evento interno, elas entram como costureiras para ajudar na confecção dos figurinos. E quando vem uma produção de fora, com o cenário e a vestimenta prontos, as costureiras realizam o trabalho de camareiras, atendendo os camarins e os pedidos dos artistas, auxiliando-os na vestimenta. E, como rotina diária, elas fazem o trabalho de conservação dos figurinos, que só são disponibilizados para as próprias montagens internas ou, no caso de ter réplicas, podem ser disponibilizadas ou emprestadas para outros eventos.

Sobre a organização do trabalho das costureiras, o Coordenador de Cenotécnica do Theatro (28/09/2006) expõe sua importância e especificidade:

É uma costureira específica para teatro, não é qualquer costureira, aquela costureira que faz ali um vestido, que costura ali na esquina, não é exatamente isso, tem que ter uma pessoa de teatro, que tem o corte, que tem o caimento, que tem que fazer um vestido de época, então é uma pessoa já também específica para a área teatral.

Apesar do trabalho das costureiras ter que atender a essa especificidade, dependendo das demandas do Theatro, ele também é flexibilizado, conforme podemos ver abaixo:

É quando tem ópera, coloca mais ou menos... quase todas, às vezes não precisa todas. De acordo com o que o camarim está precisando. O que sobrou, eu ponho de mão, elas vão lavando alguma coisa, porque espetáculo transpira muito, camisa, essas coisas, dá para lavar aqui, elas lavam e vão passando o que sobrou. (...) Então, se precisa de figurino, está sempre limpinho, em ordem, então serviço sempre tem (CHEFE DO GUARDA-ROUPA, 16/09/2004).

Além disso, existem outras demandas internas do próprio Theatro para as costureiras:

Mesmo, então, serviço do palco, nós não trabalhamos só para isso. Cortina lá do palco, o pessoal nosso é chamado, a gente vai lá costurar. É tudo, capa de piano, quando precisa, é tudo, tudo, tudo. Eu tenho... inclusive, as que trabalham de camareira, a gente pega costureira mesmo... Porque, na hora de fazer serviço de

camareira mesmo, muita coisa arrebenta, alguma coisa, precisa saber. Precisa saber costurar, porque, muitas vezes, arrebenta um zíper, tem que trocar (CHEFE DO GUARDA-ROUPA, 16/09/2004).

As camareiras têm ainda a incumbência de acompanhar e auxiliar nos ensaios e nas apresentações dos espetáculos:

Ensaio, até em ensaio geral a gente fica meio atrapalhada, porque enquanto está no ensaio, aí, um monte de coisa, eles ensaiam uma parte. A gente não sabe nem que hora que tem que por aquela roupa. Mas quando chega no pré-geral, no ensaio, então a gente tem que prestar atenção, tem que ir aprendendo... É só que, assim, eles têm que passar para a gente tal horário, tem que descer rápido para trocar lá, esse tipo de coisa. Porque na coxia, deixa arrumado quando é uma troca rápida, então a gente tem que saber. Se é muito rápido, muita gente, então a gente já coloca mais camareiras lá (CHEFE DO GUARDA-ROUPA, 16/09/2004).

Segundo relato da coordenação da cenotécnica, o ofício de camareiras, no entanto, está se extinguindo, ficando mais restrito à costura:

As costureiras vieram da Saúde, aprenderam o ofício de camareiras, continuam costurando, sempre fizeram os figurinos de óperas, são também..., elas são camareiras de um jeito que não existe mais, dessa forma de lidar com as estrelas, com as divas, a rapidez com que elas exercem os trabalhos delas é uma coisa que está infelizmente também acabando no mercado por falta de mercado, de campo, de treinamento para as pessoas. E elas são, algumas são efetivas e a maioria delas são admitidas; agora no palco a maioria é comissionada mesmo, os técnicos de iluminação, de som e de maquinária são admitidos. São comissionados (COORDENAÇÃO DA CENOTÉNICA, 05/11/2004).

Sonoplastia

O Theatro Municipal não possui equipamento próprio de sonorização. Então, para atender às suas necessidades, é firmado um contrato com uma empresa terceirizada que faz a locação desse equipamento, que só pode ser utilizado especificamente para os espetáculos internos do Theatro. É muito importante que o técnico de som conheça a linguagem cênica de cada espetáculo, cabendo a ele acompanhar os ensaios para posteriormente operar os equipamentos de som⁵⁵. E, segundo Teixeira (2006, p.8), faz-se necessário mobilizar ainda outras habilidades para o exercício desta profissão:

Um sonoplasta deve possuir conhecimentos extra-teatrais para sonorizar bem um espetáculo. Entretanto, além disso, um sonoplasta também deve ser responsável

⁵⁵ Na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), o ofício de sonoplastia enquadra-se na denominação *Técnicos em áudio*, cuja descrição da ocupação é a seguinte: “Configuram, operam e monitoram sistemas de sonorização e gravação; editam, misturam, pré-masterizam e restauram registros sonoros de discos, fitas, vídeo, filmes etc. Criam projetos de sistemas de sonorização e gravação. Preparam, instalam e desinstalam equipamentos de áudio e acessórios” (CBO, 2002).

por quatro ações fundamentais: CRIAR, PRODUZIR, SONORIZAR E GRAVAR o som de uma peça teatral. Tais atividades apresentam-se distintas, pois a atividade de 'criar' está relacionada à sensibilidade do artista criador e as atividades de 'produzir', 'sonorizar' e 'gravar' estão ligadas aos conhecimentos técnicos dos equipamentos de som.

Na seqüência, apresentamos o depoimento do sonoplasta do Balé da Cidade, que, além de dar assistência na área de sonorização durante os ensaios do balé, acompanha as apresentações do mesmo em teatros externos, conforme descreve:

Então eu acompanho a montagem do equipamento e depois faço a equalização de acordo com aquilo que vai ser executado à noite. Eu pego o equipamento já ligado e só faço a equalização de acordo com a trilha que vai ser executada à noite. Agora, têm teatros que a gente chega e tem o equipamento e não têm pessoas responsáveis pelo setor, então a gente tem que fazer a montagem também de acordo. Têm lugares que a gente... cada espaço é um espaço. Então a gente está assim, a gente consegue fazer desde uma praça, a sonorização dependendo do tipo da empresa contratada, a gente pega empresas pequenas, como também grandes empresas. Então você tem que pensar na maleabilidade de... a cada hora. É isso que vai dando experiência para gente (SONOPLASTA DO BALÉ, 23/11/2006).

No Theatro Municipal, o trabalho do técnico de som está voltado à gravação, mixagem e execução de efeitos sonoros que não constem do material gravado. O técnico de som e seu assistente participam das montagens dos espetáculos internos e externos, deixando todos os equipamentos conectados, o que inclui microfones, instrumentos musicais e toda a parte acústica; também monitoram a parte de vídeo e áudio, além de testarem fios e tomadas elétricas.

Cenotécnico

O trabalho do cenotécnico pode ser concebido de várias formas, já que engloba tanto os trabalhos de execução do cenário, como é o caso do cenotécnico contratado por projeto individual para viabilizar a criação do cenógrafo, quanto pode se referir ao profissional mais voltado às atividades específicas da área teatral. Neste caso, ele é o responsável pela montagem do cenário no palco e também por todos os aspectos que envolvem a estética da caixa cênica⁵⁶. Mas, muitas vezes, o trabalho do cenotécnico se confunde com o dos maquinistas. Essas imbricações são descritas abaixo por um cenógrafo:

⁵⁶ Na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), o ofício de cenotécnico enquadra-se na denominação *Técnicos em cenografia*, cuja descrição da ocupação é a seguinte: "Constroem cenários, adereços e mobiliários, a partir de análise de projeto cenográfico e pesquisa de objetos e materiais; executam técnicas

E que faz a maquinaria? Ele também tem o dom da cenotecnia, quer dizer, ele, na realidade, é o cenotécnico que se especializou em manobras, vamos dizer assim, não é? Ou manobras ou efeitos, ele também é encarregado pelos efeitos cenográficos, de tudo que acontece no palco, isso falando de teatro. No teatro, é isso, a gente tem o cenotécnico, que é o executor da cenografia, e temos o maquinista, que é o operador da cenotecnia (CENÓGRAFO CONTRATADO POR PROJETO PELO THEATRO MUNICIPAL, 13/12/2006).

No Theatro Municipal de São Paulo, o cenotécnico é o responsável pelo trabalho dos maquinistas, e é ele quem toma as decisões relativas à montagem do cenário no palco. Relatamos, então, as observações que fizemos durante as montagens da ópera Olga:

O cenário do palco era o seguinte: de um lado, tinha várias placas e farpas de madeira, grades de madeira, tudo desmontado, de modo que parecia que seria realizado mais um trabalho de marcenaria do que de montagem; havia baldes não sei se de cola ou tinta, era uma grande quantidade de coisas chegando, sendo carregadas. De outro lado, duas grandes escadas de madeira na cor cinza já tinham sido montadas e estavam sendo levadas para o fundo do palco. (...) No palco, continuavam a montar as armações de madeira, grampeava-se lona na madeira, outros serravam e lixavam a madeira, outros ainda martelavam. O barulho continuava intenso, dificultando a comunicação entre eles. Outros pilares foram montados pelos técnicos do Theatro, juntamente com um técnico externo, que media e cortava as madeiras e orientava a posição que deviam pregar as partes. Eles montam as paredes no chão e depois erguem-na, para tanto juntando uns 10 homens; como os pilares são muito frágeis, porque foram emendados, eles tornam-se muito desajeitados para manuseá-los, tem em torno de 9 metros de altura. Na verdade, é uma lona colada e grampeada em ripas de madeira. Eu pude perceber que não houve mudanças na organização do trabalho de montagens, pois observei o mesmo processo artesanal realizado em outras produções e os mesmos técnicos de palco do Theatro. Nota-se que, quando era para manusear a vara ou outros equipamentos internos do teatro, isso era feito apenas pelos técnicos do teatro, sob a supervisão do cenotécnico interno. Percebi que o trabalho do cenógrafo e do cenotécnico é de muita criatividade e responsabilidade, já que a montagem tem que ser rápida, segura e com custos acessíveis, implicando isso no uso de material sensível e que será descartado posteriormente, esse material podendo ser rasgado e quebrado com facilidade (CADERNO DE CAMPO, MONTAGEM DA ÓPERA OLGA, 28 e 29/09/2006).

Consideramos importante expor alguns aspectos relativos à montagem do cenário da ópera Olga, por ter uma especificidade em relação aos demais: ele foi construído nas dependências da Central de Produção do Theatro Municipal, sob a supervisão de um cenógrafo e de um cenotécnico, ambos contratados para desenvolverem aquele projeto.

afins, como trabalhos de carpintaria, serralheria, costura, pintura, modelagem e escultura; montam e adaptam peças de cenários e efeitos especiais ; operam maquinaria, como varas elétricas e cenográficas, cortinas, guias, carrinhos sobre trilhos e mecanismos de efeitos especiais; supervisionam atividades relacionadas ao planejamento, orçamento e contratação de serviços e orientam equipes de trabalho” (CBO, 2002).

A cenotécnica do Balé da Cidade nos dá uma visão ampliada de como é o ofício que desempenha:

Na verdade, com a minha experiência aqui, eu faço várias coisas, porque não é só cenotécnica, às vezes, eles pedem umas coisas e tal, então a gente vai fazendo várias coisas. Mas, na parte de cenotécnica, eu cuido, por exemplo, de toda a parte que é referente à estética da caixa, a gente chama caixa, não é? Que é colocar as cortinas. Se tiver cenografia, toda essa parte; por vezes, você faz o *back stade* também, não é? Eu comando, às vezes, lá atrás dos bastidores, você comanda o espetáculo... Direto, nos ensaios, tudo, desde a montagem, a gente começa já na montagem. Nela você tem que estar lá para determinar os espaços, porque, quando os bailarinos chegam, já está tudo pronto, as definições do espaço por onde eles vão entrar, por onde eles vão sair, isso já tem que estar marcadinho, senão não tem saída. Então, você acompanha os ensaios aqui para chegar no palco e deixar tudo pronto para eles, tem toda essa parte de preparar para eles, eles chegam com tudo no lugar, até as marcas, e lugares que for necessário fazer alguma marca, alguma coisa, chega, já está (CENOTÉCNICA DO BALÉ DA CIDADE, 30/09/2005).

Apresentamos abaixo as argumentações de um cenógrafo que expõe as péssimas condições de trabalho que os teatros oferecem para o exercício do ofício de cenotécnico:

As condições que o teatro oferece para o cenotécnico trabalhar. Por exemplo, você chega no teatro, pega um planta aqui, um cenário monstruoso. Você chega, vai fazer num teatro folha, pelo menos desse tamaninho aqui, tem 4 m para direita, 5 m... não tem coxia, como é que você vai trabalhar? Mas isso é uma coisa que se discute muito, mas isso quem discute muito é cenógrafo, não o cenotécnico, aí o cenotécnico faz o que mandarem, entendeu? Ele sofre, não é? Porque aí ele tem que ficar inventando traquitana para poder dar certo, fazer aquilo. Porque esse é um problema sério, não é? Que ele, por exemplo, o teatro não oferece segurança. Um teatro pequeno que mal cabe um espetáculo, tem 3 espetáculos diferentes, 3 cenários que tem que ser guardados, arquivados, entendeu? Então isso é um problema. Que tem que... para todos, tanto para o figurino, quanto para marcenaria, para cenotecnia. (CENÓGRAFO CONTRATADO POR PROJETO PELO THEATRO, 13/12/2006).

Maquinista

Para Ratto (1999, p.86), existe hoje um equívoco lamentável sobre o sentido da palavra maquinista. “Maquinista é confundido com carpinteiro, marceneiro ou contra-regra. O menosprezo pela importância da técnica no palco leva, também por razões de caráter financeiro, a juntar numa única pessoa várias funções, inclusive a do próprio maquinista que, pela falta de infra-estrutura técnica dos palcos atuais, praticamente perdeu suas funções para as quais deveria estar habilitado”.

Ainda segundo Ratto (1999, p.86):

Maquinista, na sua significação mais ampla, era um homem dotado de conhecimentos técnicos e criativos que faziam dele um instrumento indispensável para a realização de espetáculos que exigiam a criação de máquinas especiais. O maquinista poderia ser considerado como um engenheiro cujos desenhos de projetos eram entregues a carpinteiros especializados e técnicos diferenciados que os executariam sob sua supervisão.

A seguir, descrevemos alguns aspectos da organização do trabalho dos maquinistas, durante as montagens de espetáculos, que acompanhamos durante nossa pesquisa de campo⁵⁷.

Ao acompanhar as montagens para o Balé Companhia do La Scalla de Milão, pudemos observar a organização do trabalho dos maquinistas:

Grandes placas de madeira eram trazidas ao palco por vários homens, já havia um suporte no chão, tinham aproximadamente uns 10 metros de altura, eram erguidas por uns 8 homens e colocadas em uma base de madeira. No alto de uma escada, um maquinista ajudava a encaixar cada uma das placas e fazia consertos. Este processo se repetia até que as 3 placas fossem colocadas e ajeitadas. Também vi a montagem de umas três grandes colunas (formadas por 3 paredes). Estas colunas tinham encaixes que deveriam ser colocados lá em cima, numa altura de uns 10 metros. Um aspecto importante a se destacar é que os maquinistas portavam uma cinta de couro com suporte para o martelo, alicate e os pregos e nada mais, não observei nenhum equipamento de segurança. Eles estavam totalmente soltos em cima da escada, que tinha sua base de cima cercada por uma grade, mas eles não estavam presos a nada, inclusive mexiam muito o corpo para controlar a melhor posição para encaixar as placas (CADERNO DE CAMPO, MONTAGEM DO BALÉ COMPANHIA DO LA SCALLA DE MILÃO, 22/09/2004).

Também observamos que o trabalho dos maquinistas tem que ter muita organização e rapidez, principalmente nas mudanças de um tipo de espetáculo para outro. Acompanhamos o trabalho dos maquinistas na montagem do palco para a orquestra sinfônica:

Depois das 17 horas, as mudanças no palco vão acontecendo muito rapidamente, as pessoas começam a empurrar os cenários, os elevadores do chão sobem e descem rapidamente, tiram tapadeiras, blocos de madeiras, descem objetos, os maquinistas vão rapidamente para os lados, para a coxia e trazem tapadeiras, rapidamente o cenário vai mudando, os objetos do palco são afastados e uma parte do palco vai ficando isolada. Os blafões descem, fechando o teto do palco, algumas tapadeiras foram trazidas do elevador, essas isolaram o fundo desta parte do palco, as tapadeiras trazidas da coxia isolam os lados do palco (CADERNO DE CAMPO, MONTAGEM DA ORQUESTRA SINFÔNICA, 01/12/2004).

Cabe destacar ainda o grande esforço físico que envolve a organização do trabalho dos maquinistas:

Para subir aquelas varas automáticas, devido ao peso do que foi afixado, era preciso uns três homens para puxar as cordas e subi-las (ainda assim, pareciam não dar conta). Quando era necessário subir ou descer os elevadores de ponte (chão), isso era feito pela máquina, era uma coisa mais automática operada por um técnico (CADERNO DE CAMPO, MONTAGEM DA ÓPERA JOÃO E MARIA, 03/12/2004).

3.2.2. Formas de terceirização das atividades técnicas de apoio às artes

No caso do Theatro Municipal de São Paulo, observamos que existe uma organização de suas atividades internas que se dá através da manutenção de um quadro de técnicos permanentes mesclados com outros profissionais temporários, contratados por projetos individuais e ainda sub-contratados por terceiros. Aliás, a necessidade de ampliar o quadro de profissionais na área técnica já era reconhecida pela ex-coordenadora de cenotécnica (25/09/2005), que ocupou esse cargo em fins dos anos de 1990. Segundo ela:

É infelizmente que nessa parte é difícil, não é? A maioria está com contrato... são poucos cargos atualmente que tem, deveriam ter feito uma reestruturação já há muito tempo, principalmente no Theatro Municipal, que são poucos cargos; então você trabalha com poucas pessoas, não é? Você tem que medir a programação que faz, você jamais poderia ser como são os teatros, fora que você monta uma coisa hoje e amanhã é outra, você não tem equipe para estar trabalhando, têm teatros aí fora que trabalham 24 horas, sai uma equipe diurna e entra a noturna. Então, você pode estar mudando a cenografia, um dia é a orquestra, outro dia tem uma ópera, outro dia tem um balé, aqui é inviável...

O Theatro Municipal não tem um número suficiente de trabalhadores da área técnica para cobrir toda a sua produção, por isso “vem para o teatro, a cada produção, uma equipe grande de artesãos, de artistas plásticos, pessoas que fazem figurino, maquiadores, cenotécnicos que trabalham junto com o nosso pessoal e depois se vão” (COORDENADOR DE ÓPERAS, 22/09/2004). Se pensarmos na relação entre as equipes técnicas permanentes e os profissionais temporários, que vêm a cada temporada participar dos trabalhos de montagem e realização dos espetáculos, os conflitos que poderiam surgir, de acordo com o Coordenador de Óperas (22/09/2004):

se fundamentam em problemas estruturais, eu creio, do próprio Theatro. Às vezes, vem um cenotécnico fazer um trabalho que um outro cenotécnico nosso poderia fazer, mas não é remunerado suficientemente para fazê-lo, então é contratado uma outra pessoa também por questões da produção ser feita fora do Theatro, existe uma série de limitações que podem gerar conflito. Mas a nossa

⁵⁷ Na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), o ofício de maquinista é classificado juntamente com o de cenotécnico, com ambos enquadrando-se na denominação *Técnicos em cenografia*. Ver a descrição desta ocupação na nota de rodapé anterior.

equipe, todo o pessoal do Theatro, por outro lado, está muito acostumada a receber diferentes companhias, pessoas de diversas nacionalidades, companhias de dança, de música clássica, de ópera, de dança moderna, eles são muito flexíveis e se adaptam, e procuram se adaptar ao máximo.

O Theatro Municipal adota o sistema de contratação de profissionais por projetos, que se estende desde a preparação até a finalização do espetáculo. Essa forma de vinculação se dá através da terceirização dos trabalhos mais ligados à área de criação artística e confecção de cenários, figurinos e adereços. Nesse caso, eles são contratados para prestação de serviços. Podemos observar como se dá esse mecanismo através do depoimento de um cenógrafo-figurinista contratado por projeto pelo Theatro (13/12/2006):

[contratação por projeto] Porque, o teatro, quando ele contrata, ele contrata o trabalho dentro de um bloco de coisas para serem feitas, não é? Ou ele pode isolar, porque o cenotécnico pode ser contratado separado, então você tem um produtor. A gente pode pegar um bloco, o Theatro pode chegar aqui e falar: eu quero esse cenário. O cenário tem tudo isso. Eu vou cuidar desde a fechadura até... a única coisa que a gente sempre fala: eu não faço luz, eu não faço som e não fazemos a parte elétrica.

Observamos que, dentro da contratação deste cenógrafo, cabe ainda a subcontratação de outros profissionais para realizarem trabalhos que não façam parte da atividade fim deste ateliê. Então, há uma reorganização do processo de produção relativo às atividades artísticas, como podemos ver:

Então, isso a gente não assume, a parte robótica, essas coisas. Mas, se for o caso, a gente terceiriza. Se eles falarem: não, a gente quer que vocês cuidem de tudo. A gente terceiriza. E a gente se responsabiliza por aquilo. A empresa se responsabiliza, então todo mundo trabalha pela minha empresa que está trabalhando para o teatro. Então, por exemplo, eu te contrato para fazer a robótica de tal espetáculo, você vai prestar contas comigo para eu prestar contas ao teatro. A produção da ópera Olga. Estreou, acabou. É, aí acaba o contrato, fechado, pacote fechado, não é? (CENÓGRAFO, 13/12/2006).

No campo das artes e espetáculos, especialmente no caso do Theatro Municipal de São Paulo, podemos observar que há uma divisão do trabalho das diferentes equipes de apoio técnico em que prevalecem as relações de cooperação entre as várias categorias profissionais. Mas, segundo Menger (2005), devido às novas demandas geradas por esse processo de produção, pode-se observar a passagem da “cooperação à concorrência e ao conflito”, sem que isso signifique o estabelecimento de uma hierarquia direta de autoridade e de controle entre os vários segmentos envolvidos.

Conforme expõe Menger (2005), na organização do trabalho em artes, estabelece-se uma divisão vertical do trabalho com maior grau de subordinação envolvendo “desde a

concepção e o enquadramento até a execução”, mas ele ressalta que essas características só podem ser observadas em estruturas de organização em que há maior estabilidade nas relações sociais que envolvem os diversos grupos. Nesse caso, “a organização do trabalho no interior de uma orquestra, companhia de teatro, equipe de cinema, estação de televisão ou editora funda-se na diferenciação por linhas hierarquizadas de especialidades profissionais sob a autoridade de um mestre responsável pela obra” (MENGER, 2005, p.65), que, no caso de uma ópera, é o diretor artístico e o diretor cênico.

Mas, nas atuais circunstâncias em que o desenvolvimento das atividades criativas estão mais ligadas à produção por projetos, ou vinculadas a instituições que mesclam formas mistas de produção, Menger (2005) afirma que se estabelecem outras formas hierárquicas:

no interior de uma organização, com uma multiplicidade de elos contratuais temporários ou recorrentes com profissionais independentes, constituindo equipes que se juntam e se dispersam conforme as circunstâncias. Neste contexto, a divisão vertical do trabalho deixa de ter formas duráveis e disciplinares de controle e de supervisão, e uma individualização acrescida atribui a cada um uma maior autonomia e responsabilidade mais afastada de ligações acordadas (MENGER, 2005, p.66).

Por ocasião da entrevista com a chefe de guarda-roupa em 16/09/2004, quando perguntada sobre em que momento teve início o processo de terceirização da confecção dos figurinos das óperas, ela responde: “não nessa gestão, na anterior já começou a mudar. [Gestão Celso Pitta (1997-2000), há uns 8 anos?] Por aí, porque a portaria também, agora, não é pessoal nosso. Tudo contratado... Tudo pessoal terceirizado, até bilheteria, não é? Terceirizado”.

Essas mudanças coincidem com a gestão de Fernando Henrique Cardoso no governo federal (1995 a 2002), em que, como vimos no capítulo 2, a maior parte dos investimentos da esfera federal na área da cultura foi através da lei de incentivo fiscal (Lei Rouanet nº. 8.301/91). A mesma tendência foi observada na primeira gestão do governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2006), que inclusive amplia significativamente o uso desta lei para financiar projetos na área da cultura.

Devido às mudanças nas formas de financiamento público da cultura, que passaram a priorizar a captação de recursos na iniciativa privada, a produção dos espetáculos passa a adotar práticas que modificam a composição básica ou tradicional das profissões que fazem

parte deste processo de produção da arte, fazendo com que os ofícios de caráter mais especificamente manuais e técnicos tornem-se cada vez menores em relação àquelas profissões da fase de captação de recursos e de marketing. Nesse sentido, a partir da segunda metade da década de 1990, no Theatro Municipal, houve estímulo para a ampliação das formas de terceirização dos trabalhos relativos à criação e confecção dos figurinos, cenários e adereços, passando-se a priorizar as formas de contratação por projetos, já que, desta forma, a Instituição não necessitaria ampliar seu quadro de profissionais das equipes de apoio às artes. Este mecanismo permite ao Theatro transferir a responsabilidade da contratação e manutenção de profissionais dessa área para os ateliês particulares.

Ressaltamos que os ateliês contratam pessoal não especializado para realizar trabalhos na área de artes e espetáculos, haja vista a necessidade constante de diálogo entre o cenotécnico do Theatro e os externos, como foi notado nas entrevistas e nas observações de campo. Conforme expõe o cenógrafo:

Não, a casa tem 3 funcionários fixos e 3 sócios. Aí a gente vai aglomerando conforme a necessidade, porque não dá para você manter um bonequeiro se você vai fazer um boneco só durante o ano inteiro. Não vai ficar um bonequeiro aqui, de braços cruzados. Não vai ficar uma costureira aqui, de braços cruzados, esperando chegar... Então a gente procura fazer coisas que domina para não ter que terceirizar, mas, por exemplo, se eu mantiver uma equipe de cenotecnia, até poderia, mas eu vou começar a ter indústria aqui dentro. Aí eu não sei se tenho esse cacife e nem sei se quero. O certo seria isso. Mas aí eu vou ter que ter uma administração de funcionários, eu já não domino 3, imagina dominar 100? Sabe por quê? Cenotécnico, aí vou ter que ter marceneiro. Marceneiro eu não vou ter um, vou ter que ter 3. Serralheiro, por exemplo, não é todo cenário que tem serralheria. Mas eu não vou manter 3... porque aí vou ter que começar a aumentar, eu vou ter que ter sempre serviço para o serralheiro; eu vou ter que começar a ter sempre serviço para o marceneiro. Vai ter uma hora que eu vou ficar meio... vou começar a me concentrar numa... você não vai... Aí vai começar a marcenaria a predominar, aí você acaba. Então eu prefiro ficar assim, porque é isso, aí eu chamo, monto a equipe e a gente faz (CENÓGRAFO-FIGURINISTA CONTRATADO POR PROJETO PELO THEATRO, 13/12/2006).

Como vimos no depoimento, as ações adotadas pelo Theatro Municipal abrem espaço para um processo de terceirização que se dá em cadeia. Como os ateliês subcontratados não possuem uma estrutura funcional permanente, eles também terceirizam seus trabalhos. E o Theatro, por sua vez, só contrata profissionais externos por projetos individuais, mediante a existência de verba obtida através da captação de recursos, e assim busca reduzir ao máximo os riscos advindos desse tipo de produção.

Nesse último depoimento, foi observado outro aspecto relativo às terceirizações, é que, devido a essas novas necessidades impostas pelo mercado, esses ateliês correm o risco de perderem o foco do campo artístico – que estaria mais centralizado na realização de trabalhos criativos concebidos artesanalmente –, voltando-se para a realização de trabalhos que atendam o maior número possível de demandas.

3.3. Condições de trabalho vivenciadas pelos trabalhadores da área técnica em artes

As relações de trabalho estabelecidas com os profissionais da área técnica do Theatro Municipal têm por base contratos de trabalho que os inserem, em sua grande maioria, na condição de “livre provimento em comissão”. Esta é a relação formal existente entre a Instituição e estes trabalhadores, em que não se coloca a necessidade de ter uma formação profissional com conteúdo específico para o exercício dessa profissão. Mas, apesar disso, na prática profissional desses trabalhadores, é solicitado muito mais que o simples desempenho de suas funções. Exige-se que haja um comprometimento com um saber-fazer próprio de um ofício artesanal, do qual eles devem ser portadores de habilidades e de conhecimentos específicos.

Pudemos observar essas exigências nas observações de campo e, especialmente, na fala dos chefes das equipes técnicas e da própria coordenação de cenotécnica, que expõem a necessidade de que esses profissionais tenham um conhecimento amplo do processo de trabalho, para que possam atender as especificidades de cada montagem. Como foi dito, os trabalhadores de apoio técnico atendem a uma grande variedade de espetáculos, que podem tanto ser produzidos internamente pelo próprio Theatro Municipal como terem produção externa ao teatro.

No relato da coordenadoria de cenotécnica, podemos observar as necessidades que são colocadas em cada tipo de montagem:

[Produção interna:] Que aí é uma produção da casa, então, o nosso envolvimento já é diferente de quando vem uma produção de fora, é nessa hora que as camareiras entram como costureiras para ajudar na confecção dos figurinos (...) quando é uma produção interna e aí elas entram para confeccionar os figurinos. Os cenários são terminados aqui, os cenotécnicos, os maquinistas ajudam terminar mesmo, dar o acabamento, os contra-regras ajudam a fazer a adereçagem disso quando é necessário, então, aí tem um caráter diferente do que quando vem uma produção já pronta de fora.

E segue:

[Produção externa:] A gente monta daquilo que já vem acabado, já está feito. E aí as costureiras entram, elas são *doubles*, de costureiras e camareiras, aí elas só fazem o trabalho como camareiras, de atender aos camarins, atender aos artistas, vestir e tal, o palco faz a alteração do espetáculo, numa ópera já é um trabalho quase que mais completo (COORDENADORIA DE CENOTÉCNICA, 05/11/2004).

Compreendemos que há uma apropriação da forma social do trabalho técnico de apoio às artes que, apesar de ter sua gênese nos antigos ofícios, hoje passa a se inserir nos moldes da produção capitalista, já que esse trabalho faz parte da constituição coletiva do trabalho em artes. Essa forma de produção em artes operou mudanças não só nas relações entre os diversos agentes da produção, mas também mudou o caráter desse trabalho e a modalidade real do trabalho em seu conjunto. Conforme afirma Coli (2006, p. 32), houve alterações na produtividade do trabalho que passou a se dar num ritmo empresarial e, devido ao fenômeno das tecnologias *mass media*, ampliou-se o número de “trabalhadores envolvidos com a difusão do espetáculo como *marketing*, ou como veículo de informação”.

Os trabalhadores da área técnica vivenciam duas situações, que são contraditórias. De um lado, eles participam das formas de assalariamento predominantes na sociedade capitalista, como qualquer outro trabalhador, uma vez que eles também foram expropriados dos meios de trabalho. Mas, por outro lado, a instituição não desarticula sua forma tradicional de produzir, ao contrário, ela se apropria desse conhecimento, sem reconhecer que, para o exercício desta profissão, há uma mobilização de um saber-fazer que foi construído fora daquele ambiente de trabalho e que passa a ser incorporado na dinâmica geral de preparação, execução e montagem dos espetáculos.

Esse conhecimento profissional é aprimorado cotidianamente, exige um tempo de dedicação, e é a partir dele que esses trabalhadores buscam garantir a sua sobrevivência. Observamos que as chefias reconhecem e valorizam esse conhecimento e essa experiência acumulada, mas a Instituição não cria mecanismos que valorizem esse saber-fazer, conforme segue:

O Theatro Municipal tem uma equipe técnica que é preparada, o que é raro se encontrar aqui em São Paulo, preparada para montar, tem conhecimento para montar qualquer tipo de espetáculo. Porque a gente tem muito teatro de prosa, alguns poucos teatros de dança, aí que se prestam à dança; mas um teatro como esse, que monta ópera, que faz uma ópera, que faz um espetáculo de dança, que faz o teatro de prosa, que faz uma apresentação de orquestra, um coral, que sabe todas elas, eles conhecem tudo isso, como é essa prática, eles têm isso. E é raro

encontrar uma equipe, principalmente porque hoje, em São Paulo, é difícil você ter um teatro com uma equipe fixa de técnicos, com corpo de técnicos.

E continua:

Eu acho que eles são mesmo pessoas de uma (...) excepcional... são atenciosos, são profissionais gabaritados, têm uma disponibilidade, isso que você ressaltou, esse prazer do que fazem, esse amor pelo que fazem e é uma pena que não possam ser realmente melhor remunerados, melhor tratados, que não consigam ser vistos, enxergados por essa administração maior, essa coisa que faz as leis e as normas, porque isto aqui é um Teatro (COORDENADORIA DE CENOTÉCNICA, 05/11/2004).

Para compreendermos o que significa desenvolver um ofício, baseado numa concepção de trabalho artesanal e inserido numa sociedade capitalista, recuperamos Tomasi e Silva (2007), que nos ajudam a olhar para esse universo, primeiramente definindo o que é um ofício:

O ofício, portanto, no sentido que sempre balizou as práticas artesanais e que muitos sociólogos do trabalho ainda hoje reclamam, é o encontro de habilidades técnicas, intelectuais e manuais associadas a uma experiência. É, finalmente, o reconhecimento social da posse de um saber, de um saber-fazer, de uma identidade, construídos a partir desta tripla habilidade, desta experiência. Ele nos remete a uma formação, a uma qualificação e a uma carreira profissional (TOMASI E SILVA, 2007, p.6).

Nos ofícios predominantes até a fase da manufatura, seria a partir das exigências impostas no exercício da profissão que esse profissional obtinha o reconhecimento social perante os seus pares, ou seja, o ofício era a base desta referência. Tomasi e Silva (2007) ressaltam que as características predominantes nos *ofícios de ontem* estão se perdendo, e os *ofícios de hoje* ressurgem dentro de uma nova configuração, em que outros valores são mobilizados. Assim expõem:

Observa-se, contudo, que, à medida que pressionados pelas demandas impostas pelo mercado movido pelas mudanças tecnológicas, econômicas e por relações de trabalho cada vez mais desfavoráveis ao trabalhador, menos os ofícios se mostram independentes e cada vez mais se confundem com o emprego: perder o emprego, então, é perder o ofício.

E continua:

Deve-se observar, inclusive, que, a maior parte dos ofícios não tem mais o trabalho artesanal ou independente como referência, mas o trabalho assalariado, o que significa dizer que a autonomia, de um lado, e a subordinação à empresa, de outro, devem se conformar a uma nova realidade do trabalho (TOMASI E SILVA, 2007, p.9-10).

De acordo com que expõem Tomasi e Silva (2007), hoje as noções de emprego e ofício parecem se entrelaçar, se pensadas dentro das exigências de novas habilidades e qualificações que se configuram nas condições atuais do mercado de trabalho. Mas os autores apontam que ainda se mantém uma diferença fundamental entre essas noções quando pensadas na perspectiva dos grupos profissionais:

(...) enquanto o emprego se reporta à empresa e é a partir dela que o trabalhador procura construir sua identidade profissional (muito freqüentemente atrelada a valores e princípios da empresa), o ofício, ou o que resta dele, se reporta ao indivíduo e às suas habilidades, experiências e saberes a partir das quais constrói a sua identidade. Mas como construir, hoje, uma identidade profissional, quando ofícios surgem e desaparecem na velocidade das demandas do mercado? (TOMASI E SILVA, 2007, p.11).

Em relação à situação dos técnicos de palco do Theatro Municipal, observamos que, apesar de terem consciência da necessidade de preservar um saber tradicional, eles não se sentem seguros quanto à continuidade de sua profissão nas atuais circunstâncias de mudanças econômicas e sociais que têm se refletido diretamente nas condições e relações de trabalho vivenciadas por eles.

Segundo Tomasi e Silva (2007, p.4), “a noção de ofício parece guardar, ainda hoje, o sentido da prática profissional artesanal, forjado em tempos remotos”. A positividade em torno desta noção ainda é mantida por esta apresentar-se em oposição aos métodos de trabalho tayloristas, que induzem às práticas de trabalho repetitivo e parcelar. Mas, contraditoriamente, o uso da noção de ofício ganha uma nova significação social, quando inserido no contexto das demandas do mercado de trabalho, e, nesse sentido, perde as características que o identificavam anteriormente.

Embora as equipes de apoio técnico não estejam diretamente ligadas à atividade de *criação* da obra de arte, mas sim voltadas à *construção* da mesma, elas fazem parte da constituição coletiva desse trabalho; é através da ação desses vários trabalhadores que a obra de arte ganha materialidade. “É muito importante o respeito devido aos técnicos que realizam a parte visual do espetáculo. É preciso lembrar que esses homens têm, em geral, uma longa experiência em seu ofício” (RATTO, 1999, p.109).

A condição básica para a concretização do espetáculo é o envolvimento dos profissionais da área de criação, juntamente com os artistas e as equipes de apoio técnico.

Conforme expõe Ratto, para a concretização da obra de arte, deve ser respeitada a divisão de saberes:

(...) Toda vez que algum regente tentou assumir a responsabilidade integral do espetáculo, sempre algo falhou: às vezes por um rigor excessivo, às vezes por um desvio interpretativo ligado a equívocos de caráter estético, às vezes pela incapacidade de subordinar, coordenando-os, os vários aspectos da obra a ser interpretada. Mais do que nunca, o espetáculo lírico exige uma integração perfeita entre seus intérpretes, cantores, músicos, diretores, cenógrafos, figurinistas, técnicos e iluminadores (RATTO, 1999, p.46).

A singularidade do trabalho das equipes técnicas é criar as condições concretas para a realização do espetáculo. Isso pode ser observado na descrição de como é o cotidiano de trabalho vivido por esses profissionais, como segue:

Os técnicos que montam e operam os espetáculos teatrais, na maioria das vezes são esquecidos num projeto. Não sendo operários que exercem funções estáticas, eles caminham, sobem, descem, vão ao porão, às oficinas, ao urdimento, às varandas, montam mecanismos, comunicam-se nas montagens e, para isso, necessitam de infra-estrutura. Precisam de salas técnicas, depósitos, possibilidades seguras de locomoção, bons e atualizados equipamentos, uma consistente cenotecnia a seu serviço. Quanto mais condições na caixa cênica, mais possibilidades eles terão para dar vida aos sonhos dos encenadores, dos cenógrafos, dos iluminadores, contribuindo para a eficiente atuação do elenco, e quem ganha com isso certamente é o público (SERRONI, 2001, p.31).

O processo de trabalho na área das artes e espetáculos tem um caráter subjetivo, uma vez que os trabalhadores técnicos produzem algo que não tem concretude se visto em suas várias etapas parciais e, ao mesmo tempo, o seu trabalho deve se destacar por sua diferença e especificidade em relação a outras formas de trabalho mais padronizados. Portanto as normas serão sempre subjetivas e dependerão da concepção artística que possua o diretor artístico do espetáculo e das condições objetivas do trabalho (meios de produção). Além disso, para que as montagens transcorram dentro dos prazos determinados, um dos pré-requisitos é que haja o total envolvimento do trabalhador com aquela atividade profissional. Podemos perceber estas exigências em relação aos trabalhadores técnicos no depoimento da produtora do Balé da Cidade:

A partir daí não basta trazer o coreógrafo, aí você vai entrar na produção, 'o que aquele coreógrafo criou e o que ele quer que apareça no palco', e isso depende de toda a equipe técnica e de produção, e você tem ou não o entusiasmo dessa equipe. E essa equipe não teve uma formação específica, nunca teve um curso, nem investimento para participar disso, então, vale muito aí a boa vontade, o envolvimento do diretor para tirar da equipe técnica e de produção o melhor para aquele espetáculo ser bom, no nível do que o coreógrafo imaginou, criou. Se você começa a ter aí entre o que o coreógrafo quer e o que a produção consegue, os

técnicos conseguem, os técnicos eu te digo, assim, na capacidade de operar bem uma mesa, de iluminar o palco, de afinar o refletor, entendeu? Se você não tem o entusiasmo e o envolvimento da equipe nesses lugares, não resulta num espetáculo bom. Então, quando eu falo para você que o Balé começou a ter muito prestígio é porque o Balé não só começou a chamar coreógrafos importantes, mas começou a ter também uma produção e uma equipe técnica de qualidade, entendeu? A hora em que você não tem mais isso, o prestígio começa a cair, o espetáculo não resulta num espetáculo de qualidade (PRODUTORA DO BALÉ, 29/09/2005).

Conforme podemos observar na citação acima, os técnicos têm uma relação direta com o resultado dos projetos de criação que serão apresentados ao público, que prestigiará ou não aquele trabalho. Apesar dos técnicos de palco não aparecerem em cena, eles estão auxiliando a direção artística e os artistas no momento de encenação do espetáculo, e também durante os intervalos pode-se observar sua atuação. Logo esses trabalhadores técnicos lidam com um conjunto de expectativas, desde as suas próprias expectativas pessoais e dos seus colegas de equipe, até as dos diretores e produtores, estendendo-se às expectativas do público, que é o grande alvo a ser atingido.

Ratto (1999) nos dá uma boa visão de como se dá o processo de construção de um espetáculo:

Um projeto cenográfico não se fundamenta somente sobre uma correta interpretação. Teatro é também uma pequena indústria na qual a escolha dos materiais, seus custos e, enfim, um orçamento geral impõem um determinado comportamento criativo. (...) Se houver dicotomia de pensamento entre o diretor e o cenógrafo, dificilmente será possível projetar algo que consiga ser um pouco mais do que bonito. (...) Experiência, euforia, anseios, criatividade, insegurança, esperança, receios, entusiasmo, paixão, tudo deveria levar a um trabalho de conjunto, o que nem sempre acontece. A realidade é mais melancólica. O cenógrafo trabalha de um lado, o figurinista de outro, os atores estudam os papéis, o diretor manda e, no final, não se sabe por qual alquimia misteriosa o espetáculo aparece e, supondo que todos tenham talento, a resultante, nos piores dos casos, é sofrível. Todavia a cenografia é boa, o figurino também, a interpretação dos atores dedicada, e a direção, sem dúvida nenhuma, inteligente, mas isso não faz o bom espetáculo. Então? Num sistema financeiro como o que conduz a economia do teatro, é quase impossível pensar num trabalho criativo que seja fundamentado na observação cotidiana e na evolução das idéias provocadas pelo trabalho de todo mundo, pela discussão sistemática, pela polêmica construtivista, pela renúncia positiva às idéias que pareciam boas, mas que devem ser jogadas fora para ceder o passo a novas constatações. Não há dúvida de que o ideal seria poder trabalhar sem a preocupação angustiante com o tempo que separa o ensaio da bilheteria. Essa exigência de prazo marcado, essa angústia de ter que chegar lá de qualquer maneira castram o que deveria ser uma possibilidade e não uma imposição (RATTO, 1999, p.122-123).

Na citação de Ratto (1999), observamos que, muitas vezes, os profissionais ligados às artes têm suas idéias castradas por esbarrarem nos limites impostos pela escassez de

tempo e pela falta de recursos financeiros, mas, ainda assim, buscam superar esses limites e assegurar que seu trabalho, objeto de sua criação, esteja disponível para a apreciação do público. Observamos semelhante preocupação da parte dos profissionais da área técnica, que podemos observar no depoimento da cenotécnica do Balé da Cidade:

O problema é quando você vai para um espaço que é pequeno ou que é mediano, ou que não tem gente... Uma vez nós fomos num SESC que não tem nada, é uma quadra, um ginásio, e você tem que transformar aquilo num palco, não é? E aí você nem tem técnico específico para trabalhar nisso, porque lá são pessoas que cuidam de manutenção, que cuidam de outras coisas no ginásio, porque ali não é um teatro. Você conta com a boa vontade da pessoa e tem que dizer como é que vai ter que fazer para aquele espaço se transformar do nada em palco. Ver o resultado da coisa. É juntar as forças para fazer acontecer e às vezes dá bons resultados, e aí é gratificante. Você consegue transformar e dar oportunidade para que as pessoas assistam alguma coisa que elas não têm oportunidade de acompanhar sempre, essa é a vitória que a gente tem de encarar, de novo outra dessa... Na verdade, seria para estar saindo de um lugar todo cheio de apoio para outro, mas, durante muitos anos, desde que eu me conheço por gente aqui, a gente abriu mão e se faz em vários espaços, praças e tudo, para dar oportunidade das pessoas assistirem e conhecerem (CENOTÉCNICA DO BALÉ, 30/09/2005).

Na fala da cenotécnica, ficou claro que há um forte envolvimento com a realização do trabalho na área técnica, que vai muito além das relações de trabalho estabelecidas com a instituição. Ela demonstra uma preocupação em ampliar os espaços de divulgação dessa concepção de cultura, mobilizando todos os esforços no sentido de atender a essas demandas. Quando a cenotécnica utiliza a expressão “a gente abriu mão”, fica implícito que ela está incorporando outros trabalhadores técnicos em sua fala, já que este é um trabalho coletivo.

No depoimento de outro técnico do Balé, a preocupação em ampliar o acesso aos espetáculos também está presente:

[Anos 1980] O Balé ficava mais restrito a São Paulo, mas tinham os teatros de bairro, que religiosamente a gente fazia os teatros de bairro, uma coisa que eu acho que parou e eu não sei por que. A gente, a cada 2 meses, fazia os teatros João Caetano, Paulo Eiró e Arthur Azevedo e Teatro Municipal, que a gente chamava os teatros da casa, eram os teatros da Prefeitura (TÉCNICO DO BALÉ DA CIDADE, 01/11/2005).

Essa preocupação parece decorrer da própria relação que esse trabalhador constrói com o seu ofício, pois é através dos espaços de divulgação da obra de arte que se obtém o reconhecimento social de seu trabalho. “Hoje, aqui, infelizmente, a grande arte cenotécnica está desaparecendo, substituída, por incompetência, pela carpintaria das feiras comerciais ou pela marcenaria das novelas”. (RATTO, 1999, p.149).

Segundo depoimento dos profissionais da área técnica, a execução de seu trabalho é algo que está ligado a uma realização pessoal. Por isso mesmo, quando não há verba suficiente para remunerar todos os profissionais necessários, há um empenho dos demais para suprirem as dificuldades que surgem. Esta prática se consolidou no Theatro devido à necessidade de se ter resultados imediatos.

Acontece que quem é técnico de teatro tem que ser uma pessoa versátil, tem que ser diferente da que trabalha no comércio, na indústria, porque teatro é uma atividade totalmente à parte, não tem nada a ver com as outras atividades. Primeiro, nossos dias principais de trabalho é sempre no descanso dos outros. É sempre em feriados, sábados e domingos, é sempre em horários diferentes, é à noite; os outros estão indo para casa assistir novela para descansar, não é? Nós estamos trabalhando à noite. Então, é totalmente diferente, precisa haver certo gosto também pela atividade, que a pessoa que entra no teatro e começa a praticar, trabalhar em iluminação ou em cenografia ou em som, tem que ter um certo sabor da coisa para poder ir trabalhando, desempenhando, aprendendo e se desenvolvendo tanto exterior quanto interiormente. Então, a pessoa tem que dar para a coisa e com a sua vontade de querer conhecer e fazer determinada coisa, então você vai aos poucos, com os anos, você vai adquirindo experiência (GERENTE DE PALCO, 01/10/2004).

Os trabalhadores das equipes de apoio técnico atendem a uma grande variedade de espetáculos, implicando num constante readaptar às condições de cada montagem específica. Então, para se adequarem às necessidades do Theatro, todos esses profissionais se auto-incumbem de resolver os novos problemas, sem que isso signifique aumento de custos. Conforme o relato da coordenadora de cenotécnica:

A gente tem essa pauta muito apertada, o tempo de montagem aqui é muito pequeno. Então, esses cenários são construídos num barracão, não necessariamente no nosso barracão, mas no galpão, e depois são trazidos para cá. Mas, como é tudo muito a toque de caixa, não raro esses cenários chegam aqui sem o acabamento. Então, aí os técnicos daqui começam a dar esse acabamento, a ajudar na montagem, não é de uma coisa que já vem pronta, ela é terminada aqui (COORDENADORA DE CENOTÉCNICA, 05/11/2004).

E ainda o depoimento da cenotécnica do Balé (30/09/2005) confirma a necessidade de se adaptar às demandas do Theatro:

É um aprendizado, então você trabalha também com os coreógrafos que vêm de fora e que fazem exigências de determinados materiais mais atuais, então você tem que locar, porque a gente tem essa oportunidade, que nem agora o coreógrafo chegou e falou: eu quero que faça um negócio assim, assim; e você tem que fazer, tipo de afinação, eles vêm com novidades também, então você evolui, agora, se você fica num setor que não tem essa possibilidade, pára no tempo, porque a tecnologia óhhh...

Observamos que, no momento da contratação, adota-se o critério de admitir pessoas que já tenham trabalhado antes nessa área e foi reforçada a necessidade de manter e ampliar os funcionários permanentes da casa, para dar conta da grande diversidade de espetáculos que acontecem no Theatro. Isso pode ser sintetizado na seguinte fala:

(...) Eu preciso de que a pessoa que venha a ser contratada tenha já uma intimidade com o serviço que ela está prestando, é uma relação de confiança, é um trabalho muito pesado, estressante justamente por ser muito pesado. E, eu, particularmente, prefiro trabalhar com pessoas que eu já tenha trabalhado ou que venham por indicação e que eu dê alguma segurança para esta pessoa, neste sentido da contratação. O contrato por verba de terceiros, a gente acabou nunca usando, porque, assim, o ideal seria a gente ter uma pessoa aqui que ficasse fixo da casa, justamente para dar tempo de conhecer todo esse funcionamento, essa diversidade de espetáculos que acontece aqui e ter esse pique de se moldar de uma necessidade a outra. Eu não posso ter, aqui na equipe, uma pessoa que diga: eu só faço isso, isso não é meu trabalho, isso eu não faço. (...) A lógica é que a formação técnica e a experiência são fundamentais, mas tem que também ter esse entrosamento com a equipe. (...) Neste caso, é diferente de músico, de artistas, de bailarinos, que têm outra relação com o trabalho que estão executando (COORDENADORIA DE CENOTÉCNICA, 05/11/2004).

No próximo item discutiremos alguns elementos do processo de racionalização do trabalho no sistema capitalista, buscando contextualizar as mudanças nas formas de assalariamento e gestão do trabalho na área técnica.

3.4. Processo de racionalização do trabalho e mudanças nas formas de assalariamento

O trabalho técnico de apoio às artes, por suas características tais como saber-fazer baseado na tradição e na ajuda mútua, estaria muito mais próximo de uma das formas produtivas predominantes no início da manufatura, que tinha por base a cooperação de artífices de determinados ofícios. Posteriormente, com a implantação do sistema capitalista, em que se intensifica a divisão social do trabalho, estes ofícios foram se decompondo em diferentes operações particulares. Conforme expõe Marx (1982), é a partir da divisão do trabalho na manufatura que ocorrem profundas mudanças no processo de produção:

A análise do processo de produção em suas diferentes fases coincide inteiramente com a decomposição da atividade do artesão nas diversas operações que a compõem. Complexa ou simples, a operação continua manual, artesanal, dependendo, portanto, da força, da habilidade, rapidez e segurança do trabalhador individual, ao manejar seu instrumento (...). É justamente por continuar sendo a habilidade profissional do artesão o fundamento do processo de produção, que o trabalhador é absorvido por uma função parcial e sua força de trabalho se

transforma para sempre em órgão dessa função parcial. Finalmente, a divisão manufatureira do trabalho é uma espécie particular de cooperação, e muitas de suas vantagens decorrem não dessa forma particular, mas da natureza geral da cooperação (MARX, 1982, p.389).

Marx (1982) descreve a expropriação que o artífice sofre quando tem seu trabalho incorporado pela manufatura que, em alguns momentos, introduz a divisão do trabalho e, em outros, combina ofícios anteriormente distintos, tendo como resultado a perda da autonomia desses trabalhadores e a perda da posse dos meios de produção. Conforme o autor citado:

A divisão manufatureira do trabalho opõe-lhes as forças intelectuais do processo material de produção como propriedade de outrem e como poder que os domina. Esse processo de dissociação começa com a cooperação simples em que o capitalista representa diante do trabalhador isolado a unidade e a vontade do trabalhador coletivo. Esse processo desenvolve-se na manufatura, que mutila o trabalhador, reduzindo-o a uma fração de si mesmo, e completa-se na indústria moderna, que faz da ciência uma força produtiva independente do trabalho, recrutando-a para servir ao capital (MARX, 1982, p.413-414).

Segundo Marx, com a substituição da manufatura pelo processo de produção capitalista, além da expropriação material dos produtores independentes, tornando-os trabalhadores assalariados, houve a subsunção do trabalho ao capital.

A divisão manufatureira do trabalho (...) desenvolve a força produtiva do trabalho coletivo para o capitalista e não para o trabalhador e, além disso, deforma o trabalhador individual. Produz novas condições de domínio do capital sobre o trabalho. Revela-se, de um lado, progresso histórico e fator necessário do desenvolvimento econômico da sociedade, e, do outro, meio civilizado de exploração (MARX, 1982, p.417-418).

Para Marx (2004), o sistema capitalista apropriou-se da forma social do trabalho da manufatura e criou a grande indústria. Um dos aspectos que distinguem o modo capitalista de produção do precedente é que a produção não é pré-determinada pelas necessidades, e sim pela escala de produção. Desse modo, implantou-se a produção máxima com o mínimo de trabalho possível, barateando o custo das mercadorias. Esse passa a ser o princípio básico do modo capitalista de produção, mesmo que seja independente das vontades individuais de cada capitalista. O seu objetivo é que cada mercadoria produzida contenha o máximo possível de trabalho não pago. Com isso cada capitalista busca incessantemente meios de diminuir o trabalho vivo.

Marx (2004) entende que são os meios de produção, na qualidade de modo de existência do sistema capitalista, que se contrapõem ao trabalho e aparecem também fora

do processo de produção, potencialmente enquanto modo de existência específico do capital. Este autor ressalta que, no processo de trabalho, há uma contradição em que as condições objetivas do trabalho (meios de produção) se contrapõem às condições subjetivas (capacidade de trabalho). Na realidade, são os meios de produção que funcionam como meios de sucção de maior quantidade de trabalho vivo, propiciando a extração de uma maior taxa de mais-valia.

As forças produtivas sociais do trabalho desenvolvem-se, possibilitando a aplicação da ciência e da maquinaria à produção imediata. O modo capitalista de produção origina uma forma modificada da produção material, a qual constitui a base para o desenvolvimento da relação capitalista, que atingiria seu topo com um elevado grau de desenvolvimento alcançado pelas forças produtivas do trabalho. É a partir destas mudanças que se inicia um intenso processo de racionalização econômica, passando a atingir os vários setores produtivos (MARX, 2004).

A base para o desenvolvimento do sistema capitalista é a obtenção de lucro e, para garantir esse elemento, ele tem demonstrado uma grande capacidade de renovação. Desde sua implantação no século XVIII, já passou por várias fases de crises – a de superprodução manufatureira no século XIX, a de 1929 e a crise do padrão de acumulação dos anos 1960 e 1970 – que levaram à tendência de queda da taxa de lucro. Desse modo, o sistema capitalista passou a viver momentos de expansão alternados com momentos de crise.

A partir da década de 1980, houve a retomada dos princípios neoliberais, das práticas de livre mercado, com os impactos da mundialização e da flexibilização da produção e das relações e condições de trabalho, levando as empresas a criarem novos modos de gestão e organização do trabalho. Neste novo contexto, as formas de inserção dos trabalhadores no mercado de trabalho estão condicionadas pelos movimentos de transformação estrutural da economia brasileira e internacional e pelos movimentos conjunturais das atividades produtivas.

Para compreendermos o contexto de mudanças, especialmente a partir da década de 1970, no padrão de acumulação, e a intensificação do processo de racionalização econômica que passa a atingir os vários setores da economia, consideramos importante resgatar as mudanças que ocorreram nas últimas décadas e que intensificaram as formas de flexibilização, terceirização, precarização e informalização das relações de trabalho.

Entre as décadas de 1950 e 1970, devido à necessidade de reconstrução dos países capitalistas no período pós-guerra, criou-se um sistema financeiro e monetário internacional com forte participação de autoridades estatais, de modo a adotar medidas de controle sobre a economia, buscando assegurar “a relativa subordinação das instituições financeiras e do capital de empréstimo às necessidades do investimento industrial” (CHESNAIS, 1996, p.250). Essas medidas possibilitaram a obtenção de elevados níveis de produtividade e baixas taxas de desemprego, já que foram tomadas algumas medidas para obtenção do pleno emprego. Naquele momento, adotou-se um padrão de acumulação com maior regulamentação pública nos países de capitalismo avançado.

Segundo Chesnais (1996), neste período de expansão capitalista, as relações políticas entre as classes sociais e a soberania do Estado garantiam o respeito das empresas transnacionais a certas convenções e formas de relacionamento com o trabalho, assim como sua colaboração visando acertos de política econômica nacional. A partir dos anos de 1970, o sistema capitalista buscou outras formas de intensificar a extração da taxa de lucro, implantando novas experiências de gestão e organização da força de trabalho, bem como inovações tecnológicas, fazendo surgir novas formas de organização do processo de trabalho.

Um dos autores que refletem sobre as conseqüências políticas dessas mudanças econômicas e sociais é Bihr (1998). Para ele, houve um pacto entre a burguesia e o movimento operário, possibilitando a projeção do fordismo⁵⁸ como regime de acumulação capitalista com maior predomínio nos países de capitalismo mais avançado. Foi através do Estado que se deu a implantação desse regime, pois cabia a ele o papel de intermediar a relação de força entre capital e trabalho, atuando no sentido de reduzir os impactos negativos desse novo regime. Segundo ainda este autor, surge um movimento sindical do tipo social-democrata que acabou por reforçar e legitimar o poder do Estado que, por sua vez, atende às reivindicações do proletariado na medida em que isso possibilite integrá-lo na sociedade, de modo a controlar sua atuação política e social.

⁵⁸ O regime de acumulação fordista refere-se a um padrão de acumulação norte-americano que ultrapassou as formas de organização da produção, expandindo-se pelos países avançados, predominando dos anos 1950 até 1970. Já o termo fordismo pode ser entendido como um método de organização da produção.

No sistema fordista, intensificou-se a racionalização científica da organização do processo de trabalho, que se dava paralelamente à racionalização da vida do trabalhador como forma de garantir o *sucesso* do novo método de trabalho.

O regime fordista, além de implantar profundas mudanças no processo de trabalho, provocou uma integração da relação salarial ao processo de consumo do proletariado. Segundo Bihl (1998), as principais modificações foram: a transformação da família como unidade de produção artesanal e agrícola em unidade de consumo mercantil; a imposição da norma média de consumo, levando a uma homogeneização do mesmo; elevação dos salários de modo a possibilitar o acesso ao crédito, como forma de incentivar o consumo de massa e a criação de benefícios sociais através do salário indireto. O autor citado afirma ainda que houve uma relativa privatização do modo de vida do proletariado, concentrando-se na família e em suas necessidades individuais, o que levou ao fortalecimento de uma consciência de consumidor individual.

Com a crise do sistema fordista de acumulação, surge uma nova ordem produtiva, que busca racionalizar o trabalho através de formas mais flexíveis de organização da produção, de modo a aumentar a exploração e controle sobre a classe trabalhadora.

Tratando da crise do sistema fordista, Harvey (1993) fala sobre o papel que as relações de produção têm na transição de um regime de acumulação para outro. Entende que, a partir de 1973, com o colapso do sistema fordista, inicia-se uma transição tanto no regime de acumulação, quanto no modo de regulamentação social e política a ele associado.

Para Harvey (1993), o termo *acumulação flexível* caracteriza essa nova fase de acumulação, que apresenta o surgimento de setores de produção inteiramente novos, as novas maneiras de fornecimento de serviços financeiros, os novos mercados e o aumento do grau de inovação comercial, tecnológica e organizacional.

Sobre as formas de regulação do trabalho nas três últimas décadas, Castel (1998) defende a tese de que, com o desmonte do Estado Social nos países de capitalismo avançado a partir dos anos de 1970, passa a vigorar uma nova relação salarial, levando o trabalhador a se inscrever em outra condição social, em que se observa uma intensificação da fragilização da regulação social, implicando no aumento do desemprego e no surgimento de formas de trabalho atípicas, com forte precarização. Nesse sentido, acirram-se as contradições de uma sociedade de classes.

Apesar de Castel (1998) tomar a sociedade francesa como referência para sua análise, os resultados de sua pesquisa podem ser extrapolados para outros países capitalistas que também vivenciam as profundas mudanças que estão ocorrendo no mundo do trabalho. Para este autor, a sociedade salarial, que se desenvolveu no interior de um Estado Social, teve sua base abalada, pois se fundava num regime de trabalho que, a partir da década de 1970, sofreu sérias mudanças. No período pós-Segunda Guerra Mundial, as formas de coberturas sociais eram financiadas por uma grande maioria de trabalhadores ativos, ação esta que assegurava sua cobertura no futuro e, ao mesmo tempo, garantia o coletivo dos assalariados. Mas, com as mudanças no padrão de acumulação, que intensificaram o processo de racionalização econômica por parte das empresas, isto acarretou um aumento do desemprego e intensificou as formas de precarização do trabalho, implicando, deste modo, na redução das contribuições ao sistema de seguridade social. Conforme ressalta o autor:

Mas o desemprego não é um risco como outro qualquer (como o acidente no trabalho, a doença ou a velhice sem dinheiro). Caso se generalize, acabará com as possibilidades de financiamento dos outros riscos e, portanto, também com a possibilidade de se ‘cobrir’ a si mesmo. O caso do desemprego revela o calcanhar-de-aquiles do Estado social dos anos de crescimento. A configuração que então assumiu baseava-se em um regime de trabalho que hoje está profundamente abalado (CASTEL, 1998, p.411).

Nesse novo contexto, o trabalho por tempo indeterminado, que seria a forma mais estável de emprego da sociedade salarial, está perdendo hegemonia. Surgem novas relações contratuais, que vêm marcadas pela flexibilidade, que acabam tendo por função ajustar o trabalhador moderno às novas necessidades de reestruturação industrial, mantendo-o disponível às flutuações da demanda. Deste modo, é cada vez mais crescente o número de contratos de trabalho por tempo determinado, trabalho de tempo parcial, empregos mantidos pelos poderes públicos, levando a um crescente número de trabalhadores para a informalidade, sem contribuir com o sistema de previdência social (CASTEL, 1998).

Reforça Castel (1998) que, além da existência de um segmento de trabalhadores precários, a tendência crescente tem sido a de “desestabilização dos estáveis”. Neste caso, há uma alternância entre a situação de atividade e de inatividade, com apenas um número restrito de trabalhadores que consegue estabilidade. Desta forma, os que não a alcançam

vivem uma provisoriedade que cria uma incerteza do amanhã, situação marcada pela exigência de se ter uma força de trabalho flexível que atenda as demandas das empresas.

O mesmo autor chama a atenção ainda para um aspecto da crise que vai além dos limites internos de cada país, que é o enfraquecimento do Estado-Nação, o que se deve em parte à mundialização da economia, à preponderância do capital financeiro internacional e à necessidade de se ter uma política externa voltada para a competitividade - todos esses aspectos acabam engessando as políticas nacionais. (CASTEL, 1998).

Williams (2000) sugere que o estudo das relações sociais no campo da cultura deve referir-se ao movimento mais geral das próprias relações sociais do modo de produção capitalista. Conforme este autor:

A dificuldade excepcional do lugar na produção 'cultural' nas sociedades modernas pode pois, por sua vez, ser estudada em termos de suas relações com a ordem produtiva geral. E aqui há, de saída, uma dificuldade, já que a ordem produtiva geral, no decorrer dos séculos de desenvolvimento do capitalismo, tem sido predominantemente definida pelo mercado, e a 'produção cultural', como vimos, tem sido cada vez mais assimilada às condições desse mercado. (...). Seria correto, pois, dizer que a origem dessas modernas dificuldades é na verdade a economia de mercado, mas, por outro lado, em vista das tentativas de distinções, não seria certo - de fato, seria gravemente redutor - dizer que a ordem de mercado generalizada transformou toda produção cultural em um tipo de produto de mercado (WILLIAMS, 2000, p.49).

O autor citado aponta que “o volume de capital envolvido e a dependência de meios de produção e distribuição mais complexos e especializados” levaram às mudanças nas formas de produção cultural, que passaram a se situar no interior de um mercado totalmente organizado. “Suas instituições, crescentemente centralizadas, passaram para uma situação na qual se poderia dizer (...) que as instituições culturais são partes integrantes da organização social” (WILLIAMS, 2000, p.52-53).

Sobre a diferenciação do processo de produção em arte em relação a outros processos produtivos predominantes no sistema capitalista, Coli faz a seguinte ressalva:

Do ponto de vista econômico, o teatro lírico é um tipo de atividade produzida para o tempo livre do espectador e consumida por ele durante este mesmo tempo, representando, em relação a outros setores produtivos, os escassos recursos advindos do poder público ou do setor privado com os quais as companhias de ópera ou os teatros devem planejar seus custos (COLI, 2006, p.31).

Coli (2006) analisa o processo de trabalho em artes, afirmando que esse trabalho se dá através da cooperação entre o *trabalho intelectualizado* de criação, concepção e

interpretação da obra e o *trabalho mecanizado*, que envolve os trabalhos de execução da obra. A autora expõe que:

Em termos de organização do trabalho geral, a produção no teatro lírico, em especial a ópera, é gerada por um conjunto de trabalhadores em ritmo empresarial e traduz-se como um produto coletivo que conta principalmente com produtores (responsáveis pela administração geral dos teatros e captação de recursos), realizadores (trabalhadores/músicos) e destinatários (público). Dentre os produtores e os realizadores de um espetáculo lírico, contamos com uma grande quantidade de força de trabalho (COLI, 2006, p. 32).

Segundo Sennett (2000), no contexto de uma economia política flexível, há uma repulsa à rotina burocrática e uma busca por formas mais flexíveis de organização do trabalho que levam a novas estruturas de poder e controle. Nesse sentido, as modernas formas de flexibilidade geram um sistema de poder, que é baseado em três elementos:

- 1) *Reinvenção descontínua de instituições*: nesse caso, impõe-se uma situação em que se privilegiam as *redes elásticas*, cujo sistema organizacional é fragmentado, possibilitando a substituição de partes dele, sem que haja prejuízo do todo. Esse processo também abrange as formas de reengenharia.
- 2) *Especialização flexível de produção*: em que há uma adaptação incessante às variações da demanda, criando-se mecanismos no interior das instituições, vinculando suas ações ao movimento mais geral da economia de mercado.
- 3) *Concentração de poder sem centralização*: aqui prevalece a idéia de que a nova organização do trabalho dá aos trabalhadores que estão na base do processo produtivo maior controle sobre suas atividades, o que, na prática, revela-se uma idéia falsa. Pois a concentração do poder sem centralização de poder é uma maneira de transmitir o comando numa estrutura de poder não piramidal, mas que ainda se mantém bastante incisiva.

Com base nesses elementos, “o controle pode ser estabelecido instituindo-se metas de produção ou lucro para uma ampla variedade de grupos na organização, que cada unidade tem liberdade de cumprir da maneira que julgar adequada” (SENNETT, 2000, p.65).

Apresentamos o depoimento da produtora do Theatro, que nos permite observar se as condições e relações inter-pessoais descritas por Sennett (2000), que prevalecem em

empresas da iniciativa privada, podem ser observadas nas formas de organização do trabalho em artes e espetáculos:

Então, é uma relação muito profissional, de muita cobrança, de muito suspense, porque você quer aquilo e pronto, e você só acredita que estará pronto no dia do ensaio geral, não é? (...). Mas você passa 45 dias na expectativa de, na hora de entrar, dar tudo certo, não pode ter nenhum problema quando entra pelo Theatro, senão pode perder até a estréia de uma ópera, que, graças a Deus, nunca aconteceu, mas... não é? E não pode acontecer, porque bilhetes já estão sendo vendidos há dois meses, entendeu? Pessoas já há um ano estão sabendo qual é a programação do Theatro, já tem esses ingressos. Então, é uma agenda que você não pode mudar, por isso é muito complicado trabalhar aqui no palco, você tem muito pouco tempo e não pode falar: vai atrasar uma semana, não é? Então, eu acho que o produtor precisa ter uma humildade, mas ele tem que ser autoritário, porque, se ele ficar pedindo muita licença, ninguém vai fazer nada. É uma coisa de energia, sabe? Não pode deixar: 'ah, está deprimido?', liga e fala: 'não vou trabalhar', rende mais na sua casa, você descobrindo como você vai ficar melhor do que você vir aqui com problemas, entendeu? Porque aí: 'morreu meu pai', puxa eu sinto... aconteceu isso comigo, morreu meu pai no meio de dois projetos, sinto muito, é meu pai, entendeu? Mas eu não posso ficar aqui: 'ai, sabe, morreu meu pai', o show tem que continuar, infelizmente, não dá para parar, não dá para falar assim 'vamos suspender essa programação, porque não estava combinado, mas meu pai morreu'. Então, não pode, entendeu? (...). (grifo nosso) (PRODUTORA DO THEATRO, 22/09/2004).

A terceira característica descrita por Sennett (2000), que é *concentração do poder sem centralização de poder*, foi observada no trabalho de apoio técnico às artes. Notamos que a organização do trabalho nessa área se dá de forma a permitir certa *autonomia* para que as equipes técnicas definam suas metas de produção. Mas essa opção esbarra no limite imposto pelo tempo, pois há um prazo rigoroso de finalização das montagens, que é estabelecido pela produção do Theatro, conforme vimos no depoimento da produtora. Além disso, o desenvolvimento do trabalho de uma equipe depende da finalização do trabalho de outras equipes de apoio, já que os trabalhos são vinculados. Então, a *autonomia* apenas terá a finalidade de permitir que as equipes encontrem uma forma mais racional de cumprir os prazos estabelecidos anteriormente.

De acordo com o que podemos observar, esse campo de trabalho está em meio a muitas contradições, de forma que os depoimentos dos responsáveis pela produção e pela coordenação das atividades de apoio às artes demonstram como são as condições de trabalho vivenciadas pelos trabalhadores da área de apoio técnico do Theatro Municipal de São Paulo,

O depoimento de uma ex-coordenadora de cenotécnica do Theatro Municipal, que esteve nessa função em fins dos anos 1990, confirma as relações de poder que são estabelecidas com os trabalhadores técnicos:

Depende do que quer dizer se acomodar, porque todo funcionário, se você tem uma coisa... Eu fui coordenadora técnica, eu sei muito bem isso, quando eu entrei no Theatro, tinha essa coisa: 'ah, fulano não quer fazer'. Eu chamava na minha sala e dizia: 'você não quer trabalhar mais no Theatro Municipal porque você não tem vontade, é isso? Qual o lugar que você quer ir que eu vou te transferir?'. Você tem essa possibilidade, aí ele não queria, ele passava a trabalhar, é uma coisa de cobrar da direção, a direção é que tem que cobrar, não existe funcionário que não trabalhe, existe diretor e coordenador que não cobra, não existe funcionário que não trabalhe. Se você não segue as normas de uma prefeitura, não pode, senão ele é colocado na rua por justa causa, você tem uma advertência verbal, uma suspensão e depois pode colocar na rua por justa causa, então não existe funcionário acomodado, existe um coordenador que não é bom, eu sempre digo isso, não é verdade? Porque a lei está para ser cumprida, não é? Você põe o funcionário na função dele, depois você... também tem muito funcionário que não é valorizado, não é? Aí que acontece muito dessas coisas. A prefeitura é um contexto que você tem que analisar de várias formas, porque tem aquele que é preterido, aí não se sente bem e fala também: agora eu não vou fazer, não é? Porque ele sabe menos e é ele que está ganhando e eu não estou. Então, são várias coisas que envolvem, e a cada setor que você tem que lidar, deve tentar reorganizar isso (grifo nosso) (EX-COORDENADORA DE CENOTÉCNICA, 25/09/2005).

Observamos que o Theatro Municipal, mesmo sendo uma instituição pública, está inserido nas contradições de uma economia de mercado e, por isso, adota alguns princípios visando se adequar às demandas do mercado. Nesse sentido, há uma combinação parcial da primeira e segunda características descritas anteriormente por Sennett (2000), *reinvenção descontínua de instituições* e *especialização flexível de produção*, em que o desenvolvimento das atividades artísticas dependem da disponibilidade de financiamentos públicos e privados e, a partir deles, definem-se formas de redução ou ampliação das equipes internas e da terceirização parcial desses trabalhos. E, por outro, a Instituição não tem uma estrutura organizacional interna que possa corresponder às novas demandas geradas no mercado da produção cultural. A falta de investimento nas carreiras dos profissionais da área técnica é um exemplo disso, que pôde ser observado no depoimento da ex-coordenadora de cenotécnica, que reforça a necessidade de ter pulso firme nas relações inter-pessoais, mas reconhece que, nas engrenagens da máquina pública, ainda permanecem resquícios de práticas de “apadrinhamento”.

A ex-coordenadora de cenotécnica (25/09/2005) reconhece que o Theatro não oferece boas condições de trabalho para os profissionais da área técnica:

Você tem que ter insalubridade, você tem que dar os direitos do funcionário (...). Por exemplo, têm os abusos da carga horária, então eu digo assim: o que tem que se ter é pagar salário decente, são pessoas que se dedicam totalmente à família ali, porque você não tem sábado, não tem domingo, não tem nada, não é? E ter respeito a esses funcionários, pagar um salário decente e os direitos que lhe são devidos e não ter abusos de sua carga horária e criar mais cargos que seja em comissão, criar mais, porque o Teatro não pode funcionar com meia dúzia de pessoas...

As mesmas deficiências também foram lembradas por outra coordenadora, conforme segue:

Eu acho que eles são mesmo pessoas de uma (...) excepcional, são atenciosos, são profissionais gabaritados, têm uma disponibilidade, isso que você ressaltou, esse prazer, esse amor pelo que fazem e é uma pena que não possam ser realmente melhor remunerados, melhor tratados, que não consigam ser vistos, enxergados por essa administração maior, essa coisa que faz as leis e as normas, porque isto aqui é um Teatro (COORDENADORIA DE CENOTÉCNICA, 05/11/2004).

E também um chefe de palco (2004) dá o seu depoimento sobre essas condições de trabalho:

Agora que você já desligou o gravador, eu quero ressaltar que é muito difícil trabalhar no palco, eles são muito pouco valorizados, trabalham finais de semana, recebem pouca hora-extra, não têm auxílio alimentação nesses dias. E, seguramente, os salários brutos variam entre R\$ 800,00 e R\$ 1.000,00, nunca passa disso.

Segundo Menger (2005, p.60), o campo artístico, apesar de sua singularidade em relação a outros setores da economia, tem suas ações permeadas por orientações bastante contraditórias, passando a se pautar pelos princípios norteadores de “eficácia econômica” e pelos “critérios de aproveitamento”. Conforme o autor citado, essas características podem ser observadas em: “seus modos de organização, o comportamento simultaneamente empresarial, individualista e comunitário dos seus atores, os seus sistemas de financiamento que combinam os mecanismos da economia de mercado” (MENGER, 2005, p.61-62).

Como podemos observar no depoimento seguinte, impõem-se metas bastante rígidas para a realização desse trabalho:

Assim como eu disse para o pessoal, eu sou muito pelo pessoal, mas eu sou também de resultado. E o nosso trabalho, ele só é visto quando ele tem resultado, não é? Então depende exclusivamente do resultado, a gente trabalha exatamente para não acontecer nenhuma falha. Pode acontecer, claro que pode acontecer. Acidentes acontecem, ainda mais quando se tem automação, em que pode travar uma vara. Mas pode ocorrer erros, lógico, estamos todos sujeitos a falhas, não é que a gente seja perfeito em tudo. Mas a gente trabalha muito para o resultado, para que seja perfeito, redondo, para que este espetáculo se inicie e acabe perfeitamente bem. A gente não pode perder esse tempo, não podemos atrasar nem aqui na montagem, nem lá no galpão, na confecção de tudo. Isso tudo tem

que estar aí, dentro do tempo previsto, por exemplo, segunda feira já tem ensaio no palco com cenário e com tudo, porque se não a coisa não acontece (COORDENADOR DE CENOTÉCNICA, 28/09/2006).

Assim, no campo de trabalho artístico, observamos que não existem limites pré-estabelecidos para o desenvolvimento dessa atividade profissional, que tem um caráter subjetivo e é marcada pelo risco constante, sendo esta a condição para que esse profissional se mantenha no mercado (MENGER, 2005; SENNETT, 2000). E especialmente, no caso das equipes de apoio técnico às artes, o desenvolvimento de seu trabalho vai depender das inúmeras mediações estabelecidas entre a produção do espetáculo, os diretores artístico e cênico e a coordenação de cenotécnica.

CAPÍTULO 4:

O TRABALHO NAS PROFISSÕES TÉCNICAS DE APOIO ÀS ARTES

4.1. O mercado de trabalho das ocupações em atividades técnicas de apoio às artes e espetáculos

No Brasil, a partir dos anos 1980, pudemos perceber que as condições gerais do mercado de trabalho sofreram um processo de deterioração que se tornou mais intenso a partir da década de 1990, apresentando um baixo crescimento do emprego formal e um aumento da informalidade, principalmente do trabalho por conta-própria e dos assalariados sem contrato de trabalho regulamentado, além da significativa redução do nível dos salários e o aumento do desemprego.

Buscando compreender algumas das principais tendências que estão ocorrendo no mercado de trabalho brasileiro das ocupações no campo das artes e espetáculos, vamos utilizar os dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD-IBGE), referentes aos trabalhadores inseridos no mundo das artes, com ênfase nas ocupações em atividades técnicas de apoio às artes.

Assim, para as ocupações em atividades técnicas de apoio às artes, vamos analisar os dados da PNAD-IBGE desagregados para cada uma das suas categorias ocupacionais técnicas. Já para as demais ocupações em artes e espetáculos, vamos analisar apenas o agregado de categorias que compõem estes tipos de atividades no campo das artes. Além disso, vamos comparar o conjunto de ocupados em artes e espetáculos com o total de ocupados (em todas as categorias profissionais) no Brasil e no Estado de São Paulo⁵⁹.

Vamos trabalhar principalmente com dados de mercado de trabalho da PNAD 2004, para o conjunto do Brasil e para o Estado de São Paulo. Também faremos uma análise temporal da dinâmica do mercado de trabalho das ocupações em artes e espetáculos no período 1992-2001, utilizando dados das PNADs de 1992 e 2001.

⁵⁹ As categorias ocupacionais que compõem as atividades profissionais técnicas de apoio às artes são técnicos em operação de aparelhos de sonorização, técnicos em operação de aparelhos de cenografia e técnico em operação de aparelhos de projeção. Já as categorias profissionais que compõem as demais ocupações em artes e espetáculos são produtores de espetáculos; coreógrafos e bailarinos; atores, diretores de espetáculos e afins; compositores, músicos e cantores; decoradores de interiores e cenógrafos; e músicos e cantores populares. Como foi dito, na nossa análise, não vamos desagregar os dados da PNAD para as categorias profissionais

Conjunto do Brasil

Os dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD-IBGE) de 2004 sobre o mercado de trabalho brasileiro mostram que a população ocupada no Brasil é de aproximadamente 83 milhões de pessoas, sendo 48 milhões (58%) de homens e 34,7 milhões (42%) de mulheres⁶⁰. Deste universo de pessoas ocupadas, apenas 240 mil trabalham em ocupações no campo das artes e espetáculos, que representam 0,29% do total de ocupados no Brasil. Nas profissões de artes, há um forte predomínio de pessoas do sexo masculino, que representam 70% dos ocupados nestas profissões, sendo apenas 30% mulheres (Tabela 4.1).

Tabela 4.1. Distribuição do total de ocupados e dos ocupados em artes e espetáculos no Brasil, segundo sexo – 2004

	Ocupados no Brasil	%	Ocupados em artes e espetáculos	%	% artes e espetáculo s/ ocupados Brasil
Homens	48.077.644	58,0	167.442	69,8	0,35
Mulheres	34.739.267	42,0	72.353	30,2	0,21
Total	82.816.911	100,0	239.795	100,0	0,29

Fonte: IBGE, PNAD 2004.

Elaboração: Liliana Segnini, 2006.

Quanto à distribuição dos ocupados por faixa etária, os dados da PNAD 2004 revelam que a proporção de jovens é significativamente mais alta nos ocupados em artes e espetáculos do que no total de ocupados no Brasil. Como mostra a Tabela 4.2, 34% dos ocupados em artes e espetáculos têm menos de 24 anos, enquanto, no total de ocupados no Brasil, apenas 23,8% estão na faixa entre 10 e 24 anos. Temos ainda 38% dos ocupados no Brasil na faixa entre 25 a 39 anos, sendo que, em artes, essa faixa atinge 41,5% dos ocupados. Além disso, 38,2% do total de ocupados no Brasil têm mais de 40 anos de idade, proporção que não chega a 25% nos ocupados em artes e espetáculos.

que compõem estas demais ocupações em artes e espetáculos, mas apenas para as categorias profissionais técnicas de apoio às artes.

⁶⁰ A população ocupada (PO) é composta por pessoas com 10 anos ou mais ocupadas na semana de referência da PNAD 2004 (última semana do mês de setembro de 2004).

Tabela 4.2. Distribuição por grupos etários do total de ocupados e dos ocupados em artes e espetáculos no Brasil – 2004

Faixa etária	Ocupados no Brasil	% dos ocupados no Brasil	Ocupados em artes e espetáculos	% dos ocupados em artes e espetáculos
10 a 17 anos	4.774.152	5,8	21.555	9,0
18 a 24 anos	14.556.403	18,0	60.298	25,1
25 a 39 anos	31.371.256	38,0	99.471	41,5
40 a 49 anos	17.212.352	21,0	27.696	11,5
50 a 59 anos	9.758.517	11,0	25.002	10,4
mais de 60 anos	5.144.231	6,2	5.773	2,4
Total	82.816.911	100,0	239.795	100,0

Fonte: IBGE, PNAD 2004.

Elaboração: Liliana Segnini, 2006.

Os ocupados no campo das artes e espetáculos possuem nível de escolaridade significativamente mais alto que o do total de ocupados no Brasil. Enquanto 58,6% do total de ocupados no Brasil têm até 8 anos de estudo, este percentual é de apenas 35% nos ocupados em artes e espetáculos. Já os percentuais de ocupados com 9 a 14 anos de estudo são de respectivamente 33% e 52% dos ocupados no Brasil e nas artes e espetáculos. Finalmente, o percentual de ocupados com 15 ou mais anos de estudo é de 8,0 % no Brasil e 11,4 % nas artes e espetáculos (Tabela 4.3).

Tabela 4.3. Distribuição por anos de estudo do total de ocupados e dos ocupados em artes e espetáculos no Brasil – 2004

Anos de estudo	Ocupados no Brasil	%	Ocupados em Artes e Espetáculos	%
Sem instrução e menos de 1 ano	8.075.260	9,8	1.353	0,6
1 ano	1.842.484	2,2	438	0,2
2 anos	3.197.239	3,9	2.003	0,8
3 anos	4.545.568	5,5	5.778	2,4
4 anos	9.740.528	11,8	11.013	4,6
5 anos	5.604.279	6,8	13.133	5,5
6 anos	3.359.369	4,1	9.595	4,0
7 anos	3.798.389	4,6	11.685	4,9
8 anos	8.214.767	9,9	28.958	12,1
9 anos	2.672.423	3,2	16.358	6,8
10 anos	2.863.107	3,5	17.699	7,4
11 anos	17.844.671	21,5	69.252	28,9
12 anos	1.474.610	1,8	8.607	3,6
13 anos	1.231.556	1,5	5.848	2,4
14 anos	1.210.195	1,5	7.550	3,1
15 anos ou mais	6.653.431	8,0	27.257	11,4
Não determinados e sem	489.036	0,6	3.268	1,4

declaração				
Total	82.816.911	100,0	239.795	100,0

Fonte: IBGE, PNAD 2004.

Elaboração: Liliana Segnini, 2006.

Apesar dos ocupados em artes e espetáculos possuírem maior escolaridade, a distribuição, segundo a posição na ocupação, revela a precariedade dos seus vínculos de trabalho, em comparação com o universo dos trabalhadores ocupados no Brasil. Enquanto 37,5% do total de ocupados no Brasil possuem carteira de trabalho, apenas 12,9% dos ocupados em artes e espetáculos estão nessa situação. Já a proporção de trabalhadores sem carteira assinada e por conta-própria correspondem a expressivos 28,8% e 54,3% respectivamente dos ocupados em artes e espetáculos, enquanto no conjunto dos ocupados no Brasil estes percentuais atingem apenas 18,3% e 21,8% respectivamente (Tabela 4.4).

Tabela 4.4. Distribuição do total de ocupados e dos ocupados em artes e espetáculos no Brasil, por posição na ocupação - 2004

	Brasil	%	Artes e Espetáculos	%
Formal	31.091.969	37,5	30.857	12,9%
Sem carteira	15.177.598	18,3	69.129	28,8%
Conta própria	18.015.385	21,8	130.101	54,3%
Empregador	3.430.993	4,1	6.449	2,7%
Não remunerado	5.407.550	6,5	3.259	1,4%
Trabalhador doméstico	6.415.209	7,8	-	-
Auto consumo	3.278.207	4,0	-	-
Total	82.816.911	100,0	239.795	100,0

Fonte: IBGE, PNAD 2004.

Elaboração: Liliana Segnini, 2006.

Outros dados também revelam a forte precarização do trabalho dos ocupados em artes e espetáculos. Como mostra a Tabela 4.5, apenas 13,4% são associados ao sindicato e só 22,7% contribuem para a previdência.

Tabela 4.5. Distribuição dos ocupados em artes e espetáculos no Brasil, por associação sindical e contribuição previdenciária - 2004

Associado a sindicato?

	Total	%
Sim	32.137	13,4
Não	207.658	86,6
Total	239.795	100,0

Contribuinte da previdência

	Total	%
Sim	54.518	22,7
Não	185.277	77,3
Total	239.795	100,0

Fonte: IBGE, PNAD 2004.
Elaboração: Liliana Segnini, 2006.

Ressaltamos que no caso dos trabalhadores precarizados, que abrangem categorias diversificadas e fragmentadas entre si, isto acaba dificultando ainda mais a atuação sindical, já que não contribuem com o sistema previdenciário, não são sindicalizados e acabam não tendo representatividade junto aos órgãos políticos e sindicais. Observamos que a expansão das atividades precarizadas, em detrimento das formas de trabalho regulamentadas, acaba por fragmentar ainda mais esse segmento de trabalhadores ocupados no campo das artes e espetáculos.

A renda média dos trabalhadores em ocupações no campo das artes e espetáculos é de R\$ 769,00, valor próximo da renda média do conjunto de trabalhadores ocupados do Brasil, que é de R\$ 705,00. Porém, desagregando-se a renda média segundo trabalhadores do sexo masculino e feminino, observam-se padrões opostos entre as ocupações em artes e espetáculos e o total de ocupações no Brasil. Enquanto, no total de ocupações, a renda média dos homens é bastante superior a das mulheres, com respectivamente R\$ 803,00 e R\$ 557,00, nas ocupações em artes e espetáculos, são as mulheres que possuem renda média mais elevada do que os homens, com respectivamente R\$ 879,00 e R\$ 724,00. Além disso, a renda média das mulheres que trabalham em artes e espetáculos é muito superior à renda média do total de mulheres ocupadas no Brasil, o que mostra que as ocupações em artes são mais bem remuneradas entre as mulheres, mas não entre os homens (Tabela 4.6).

Tabela 4.6. Renda média e mediana do total de ocupados e dos ocupados em artes e espetáculos no Brasil, por sexo – 2004

	Renda Média Brasil	Renda Mediana Brasil	Renda Média Artes e Espetáculos*	Mediana Artes e Espetáculos*
Homem	803,40	450,00	724,00	500,00
Mulher	557,46	328,00	879,20	500,00
Total	705,08	400,00	769,30	500,00

Fonte: IBGE, PNAD 2004.
Elaboração: Liliana Segnini, 2006.

Obs. Deflacionado pelo INPC/CESIT (de outubro de 2004).

Ocupados com rendimento positivo

Renda mensal do trabalho principal

(*) rendimento positivo

Apesar das mulheres terem um rendimento maior nas ocupações em artes e espetáculos, a diferença de renda não é muito grande entre homens e mulheres, com estas últimas ganhando 21,4% a mais do que os homens. Já no total de ocupados no Brasil, além dos homens possuírem rendimentos mais altos, a diferença da renda entre homens e mulheres são bem maiores, com os trabalhadores do sexo masculino ganhando 44,1% a mais do que as trabalhadoras do sexo feminino.

Como vimos, existem atualmente no Brasil cerca de 240 mil pessoas trabalhando em ocupações ligadas às artes e espetáculos⁶¹. Deste total de ocupados, apenas 10,5% desenvolvem atividades técnicas de apoio às artes, os quais somam pouco mais de 25 mil pessoas em todo o Brasil (Tabela 4.7).

Tabela 4.7. Distribuição dos ocupados em categorias ocupacionais técnicas de apoio às artes e demais ocupações em artes e espetáculos no Brasil - 2004

Categorias Ocupacionais	Total	%*	%**
Técnicos em operação de aparelhos de sonorização	20.513	8,6	81,3
Técnicos em operação de aparelhos de cenografia	4.394	1,8	17,4
Técnico em operação de aparelhos de projeção	335	0,1	1,3
Total dos técnicos de apoio às artes	25.242	10,5	100,0
Demais ocupados em artes e espetáculos	214.553	89,5	
Total de ocupados em artes e espetáculos	239.795	100,0	

Fonte: IBGE, PNAD 2004.

Elaboração própria.

* Em relação ao total de ocupados em artes e espetáculos

** Em relação ao total de técnicos e de apoio às artes

Entre os ocupados em atividades técnicas de apoio às artes, a grande maioria (81,3%) trabalha com sonorização, 17,4% trabalham com aparelhos de cenografia, e apenas 1,3% trabalham com aparelhos de projeção.

Vimos que os trabalhadores em ocupações em artes e espetáculos possuem vínculos relativamente precários em comparação com o conjunto de trabalhadores do Brasil, com

⁶¹ Neste total não estão incluídas algumas ocupações, tais como: figurinista, costureira-camareira, maquiadores, contra-regragem, por estes realizarem atividades que são desenvolvidas tanto no campo das artes quanto em outras atividades profissionais. Para uma descrição mais detalhada da classificação de profissões, ver CBO 2002, site: <http://www.mtecbo.gov.br>

altas proporções de trabalhadores sem carteira e por conta-própria. Analisando as diferentes categorias profissionais ligadas às artes e espetáculos, segundo a posição na ocupação, observa-se a predominância de vínculos precários de trabalho em quase todas as categorias. Porém existem diferenças importantes entre as várias categorias, relacionadas às diferentes proporções de trabalhadores formalizados, sem carteira e por conta-própria.

Como podemos observar na Tabela 4.8, em algumas categorias técnicas, como as dos técnicos em aparelhos de cenografia e de projeção, predominam os vínculos formais de trabalho. Porém cabe destacar que essas duas categorias são situações excepcionais na área de artes e espetáculos, e mesmo no universo de trabalhadores em atividades técnicas de apoio às artes. Como também mostra a Tabela 4.8, os técnicos em aparelhos de sonorização possuem vínculos bastante precários, com apenas 19% com vínculos formais de trabalho, 49% sem carteira e 26% por conta-própria.

Como os técnicos em sonorização representam a grande maioria dos trabalhadores em atividades técnicas de apoio às artes no Brasil, no conjunto de trabalhadores técnicos acabam predominando vínculos relativamente precários e informais de trabalho, com 26% com carteira assinada (formal), 48% sem carteira e 21% de trabalhadores por conta-própria (ver Tabela 4.8).

Tabela 4.8. Distribuição dos ocupados em categorias ocupacionais técnicas de apoio às artes e demais ocupações em artes e espetáculos no Brasil, por posição na ocupação - 2004

Categorias ocupacionais	Números absolutos					Total
	posição na ocupação					
	formal	sem carteira	conta-própria	empregador	não remun.	
Técnicos em operação de aparelhos de sonorização	3.837	10.065	5.258	667	686	20.513
Técnicos em operação de aparelhos de cenografia	2.374	2.020	-	-	-	4.394
Técnico em operação de aparelhos de projeção	335	-	-	-	-	335
Total dos técnicos de apoio às artes	6.546	12.085	5.258	667	686	25.242
Demais ocupações em artes e espetáculos	24.311	57.044	124.843	5.782	2.573	214.553
Total de ocupados em artes e espetáculos	30.857	69.129	130.101	6.449	3.259	239.795

Valores em porcentagem

Categorias ocupacionais	posição na ocupação					Total
	formal	sem carteira	conta-própria	empregador	não remun.	
Técnicos em operação de aparelhos de sonorização	18,7	49,1	25,6	3,3	3,3	100,0
Técnicos em operação de aparelhos de cenografia	54,0	46,0	-	-	-	100,0
Técnico em operação de aparelhos de projeção	100,0	-	-	-	-	100,0
Total dos técnicos de apoio às artes	25,9	47,9	20,8	2,6	2,7	100,0
Demais ocupações em artes e espetáculos	11,3	26,6	58,2	2,7	1,2	100,0
Total de ocupados em artes e espetáculos	12,9	28,8	54,3	2,7	1,4	100,0

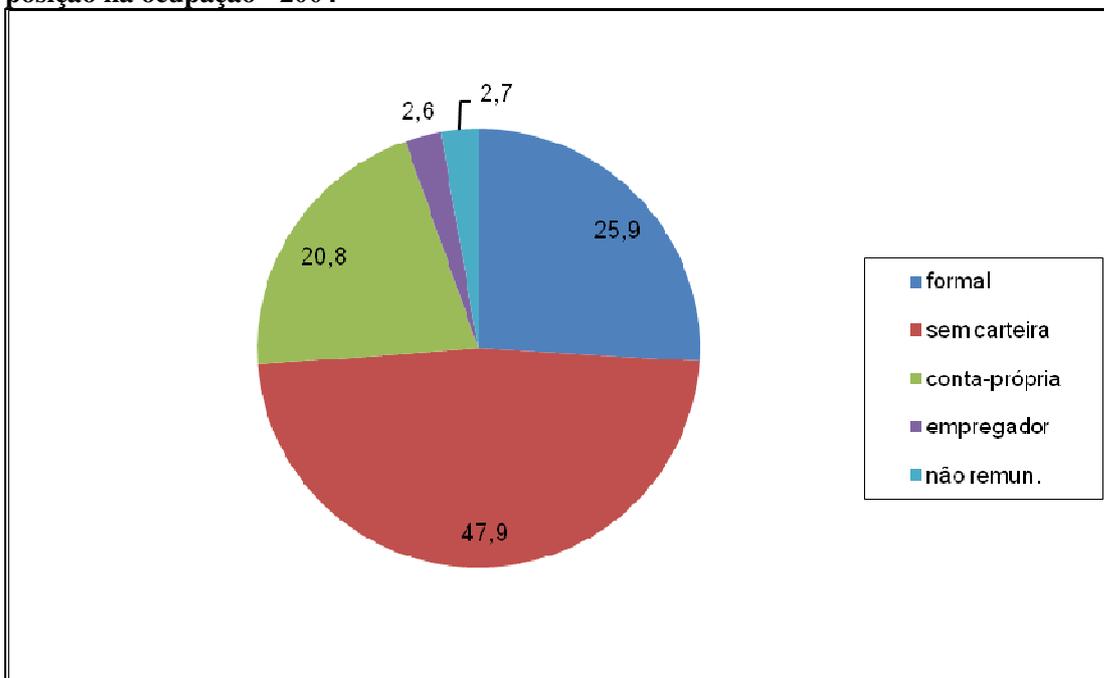
Fonte: IBGE, PNAD 2004.
Elaboração própria.

Com relação às categorias técnicas de apoio às artes, portanto, pode-se dizer que há uma grande diversidade de tipos de vínculos de trabalho, observando-se desde uma presença significativa de trabalhadores por conta-própria (técnicos em sonorização), passando pela forte presença do assalariamento sem carteira (tanto nos técnicos em cenografia como em sonorização) até o predomínio de vínculos formais de trabalho, no caso dos técnicos em aparelhos de cenografia e, principalmente, nos de projeção.

Comparando-se o conjunto de trabalhadores em atividades técnicas de apoio às artes com o conjunto de trabalhadores nas demais ocupações em artes e espetáculos, podemos observar um maior grau de formalidade nos trabalhadores técnicos, com 26% com carteira assinada *versus* apenas 11% nas demais ocupações em artes e espetáculos.

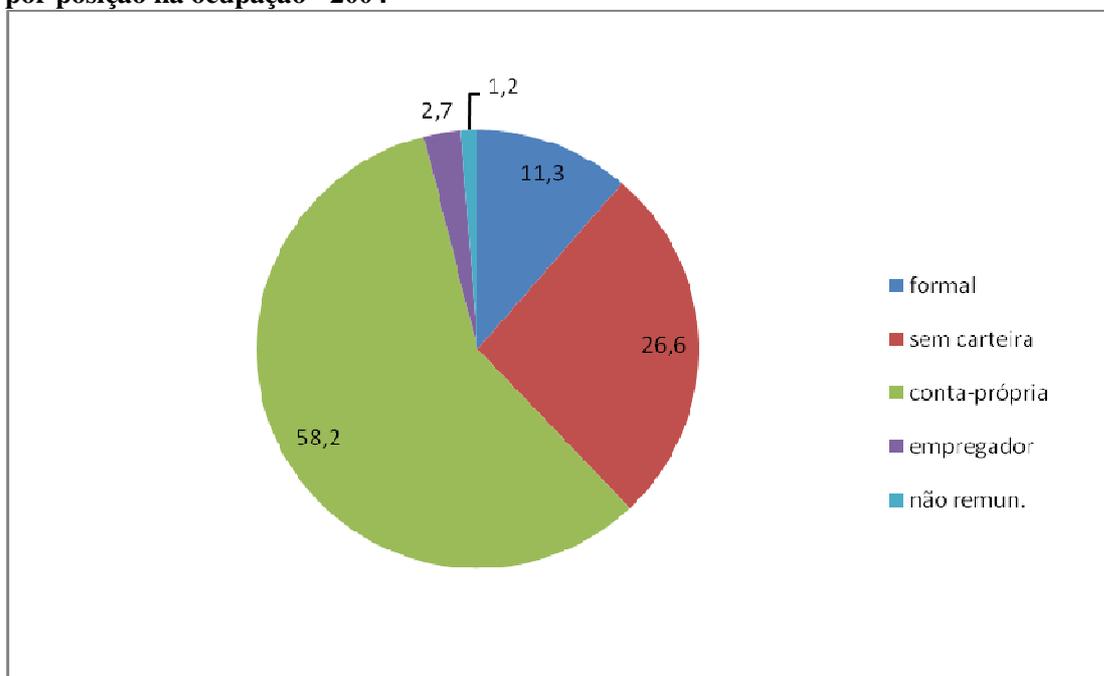
Outra diferença está no tipo de vínculo informal que predomina no conjunto de trabalhadores técnicos e no conjunto de trabalhadores nas demais ocupações em artes e espetáculos. No primeiro grupo, predomina o assalariamento sem carteira (48%), enquanto, no segundo grupo, predominam os trabalhadores por conta-própria (58%), conforme mostram os Gráficos 4.1 e 4.2.

Gráfico 4.1. Distribuição dos ocupados em atividades técnicas de apoio às artes no Brasil, por posição na ocupação - 2004



Fonte: IBGE, PNAD 2004.

Gráfico 4.2. Distribuição dos ocupados nas demais ocupações em artes e espetáculos no Brasil, por posição na ocupação - 2004



Fonte: IBGE, PNAD 2004.

Vimos que, no conjunto de ocupações ligadas às artes e espetáculos, há um forte predomínio de trabalhadores do sexo masculino. Porém os dados desagregados por categorias profissionais mostram que há uma grande variação entre as proporções de homens e mulheres nas diferentes categorias.

Comparando-se o conjunto de trabalhadores em atividades técnicas de apoio às artes com o conjunto das demais ocupações em artes e espetáculos, vemos que há um fortíssimo predomínio (94%) de homens no conjunto de trabalhadores técnicos, enquanto, nas demais ocupações em artes e espetáculos, a proporção é de cerca de dois homens para uma mulher.

Em oposição a esta tendência geral, na categoria de técnicos de aparelhos de projeção, há surpreendentemente uma exclusividade feminina, com 100% de mulheres. Contudo acreditamos que isto se deve a uma distorção decorrente da expansão da amostra da PNAD, que pode ocorrer no caso de grupos populacionais muito reduzidos, como é o caso dos técnicos de aparelhos de projeção.

Tabela 4.9. Distribuição dos ocupados em categorias ocupacionais técnicas de apoio às artes e demais ocupações em artes e espetáculos no Brasil, por sexo – 2004

Categorias ocupacionais	Sexo		Total
	Masculino	Feminino	
Técnicos em operação de aparelhos de sonorização	98,4	1,6	100,0
Técnicos em operação de aparelhos de cenografia	80,4	19,6	100,0
Técnico em operação de aparelhos de projeção	-	100,0	100,0
Total dos técnicos de apoio as artes	94,0	6,0	100,0
Demais ocupações em artes e espetáculos	67,0	33,0	100,0
Total de ocupados em artes e espetáculos	69,8	30,2	100,0

Fonte: IBGE, PNAD 2004.

Elaboração própria.

O rendimento médio do conjunto de trabalhadores em atividades técnicas de apoio às artes é de R\$ 664,00, valor significativamente mais baixo do que o rendimento médio do universo de trabalhadores em ocupações de artes e espetáculos, que é de R\$ 769,00. Porém, mesmo entre os ocupados em atividades técnicas de apoio às artes, há uma grande variação da renda média entre as diferentes categorias de técnicos. Enquanto o rendimento médio

dos técnicos em sonorização chega a R\$ 711, o dos técnicos de projeção é de apenas R\$ 260,00 (Tabela 4.10)⁶².

Tabela 4.10. Renda média e mediana dos ocupados em categorias ocupacionais técnicas de apoio às artes e demais ocupações em artes e espetáculos no Brasil, 2004

Categorias ocupacionais	Renda Média	Renda Mediana
Técnicos em operação de aparelhos de sonorização	710.9	450.0
Técnicos em operação de aparelhos de cenografia	474.0	360.0
Técnico em operação de aparelhos de projeção	260.0	260.0
Total dos técnicos de apoio às artes	663.7	
Demais ocupações em artes e espetáculos	789.1	
Total de ocupados em artes e espetáculos	769.3	500.0

Fonte: IBGE, PNAD 2004.

Elaboração própria.

Obs. Deflacionado pelo INPC/CESIT (de outubro de 2004).

Ocupados com rendimento positivo

Renda mensal do trabalho principal

Comparando-se o conjunto de trabalhadores em atividades técnicas de apoio às artes com o conjunto das demais ocupações em artes e espetáculos, vemos que o rendimento médio dos técnicos é significativamente mais baixo do que o das demais ocupações em artes e espetáculos, com valores de respectivamente 664 e 789 reais. Logo, apesar dos trabalhadores técnicos serem mais formalizados, eles ganham significativamente menos do que as demais ocupações em artes e espetáculos.

Brasil 1992-2001

Fazemos a seguir uma análise temporal da dinâmica do mercado de trabalho dos ocupados em atividades técnicas de apoio às artes e demais ocupações em artes e espetáculos na década de 1990, mais especificamente no período 1992-2001.

Inicialmente, cabe destacar que escolhemos o ano de 2001 como data final da análise temporal, e não o ano de 2004, porque houve uma mudança na definição das

⁶² Cabe destacar que os técnicos em aparelhos de projeção estão na base da faixa de distribuição de rendimentos de todas as categorias ocupacionais em artes e espetáculos, com renda média extremamente baixa, de apenas R\$ 260,00.

categorias de profissionais na PNAD 2002, o que compromete a comparabilidade com os anos anteriores. Assim, selecionamos a PNAD 1992, que era a informação mais distante no tempo de que dispúnhamos, e comparamos com a PNAD 2001, que era o ano mais recente antes da mudança nas categorias profissionais.

Comparando os anos de 1992 e 2001, podemos observar que houve um aumento bastante significativo no número de ocupados em artes e espetáculos, passando de 129 mil para 216 mil ocupados, com um expressivo aumento percentual de 67% em nove anos. Este aumento foi de fato muito expressivo, principalmente quando comparado com o aumento percentual do total de ocupados (em todas as categorias profissionais) no Brasil. Como mostra a Tabela 4.11, o total de ocupados no Brasil passou de 65 para 75,5 milhões, um aumento relativo de 15,8%.

Podemos constatar, então, um forte aumento das ocupações em artes e espetáculos na década de 1990. O crescimento no número de ocupados ocorreu em todas as categorias profissionais em artes e espetáculos.

Tabela 4.11. Número de ocupados em categorias ocupacionais técnicas de apoio às artes, nas demais ocupações em artes e espetáculos e no total de ocupados no Brasil, 1992 e 2001

Categorias ocupacionais	1992	2001	Varição 1992-2001 (%)
Cinegrafistas e operadores de câmaras	9.443	10.660	12,9
Operadores de equipamentos de som e cenografia	17.256	24.263	40,6
Total dos técnicos de apoio às artes	26.699	34.923	30,8
Demais ocupados em artes e espetáculos	102.583	181.260	76,7
Total de ocupados em artes e espetáculos	129.282	216.183	67,2
Total de ocupados no Brasil	65.152.614	75.458.172	15,8

Fonte: IBGE, PNADs 1992 e 2001.

Elaboração própria.

Este aumento, entretanto, não foi uniforme em todas as categorias profissionais de artes e espetáculos. Considerando os dois grandes grupos, os técnicos de apoio às artes e os demais ocupados em artes e espetáculos, podemos observar na Tabela 4.11 que, enquanto o conjunto de técnicos de apoio às artes teve um aumento percentual no número de ocupados

de 31%, nas demais ocupações em artes e espetáculos, o aumento foi de nada menos que 77%, mais do que o dobro do aumento percentual dos técnicos.

Ainda que não tenham tido um crescimento tão forte quanto as demais profissões em artes e espetáculos, as ocupações técnicas de apoio às artes tiveram um crescimento bastante significativo no número de ocupados entre 1992 e 2001. Entre as categorias técnicas, os operadores de equipamentos de som e cenografia tiveram um aumento muito expressivo no número de ocupados (41%).

Os dados das PNADs também mostram, contudo, que este forte aumento no número de pessoas ocupadas em artes e espetáculos não esteve relacionado a uma maior formalização destes trabalhadores, nem a aumentos significativos de rendimentos para estas categorias profissionais⁶³.

Na Tabela 4.12, podemos verificar que o rendimento médio do total de ocupados em artes e espetáculos passou de 513 reais em 1992 para 552 reais em 2001, com um aumento relativo de 7,6% em nove anos. Como se pode ver, este aumento foi bem menor do que o relativo ao rendimento médio do universo de ocupados do Brasil, que foi de 14,4% no mesmo período, quase o dobro do aumento dos ocupados em artes e espetáculos.

Tabela 4.12. Renda média dos ocupados em categorias ocupacionais técnicas de apoio às artes, nas demais ocupações em artes e espetáculos e no total de ocupados no Brasil, 1992 e 2001

Categorias ocupacionais	1992	2001	Varição 1992-2001 (%)
Cinegrafistas e operadores de câmaras	439,8	764,9	73,9
Operadores de equipamentos de som e cenografia	291,3	402,5	38,2
Total dos técnicos de apoio às artes	343,8	513,1	49,2
Demais ocupados em artes e espetáculos	556,4	561,2	0,9
Total de ocupados em artes e espetáculos	512,9	552,1	7,6
Total de ocupados no Brasil	377,7	432,0	14,4

Fonte: IBGE, PNADs 1992 e 2001.

Elaboração própria.

Obs. Deflacionado pelo INPC/CESIT (de outubro de 2004).

Ocupados com rendimento positivo

Renda mensal do trabalho principal

(*) rendimento positivo

Também cabe destacar que houve uma variação muito grande, entre as diferentes categorias profissionais ligadas às artes e espetáculos com relação à evolução do rendimento médio no período 1992-2001. Assim, se o total de ocupados em artes e espetáculos teve um aumento no rendimento médio de apenas 7,6%, o conjunto de categorias de técnicos de apoio às artes teve um aumento relativo de nada menos que 49% entre 1992 e 2001. Nas demais profissões em artes e espetáculos, todavia, o rendimento médio praticamente não se alterou no mesmo período, o que representou uma perda em relação ao total de ocupados no Brasil⁶⁴.

Estes movimentos resultaram numa aproximação do patamar de rendimento médio entre os técnicos e as demais ocupações em artes. Contudo esta aproximação talvez tenha sido conjuntural e não se manteve ao longo do tempo, como vimos nos dados de renda da PNAD 2004.

Cabe destacar ainda que, mesmo entre os ocupados em atividades técnicas de apoio às artes, houve uma variação significativa na evolução da renda média entre as diferentes categorias de técnicos. Enquanto os operadores de equipamentos de som e cenografia tiveram um aumento de rendimento de 38%, os cinegrafistas e operadores de câmaras tiveram um aumento relativo na sua renda média de nada menos do que 74% entre 1992 e 2001.

É interessante, portanto, observar que as ocupações técnicas de apoio às artes tiveram um aumento muito expressivo na renda, mas não no número de ocupados, enquanto, nas demais ocupações em artes, ocorreu o inverso, com baixo aumento da renda e forte aumento no número de ocupados ao longo da década de 1990.

Conforme já adiantamos, esse forte aumento não esteve relacionado a uma maior formalização destes trabalhadores na década de 1990. Como se pode ver na Tabela 4.13, o período 1992-2001 é marcado pela diminuição relativa dos empregos formais e pelo aumento relativo dos empregos sem carteira e por conta-própria nas ocupações em artes e espetáculos.

⁶³ Com relação aos rendimentos, houve uma grande variação entre as diferentes categorias profissionais ligadas às artes e espetáculos, conforme veremos a seguir.

⁶⁴ No interior das demais profissões em artes e espetáculos, houve um variação muito grande entre as diferentes categorias profissionais, com aumentos expressivos de renda para os músicos e compositores (46%) e queda da renda média de artistas e de produtores e diretores, ambos com perdas de rendimento de cerca de 33%.

Os dados da Tabela 4.13, contudo, também mostram que, apesar deste movimento geral de precarização dos vínculos de trabalho, houve algumas diferenças entre os técnicos de apoio às artes e os demais ocupados em artes e espetáculos.

Tabela 4.13. Distribuição por posição na ocupação dos ocupados em categorias técnicas de apoio às artes e demais ocupações em artes e espetáculos no Brasil, 1992 e 2001

Valores em porcentagem

		Cinegrafistas e operadores de câmaras	Operadores de equipamentos de som e cenografia	Total dos técnicos de apoio as artes	Demais ocupados em artes e espetáculos	Total
Formal	1992	48,1	54,8	52,5	15,9	23,4
	2001	47,8	37,6	40,7	10,1	15,1
	Variação 1992-2001 (%)	-0,3	-17,2	-11,7	-5,7	-8,3
Sem carteira	1992	12,6	30,8	24,4	37,8	35,1
	2001	20,4	47,1	38,9	27,2	29,1
	Variação 1992-2001 (%)	7,8	16,2	14,5	-10,7	-6,0
Conta-própria	1992	37,1	12,2	21,0	44,9	40,0
	2001	31,8	13,1	18,8	58,0	51,7
	Variação 1992-2001 (%)	-5,3	0,9	-2,2	13,1	11,7

Fonte: IBGE, PNADs 1992 e 2001.

Elaboração própria.

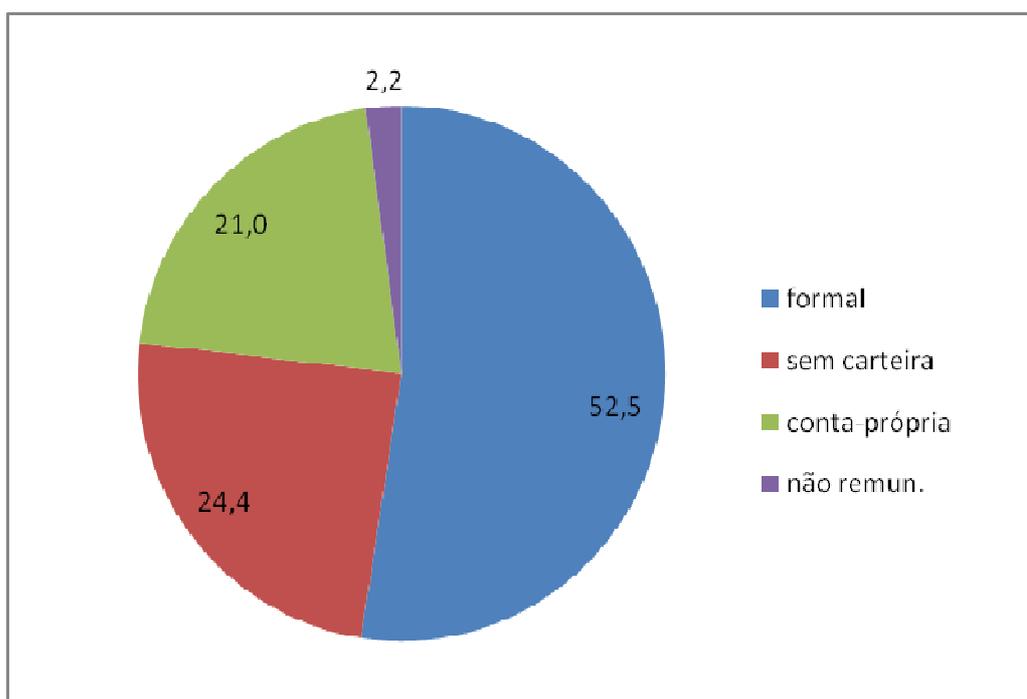
Em primeiro lugar, houve uma diminuição mais acentuada no emprego formal entre os técnicos do que entre os demais ocupados em artes, com reduções de respectivamente - 11,7% e -5,7%. Porém, mesmo com esta maior redução, os trabalhadores técnicos continuaram num patamar bem mais alto de formalidade do que os demais ocupados em artes, com 40,7% de trabalhadores técnicos com carteira assinada em 2001 *versus* apenas 10% nas demais ocupações em artes e espetáculos.

Com relação aos vínculos informais de trabalho, podemos ver na Tabela 4.13 que os técnicos e os demais ocupados em artes apresentaram movimentos opostos. Assim, por um lado, houve um aumento significativo dos trabalhadores sem carteira (14,5%) entre os ocupados em atividades técnicas, e uma redução dos sem carteira (-10,7%) entre os demais

ocupados em artes e espetáculos. Por outro lado, observou-se uma diminuição dos trabalhadores por conta-própria entre os técnicos (-2,2%) e um aumento significativo (13,1%) do trabalho por conta-própria nas demais ocupações em artes e espetáculos.

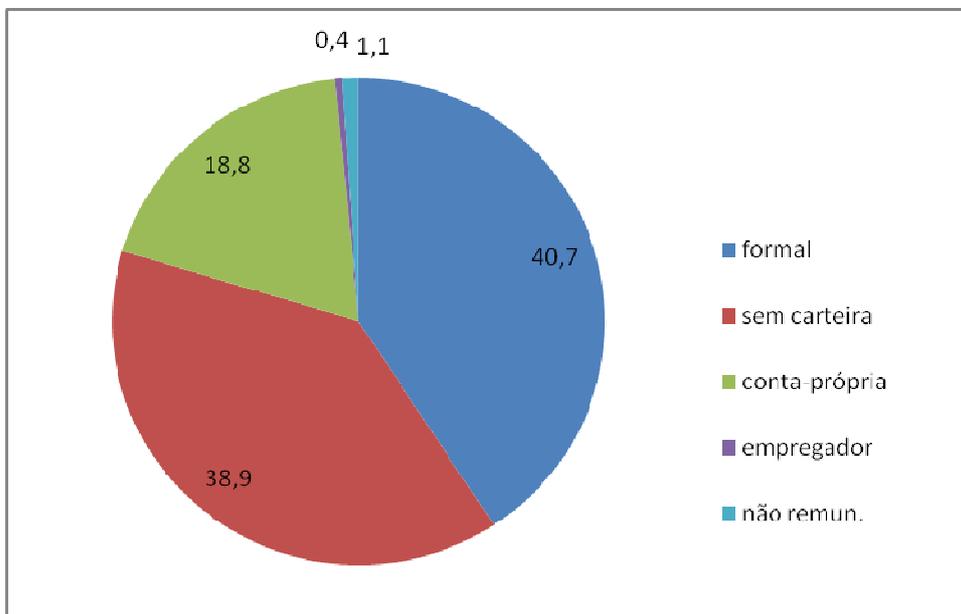
Os quatro gráficos abaixo sintetizam os dados da Tabela 4.13.

Gráfico 4.3. Distribuição dos ocupados em atividades técnicas de apoio às artes no Brasil, por posição na ocupação – 1992



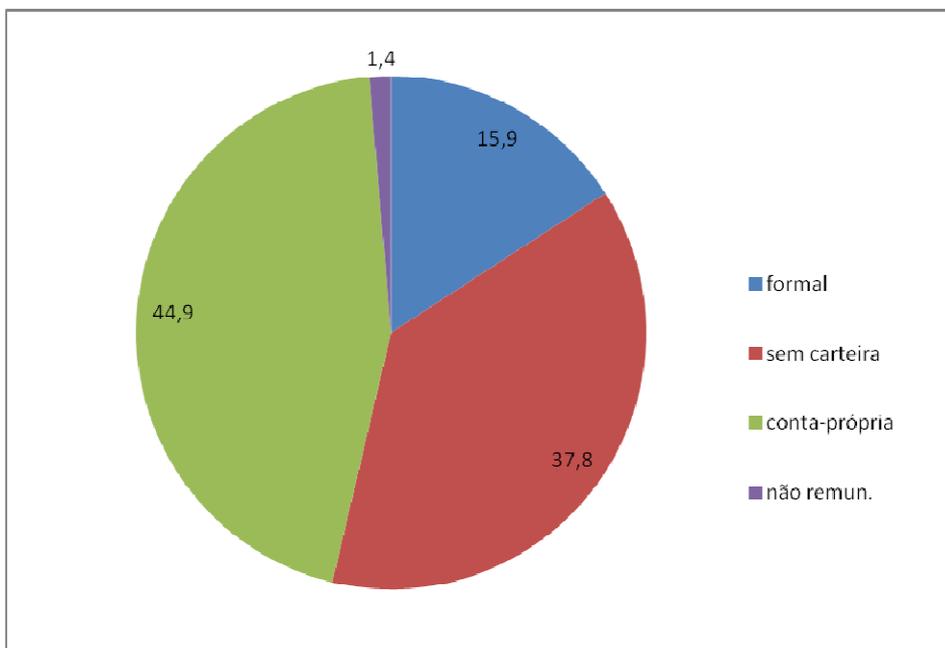
Fonte: IBGE, PNAD 1992.

Gráfico 4.4. Distribuição dos ocupados em atividades técnicas de apoio às artes no Brasil, por posição na ocupação – 2001



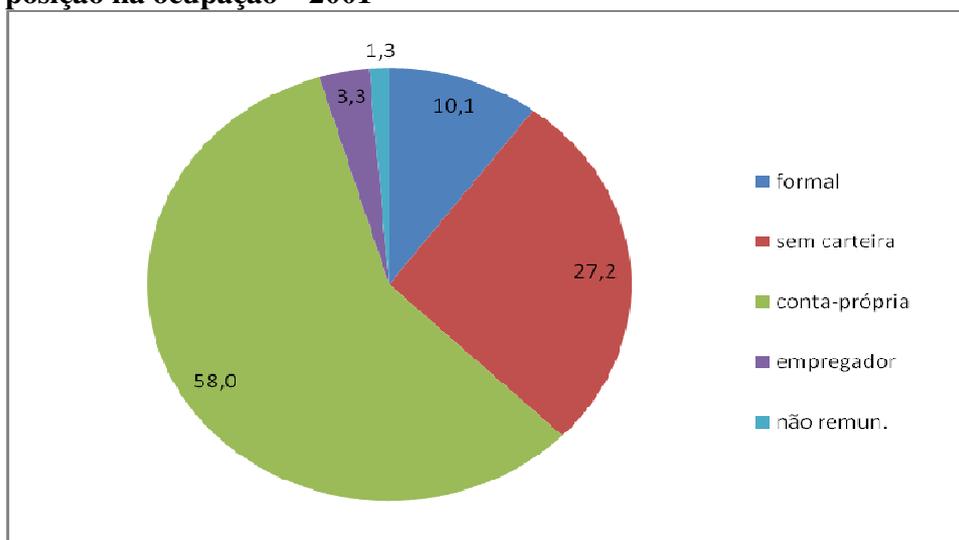
Fonte: IBGE, PNAD 2001.

Gráfico 4.5. Distribuição dos demais ocupados em artes e espetáculos no Brasil, por posição na ocupação – 1992



Fonte: IBGE, PNAD 1992.

Gráfico 4.6. Distribuição dos demais ocupados em artes e espetáculos no Brasil, por posição na ocupação – 2001



Fonte: IBGE, PNAD 2001.

Por fim, cabe destacar que este processo de precarização dos ocupados em artes e espetáculos foi muito mais intenso do que o conjunto do mercado de trabalho brasileiro na década de 1990. Os dados das PNADs para o total de ocupados no Brasil mostram que houve um pequeno aumento da proporção de empregados sem carteira e que quase não variou a proporção dos trabalhadores por conta-própria (Tabela 4.14).

Tabela 4.14. Distribuição por posição na ocupação do total de ocupados no Brasil, 1992 e 2001

Valores em porcentagem

	1992	2001	Varição 1992-2001 (%)
formal	35,7	35,8	0,1
sem carteira	16,6	18,4	1,8
conta-própria	21,7	22,3	0,6
trabalhador doméstico	6,7	7,8	1,1
empregador	3,7	4,2	0,5
auto-consumo	5,1	4,0	-1,1
não remunerado	10,5	7,4	-3,1
Total	100,0	100,0	

Fonte: IBGE, PNADs 1992 e 2001.

Elaboração: Liliana Segnini, 2006.

Em síntese, constata-se que o processo de precarização do mercado de trabalho das ocupações em artes e espetáculos foi bastante acentuado na década de 1990, com aumentos muito expressivos na proporção de trabalhadores sem carteira assinada (principalmente

entre os técnicos) e por conta-própria (principalmente nas demais ocupações em artes e espetáculos).

Estado de São Paulo

Os dados da PNAD de 2004 para o Estado de São Paulo mostram que os ocupados em artes e espetáculos somam 53 mil pessoas, o que corresponde a 0,29% do total de ocupados no estado, que são aproximadamente 18 milhões de pessoas. Como se viu, esta proporção é igual a de trabalhadores em ocupações em artes e espetáculos no Brasil.

No Estado de São Paulo, não se observa um predomínio tão forte de trabalhadores do sexo masculino nas ocupações no campo das artes e espetáculos, como ocorre com estas ocupações no conjunto do Brasil. Em São Paulo, a distribuição dos trabalhadores em artes por sexo é de 57,8% de homens e 42,2% de mulheres, semelhante à distribuição por sexo do total de ocupados no estado.

Tabela 4.15. Distribuição do total de ocupados e dos ocupados em artes e espetáculos no Estado de São Paulo, segundo sexo – 2004

	Ocupados no Estado de São Paulo	%	Ocupados em artes e espetáculos	%	% artes e espetáculo s/ ocupados Estado de São Paulo
Homens	10.463.922	57,6	30.562	57,8	0,29
Mulheres	7.691.544	42,4	22.297	42,2	0,29
Total	18.155.466	100,0	52.859	100,0	0,29

Fonte: IBGE, PNAD 2004.

Elaboração: Lílíana Segnini, 2006.

A análise desagregada por categoria profissional, porém, revela que as proporções de homens e mulheres variam bastante entre as diferentes categorias ocupacionais em artes e espetáculos.

Comparando-se o conjunto de trabalhadores em atividades técnicas de apoio às artes com o conjunto das demais ocupações em artes e espetáculos, vemos que há uma

exclusividade (100%) de homens no conjunto de trabalhadores técnicos⁶⁵, enquanto, nas demais ocupações em artes e espetáculos, as proporções de homens e mulheres são muito semelhantes, com respectivamente 55% e 45%. Portanto observamos, tanto no Estado de São Paulo como no Brasil, um fortíssimo predomínio de homens nas atividades técnicas de apoio às artes.

Tabela 4.16. Distribuição dos ocupados em categorias técnicas de apoio às artes e demais ocupações em artes e espetáculos no Estado de São Paulo, por sexo – 2004

Categorias ocupacionais	Sexo		Total
	Masculino	Feminino	
Técnicos em operação de aparelhos de sonorização	100,0	-	100,0
Técnicos em operação de aparelhos de cenografia	100,0	-	100,0
Técnico em operação de aparelhos de projeção	-	-	-
Total dos técnicos de apoio as artes	100,0	-	100,0
Demais ocupações em artes e espetáculos	54,8	45,2	100,0
Total de ocupados em artes e espetáculos	57,8	42,2	100,0

Fonte: IBGE, PNAD 2004.

Elaboração própria.

Seguindo a mesma tendência nacional, no Estado de São Paulo, a proporção de jovens é bem mais alta nas ocupações ligadas às artes e espetáculos do que no total de ocupações no estado. Assim, quase metade dos ocupados em artes e espetáculos em São Paulo tem menos de 24 anos, enquanto, no total de ocupados no estado, só 21% estão na faixa entre 10 e 24 anos. Já a proporção de trabalhadores com mais de 40 anos é de apenas 16,8% nas ocupações em artes, ao passo que, no conjunto de ocupados no estado, este percentual chega a 38,6% (Tabela 4.17).

⁶⁵ Como foi dito, é importante ressaltar que estes dados devem ser interpretados com cautela, tendo em vista o tamanho reduzido da amostra da PNAD para alguns grupos populacionais específicos. Ou seja, o número de casos amostrados para algumas categorias profissionais é muito pequeno, o que pode gerar distorções significativas na expansão da amostra. Por esta razão, quando analisamos os dados desagregados por categoria profissional, vamos privilegiar os resultados para o conjunto do Brasil, que estão menos sujeitos a apresentar um número muito reduzido de casos por categoria.

Tabela 4.17. Distribuição por grupos etários do total de ocupados e dos ocupados em artes e espetáculos no Estado de São Paulo - 2004

Faixa etária	Ocupados no Estado de São Paulo		Ocupados em artes e espetáculos	
	Total	%	Total	%
10 a 17 anos	636.297	3,5	6.988	13,2
18 a 24 anos	3.185.038	17,5	19.291	36,5
25 a 39 anos	6.651.784	40,3	17.663	33,4
40 a 49 anos	4.069.532	22,4	3.600	6,8
50 a 59 anos	2.120.707	11,7	4.460	8,4
mais de 60 anos	824.734	4,5	857	1,6
Total	18.155.466	100,0	52.859	100,0

Fonte: IBGE, PNAD 2004.

Elaboração: Liliana Segnini, 2006.

A Tabela 4.18, com a distribuição dos ocupados segundo a posição na ocupação, revela que os vínculos de trabalho dos ocupados em artes e espetáculos são muito mais precários que o total de ocupados no Estado de São Paulo.

Do total de ocupados do estado, mais da metade possui contrato formal de trabalho. Já entre os ocupados em artes e espetáculos, esta proporção é de apenas 10%. Com isso, as proporções de trabalhadores sem carteira assinada e por conta-própria são muito elevadas nas ocupações de artes, com respectivamente 28,3% e 61,7%. No total de ocupados no estado, estes percentuais são de apenas 16,9% e 17,3% respectivamente.

Tabela 4.18. Distribuição do total de ocupados e dos ocupados em artes e espetáculos no Estado de São Paulo, por posição na ocupação - 2004

	Estado de São Paulo	%	Artes e Espetáculos no ESP	%
Formal	9.146.059	50,4	5.276	10,0
Sem carteira	3.074.478	16,9	14.960	28,3
Conta própria	3.135.798	17,3	32.623	61,7
Empregador	814.900	4,5	-	0,0
Não remunerado	298.601	1,6	-	0,0
Trabalhador doméstico	1.505.391	8,3	-	0,0
Auto consumo	180.239	1,0	-	0,0
Total	18.155.466	100,0	52.859	100,0

Fonte: IBGE, PNAD 2004.

Elaboração: Liliana Segnini, 2006.

Os dados da PNAD 2004 mostram, assim, que os vínculos de trabalho dos ocupados em artes e espetáculos são muito mais precários do que o total de ocupados no Estado de

São Paulo. Além disso, surpreendentemente, a situação dos trabalhadores em artes e espetáculos no Estado de São Paulo é pior do que dos ocupados em artes no conjunto do Brasil, com 90% dos ocupados em artes sem carteira de trabalho assinada ou por conta-própria no estado *versus* 83% dos ocupados em artes com estes tipos de vínculos no Brasil.

Já a análise das diferentes categorias profissionais relacionadas às artes e espetáculos, segundo a posição na ocupação, no Estado de São Paulo, revela uma dualidade. De um lado, as categorias de técnicos de apoio às artes são as que possuem vínculos de trabalho menos precários, sendo que, nestas categorias, 50% dos ocupados possuem contratos formais de trabalho (com carteira assinada), enquanto outros 50% são assalariados sem carteira, o que representa, inclusive, uma situação bem melhor do que os técnicos do conjunto do Brasil. Por outro lado, as demais ocupações em artes e espetáculos possuem vínculos extremamente precários, com baixíssima formalização (7%), presença significativa de assalariamento sem carteira (27%) e forte predomínio de trabalhadores por conta-própria (66%).

Tabela 4.19. Distribuição por posição na ocupação dos ocupados em categorias técnicas de apoio às artes e demais ocupações em artes e espetáculos no Estado de São Paulo - 2004

Valores em porcentagem

Categorias ocupacionais	formal	sem carteira	conta-própria	Total
Técnicos em operação de aparelhos de sonorização	50,0	50,0	-	100,0
Técnicos em operação de aparelhos de cenografia	50,0	50,0	-	100,0
Técnico em operação de aparelhos de projeção	-	-	-	100,0
Total dos técnicos de apoio às artes	50,0	50,0	-	100,0
Demais ocupações em artes e espetáculos	7,1	26,8	66,1	100,0
Total de ocupados em artes e espetáculos	10,0	28,3	61,7	100,0

Fonte: IBGE, PNAD 2004.

Elaboração própria.

Os dados revelam, logo, que, no Estado de São Paulo, os técnicos e os demais ocupados em artes apresentam situações opostas em relação ao conjunto do Brasil. Por um lado, os técnicos de apoio às artes no estado possuem um grau de formalidade significativamente mais alto do que o total dos técnicos do Brasil. Mas, por outro lado, as demais categorias profissionais ligadas às artes e espetáculos enfrentam situações

extremamente precárias e instáveis em relação aos vínculos de trabalho, em níveis superiores à situação dos demais ocupados em artes e espetáculos no conjunto do Brasil⁶⁶.

O rendimento médio mensal do conjunto de ocupados em artes e espetáculos em São Paulo é de R\$ 759,00 (valor muito próximo do conjunto do Brasil). No total de ocupados no Estado de São Paulo, a renda média é de R\$ 924,00, valor substancialmente mais elevado do que a renda média dos ocupados em artes e espetáculos no estado (Tabela 4.20).

Desagregando-se, porém, a renda média segundo trabalhadores do sexo masculino e feminino, observam-se padrões opostos entre as ocupações em artes e espetáculos e o total de ocupações no Estado de São Paulo. Enquanto, no total de ocupados do estado, a renda média dos homens é bastante superior a das mulheres, com respectivamente R\$ 1.083,00 e R\$ 704,40, nas ocupações em artes e espetáculos, são as mulheres que possuem renda média mais elevada do que os homens, com respectivamente R\$ 903,30 e R\$ 665,50. Além disso, a renda média das mulheres que trabalham em artes e espetáculos é bastante superior à renda média do total de mulheres ocupadas no Estado de São Paulo, o que mostra que as ocupações em artes são mais bem remuneradas entre as mulheres, mas não entre os homens (Tabela 4.20). Isto acontece tanto no Estado de São Paulo quanto no conjunto do Brasil.

Tabela 4.20. Renda média do total de ocupados e dos ocupados em artes e espetáculos no Estado de São Paulo, por sexo – 2004

Valores em reais

	População Ocupada no ESP	Ocupados em artes e espetáculos no ESP
Homem	1.083	665,5
Mulher	704,4	903,3
Total	923,83	759,2

Fonte: IBGE, PNAD 2004.

Elaboração: Lilians Segnini, 2006.

Obs: deflacionado pelo INPC/IPEA/CESIT (de out. 2004)

Ocupados com rendimento positivo

Renda mensal do trabalho principal

⁶⁶ É preciso, todavia, interpretar estes números com cautela, tendo em vista o tamanho reduzido da amostra da PNAD, particularmente quando são desagregados por unidade da federação e por categoria ocupacional. Como foi dito, quando analisamos os dados desagregados por categoria profissional, os resultados para o conjunto do Brasil são mais consistentes, por estarem menos sujeitos a apresentar um número muito reduzido de casos por categoria.

Desagregando-se os dados de renda por categoria profissional, observa-se uma grande variação da renda média entre as diferentes categorias profissionais ligadas às artes e espetáculos no Estado de São Paulo. Inicialmente, cabe destacar que o rendimento médio do conjunto de trabalhadores em atividades técnicas de apoio às artes é de R\$ 601,00, valor significativamente mais baixo do que o do universo de trabalhadores em ocupações de artes e espetáculos, que é de R\$ 759,00.

Mesmo entre os ocupados em atividades técnicas de apoio às artes, há, contudo, uma grande variação da renda média entre as diferentes categorias de técnicos. Enquanto o rendimento médio dos técnicos em sonorização chega a R\$ 854,00, o dos técnicos de aparelhos de cenografia é de apenas R\$ 360,00 (Tabela 4.21)⁶⁷.

Tabela 4.21. Renda média e mediana dos ocupados em categorias ocupacionais técnicas de apoio às artes e demais ocupações em artes e espetáculos no Estado de São Paulo, 2004

Categorias ocupacionais	Média	Mediana
Técnicos em operação de aparelhos de sonorização	853,8	1.357,0
Técnicos em operação de aparelhos de cenografia	360,0	360,0
Técnico em operação de aparelhos de projeção	-	-
Total dos técnicos de apoio as artes	600,9	
<hr/>		
Demais ocupações em artes e espetáculos	763,5	
Total de ocupados em artes e espetáculos	759,2	500,0

Fonte: IBGE, PNAD 2004.

Elaboração própria.

Obs: deflacionado pelo INPC/IPEA/CESIT (de out. 2004)

Ocupados com rendimento positivo

Renda mensal do trabalho principal

Comparando-se, porém, o conjunto de trabalhadores em atividades técnicas de apoio às artes com o conjunto de trabalhadores nas demais ocupações em artes e espetáculos no Estado de São Paulo, vemos que o rendimento médio dos trabalhadores técnicos é significativamente mais baixo do que o rendimento médio das demais ocupações em artes e

⁶⁷ É interessante observar que, no Estado de São Paulo, os técnicos em aparelhos de sonorização possuem rendimentos superiores a quase todas as demais categorias profissionais em artes e espetáculos, situação distinta do conjunto do Brasil. Inclusive os técnicos em aparelhos de sonorização possuem a renda mediana mais elevada de todas as categorias, com expressivos R\$ 1.357,00, o que revela uma situação bastante diferenciada desta categoria em relação às demais categorias técnicas (Tabela 4.21). Isto pode ser explicado devido à abrangência de ramos de atividades que essa profissão se insere. Segundo a Classificação Brasileira de Ocupações de 2004, ela abarca técnico em gravação de áudio, técnico em instalação de equipamentos de

espetáculos, com valores de respectivamente 601 e 763 reais. Inclusive, na base da faixa de distribuição de rendimentos de todas as ocupações em artes e espetáculos no Estado de São Paulo, estão os técnicos em aparelhos de cenografia, com renda média de apenas R\$ 360,00⁶⁸. Como vimos, este padrão é semelhante ao que ocorre no conjunto do Brasil.

Em resumo, os dados da PNAD 2004 sobre renda revelam os baixos rendimentos auferidos pelas categorias profissionais ligadas às artes e espetáculos no Estado de São Paulo, curiosamente num patamar inferior ao conjunto do Brasil⁶⁹.

Nesse sentido, cabe destacar que estes dados da PNAD 2004 são coerentes com as informações sobre os salários dos técnicos de apoio às artes do Theatro Municipal de São Paulo, que obtivemos através de um depoimento de um técnico. Segundo o depoimento deste técnico de palco (01/10/2004), eles tinham um salário base de R\$ 416,00, que era acrescido de R\$ 166,00 por convocação (horas-extra), mais uma porcentagem relativa ao quinquênio (para quem tem esse direito), mais auxílio alimentação e transporte, perfazendo um total entre R\$ 800,00 e R\$ 1.000,00, para os mais antigos da casa.

4.1.1. Síntese e discussão dos resultados sobre o mercado de trabalho dos técnicos de apoio às artes

Os dados da PNAD-IBGE para os ocupados no campo das artes e espetáculos no Brasil nos mostram que houve aumento tanto das formas tradicionais de informalidade, a exemplo do trabalho por conta-própria, quanto das formas mais recentes, que são os trabalhadores submetidos a sucessivos contratos temporários, sem nenhuma estabilidade, trabalhando sem registro em carteira, revezando-se entre momentos de inserção em atividades temporárias e momentos de desemprego (ALVES, 2001). Os dados para o

áudio, técnico em masterização de áudio, projetista de som, técnico em sonorização, técnico em mixagem de áudio, projetista de sistemas de áudio e microfonia.

⁶⁸ Nos dados da PNAD 2004 para o Estado de São Paulo, não aparece nenhum ocupado como Técnico em operação de aparelhos de projeção. Nos dados para o conjunto do Brasil, esta categoria profissional possui a pior renda média entre as ocupações em artes e espetáculos.

⁶⁹ Não faremos a análise temporal da dinâmica do mercado de trabalho no campo das artes e espetáculos no período 1992-2001, para o Estado de São Paulo, porque os dados desagregados por unidade da federação e por categoria profissional não são muito consistentes, devido ao número reduzido de casos da amostra da PNAD para algumas categorias profissionais, como é o caso dos técnicos de apoio às artes. Como foi dito, o número de casos amostrados para algumas categorias profissionais é muito pequeno, o que pode gerar distorções significativas na expansão da amostra. Por esta razão, quando analisamos os dados desagregados por categoria profissional, vamos privilegiar os resultados para o conjunto do Brasil, que estão menos sujeitos a apresentar um número muito reduzido de casos por categoria.

Estado de São Paulo revelam que as ocupações em artes e espetáculos seguem a mesma tendência nacional, mas curiosamente com vínculos ainda mais precários que o conjunto de ocupados no Brasil.

Fazemos a seguir uma breve síntese e discussão dos resultados da PNAD, apresentados neste item para o conjunto do Brasil e para o Estado de São Paulo, com ênfase na comparação entre categorias técnicas de apoio às artes e as demais ocupações em artes e espetáculos.

Os dados da PNAD 2004 sobre posição na ocupação mostram que as categorias técnicas são significativamente menos precarizadas do que as demais ocupações em artes e espetáculos, principalmente no Estado de São Paulo. Assim, no conjunto do Brasil, enquanto a proporção de trabalhadores formais é de 26% para o conjunto de categorias técnicas, nas demais ocupações em artes, esta proporção é de apenas 11%. Além disso, há uma expressiva diferença com relação ao tipo de vínculo informal predominante. Entre os técnicos, predomina o assalariamento sem carteira, enquanto, nas demais ocupações em artes, predominam os trabalhadores por conta-própria.

Os dados de renda da PNAD 2004 revelam, no entanto, que as categorias técnicas possuem rendimentos significativamente mais baixos do que as demais ocupações em artes, o que, de certa forma, acaba contrabalançando a maior formalidade dos trabalhadores técnicos. Assim, tanto no conjunto do Brasil quanto em São Paulo, o rendimento médio dos trabalhadores técnicos é significativamente mais baixo do que o rendimento médio das demais ocupações em artes e espetáculos. Inclusive, algumas profissões técnicas situam-se na base da faixa de distribuição de rendimentos de todas as ocupações em artes e espetáculos, como os técnicos em aparelhos de cenografia e de projeção.

Cabe destacar, porém, que existe uma grande variação de níveis de renda e de grau de formalização, entre as diferentes categorias ocupacionais em atividades técnicas de apoio às artes. Assim, por exemplo, enquanto o rendimento médio dos técnicos em sonorização chega a R\$ 711,00, o dos técnicos de projeção é de apenas R\$ 260,00. Da mesma forma, enquanto a proporção de trabalhadores formais é de 54% entre os técnicos de aparelhos de cenografia, esta proporção é de apenas 19% entre os técnicos de aparelhos de sonorização.

Comparando-se a distribuição dos ocupados por sexo, vemos que há um fortíssimo predomínio (94%) de homens no conjunto de trabalhadores em atividades técnicas de apoio às artes, enquanto, nas demais ocupações em artes e espetáculos, a proporção é de cerca de dois homens para uma mulher.

A análise temporal da dinâmica do mercado de trabalho no campo das artes e espetáculos, comparando as PNADs de 1992 e 2001, mostrou que houve um aumento bastante significativo no conjunto de ocupados em artes e espetáculos na década de 1990, com um expressivo aumento percentual de 67% no número total de ocupados. Contudo os dados também mostraram que este forte aumento no número de pessoas ocupadas em artes e espetáculos não esteve relacionado a uma maior formalização destes trabalhadores, nem a aumentos significativos de rendimentos para estas categorias profissionais.

Com relação à evolução dos rendimentos médios na década de 1990, houve uma variação muito grande entre as diferentes categorias profissionais ligadas às artes e espetáculos. Enquanto as categorias de técnicos de apoio às artes tiveram aumentos muito expressivos, nas demais profissões em artes e espetáculos, o rendimento médio praticamente não se alterou ao longo da década.

Assim, os dados da PNAD revelam que os técnicos tiveram um aumento muito expressivo na renda, mas não tanto no número de ocupados, enquanto, nas demais ocupações de artes, ocorreu o inverso, com baixo aumento da renda e forte aumento no número de ocupados durante a década de 1990.

Por fim, cabe destacar que a década de 1990 foi marcada pela diminuição relativa dos empregos formais e pelo aumento relativo dos empregos sem carteira e por conta-própria nas ocupações em artes e espetáculos. Nesse sentido, o processo de precarização dos ocupados em artes e espetáculos foi bem mais intenso do que o movimento geral do mercado de trabalho brasileiro na década de 1990. Assim, nas ocupações em artes e espetáculos, houve aumentos muito expressivos na proporção de trabalhadores sem carteira assinada (principalmente entre os técnicos) e por conta-própria (principalmente nas demais ocupações em artes e espetáculos).

O depoimento de um sócio de empresa de iluminação e membro da Associação Brasileira de Iluminação Cênica – ABRIC (29/11/2006) confirma a tendência de precarização na área de apoio técnico, especialmente na de iluminação:

É verdade, a realidade é que o cara não tem nenhum vínculo empregatício, ele entra na empresa, trabalha, trabalha, sai da empresa. Algumas pessoas pagam ele direitinho, os direitos dele, outras não pagam. Trabalha-se muito com *free lancer*, muito, muito, então a empresa, quando tem pouco trabalho, os *free lancer* param de trabalhar, param de receber.

(...) A gente já trabalha com *free lancer*, sim. Tem uma época em que o nosso pessoal está todo ocupado, está tudo na rua e aparece mais trabalho, você tem que atender obrigatoriamente, não é? E a gente contrata *free lancer* sim, tem muita gente boa.

E também o depoimento de uma iluminadora (23/11/2006), expondo as condições de trabalho a que são submetidos os técnicos no início de suas carreiras:

Sempre acontece, mas no teatro é bem forte. Os grupos não têm verba. Aí eles vão contratar uma pessoa que eles podem pagar, ou às vezes nem conseguem pagar.

(...) Aí você vem como quase todo mundo, estagiário, sem ganhar um tostão. Ganha um vale coxinha, que é para a alimentação, e vale transporte, às vezes não ganha nada disso, mas você vai porque você gosta, até por isso que falam que, no começo, ninguém ganha dinheiro. Não adianta...

Diversos profissionais da área de artes na cidade de São Paulo dão o relato das condições de trabalho a que são submetidos os técnicos vinculados à área teatral e também apontam para uma redução das ocupações nessa área. Conforme podemos observar em vários depoimentos, entre eles o do sócio de empresa de iluminação e membro da Associação Brasileira de Iluminação Cênica – ABRIC (29/11/2006):

A pessoa que trabalha com iluminação, o técnico de iluminação, ele se sente massacrado diariamente. Aí, depois que ele se especializou um pouquinho, atingiu um estágio melhor, conseguir dar mais visibilidade para pessoa, para o trabalho dele, para a importância que ele tem, que o salário dele melhorou, aí geralmente, se ele for empregado fixo ou num teatro ou numa instituição, pode ser Sesi, Sesc, o que for, não é muito diferente também, ele vai ser mandado embora, para entrar no lugar dele alguém que é da manutenção, é da portaria, que não entende nada aqui, então essa é uma realidade.

E, por último, um cenógrafo (13/12/2006) dá o relato das condições de trabalho que ele observa nas companhias teatrais, mostrando que a situação atual desse trabalhador não sofreu grandes mudanças em relação ao passado:

(...) Até hoje, por exemplo, se você pegar uma companhia que viaja, ela vai com dois técnicos. O sonoplasta, que faz sonoplastia e luz e ajuda o cenotécnico de palco, que faz a montagem de cenário, a maquinaria do cenário e, ainda por cima, é contra-regra. Quem fica no palco hoje... às vezes tem companhia que viaja com um cara só. Ele monta um cenário, junto com o técnico de luz e som, porque geralmente o técnico de som faz som e luz. Ou ele é técnico de luz e faz som, porque é ligar um botão. A não ser que seja uma produção grande, em que o som seja primordial. Aí vai técnico específico, mas,

para pôr uma música de fundo, dificilmente vai um sonoplasta. É o cara da luz que vai lá e liga. [em relação ao passado] Não mudou muito. É uma questão de grana. Aí camareira ajuda, entendeu? Assim... enfim, às vezes, o contra-regra faz a função de camareira, entendeu?

Tendo em vista a síntese dos resultados da PNAD e os relatos dos profissionais da área de artes na cidade de São Paulo, apresentados acima, vamos discutir e contextualizar, a seguir, alguns elementos que constituem as atividades em artes e espetáculos, em particular dos técnicos de apoio às artes.

Menger (2005, p.44-45) parte da hipótese de que as atividades de criação artística, contrariamente ao que se pensa, não representam a “face oposta do trabalho”, mas, sobretudo, são reivindicadas “como a expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações recentes do capitalismo”. Nesse novo contexto, a figura do artista pode ser vista como a do trabalhador inventivo ou criativo, como o prenúncio das novas configurações que se estabeleceram no mercado de trabalho. Para Menger (2005), então, é a partir das relações de trabalho vivenciadas pelos trabalhadores das artes que perpassam as transformações mais decisivas nas formas de contratação de força de trabalho.

Segundo ainda Menger (2005, p.62), esta situação se configura nas formas de trabalho independente, intermitente, *free-lancer* e, também, “nas relações de emprego efêmeras, ao sabor da formação e da dispersão das equipes abertas trabalhando em projetos artísticos temporários”.

Em relação às condições de trabalho dos ocupados em artes e espetáculos, o autor citado ressalta que a aparente autonomia que o trabalhador independente possui em relação ao *status* de assalariado estável, de um lado, pode ser “uma das condições chave da valorização do trabalho e da identificação positiva com um *métier* e um sistema de atividade atípico”; mas, de outro, implica em maior risco na provável possibilidade de se inserir em novas contratações, gerando uma situação em que tudo dependerá “de uma reputação acrescida ou diminuída” (MENGER, 2005, p.66).

Menger (2005) ressalta também que as condições e relações de trabalho a que são submetidos os profissionais da área de “criação” se expressam na concorrência pela originalidade e pela diferenciação. Conforme expõe o autor citado:

As artes e as indústrias do espetáculo e do divertimento, como todos os setores produtores e consumidores de inovações, suscitam constantemente novos *métiers*, novas identidades profissionais e, correlativamente, a redefinição das fronteiras entre as especialidades existentes. A diversificação e a renovação das artes tiram partido desta especialização crescente das tarefas, mas a preservação do ato comum de trabalho no centro da criação permanece sempre um ideal regulador (MENGER, 2005, p.64-65).

A partir das considerações de Menger (2005), podemos destacar que algumas das características mais marcantes no mercado de trabalho artístico são: a fragmentação das formas de assalariamento, o aumento dos profissionais autônomos, as desigualdades e flexibilização das condições e relações de trabalho contemporâneas, a exigência de novas habilidades e a individualização das relações de trabalho, as arbitragens entre ganhos materiais e gratificações freqüentemente não monetárias, e a exploração estratégica das manifestações desiguais de talento.

4.2. Formas de inserção dos trabalhadores da área técnica no mercado de trabalho em artes

Como característica tradicional das profissões técnicas ligadas às artes, observamos que, ainda hoje, as nomeações normalmente ocorrem por intermédio de relações interpessoais e dependem muito mais da experiência prática do que de cursos realizados na área, já que a formalização desse conhecimento não se dá via escola.

No que se refere às relações de gênero, uma das características observadas no quadro dos técnicos de palco do Theatro Municipal é que o trabalho é majoritariamente realizado por homens. A exceção é o corpo das costureiras/camareiras, que é um grupo feminino. Possivelmente, neste espaço, a divisão social do trabalho é feita de modo a permitir a reprodução dos preconceitos socialmente construídos em outras dimensões da vida, o que faz aquele espaço apresentar-se como altamente masculinizado (KERGOAT, 2002; HIRATA, 2002)⁷⁰.

Isso vem demonstrar que há formação de redes sociais, em que o saber fazer é concentrado em determinados grupos, pois as contratações não são abertas a um público maior. No Theatro Municipal de São Paulo, apesar de ser uma instituição pública, não

⁷⁰ Estas informações também são coerentes com os dados da PNAD 2004. Como vimos, a distribuição dos ocupados por sexo mostra que existe um fortíssimo predomínio (94%) de homens no conjunto de trabalhadores em atividades técnicas de apoio às artes.

existe a prática de realização de concurso público nessa área, predominando a utilização de critérios tradicionais que se dão através de indicação. Na Instituição citada, a manutenção desta prática interfere na adoção de outras formas de seleção e, também, a não garantia de vínculos estáveis pode ser um dos aspectos que impedem a criação de um sistema mais formalizado para as contratações. No caso do Theatro Municipal, observamos que ter cursado o ensino formal ou cursos livres, em alguma área ligada às artes, não tem sido um pré-requisito para se inserir na Instituição, ou seja, eles têm se baseado na experiência profissional ou na exigência de outras características, como podemos ver no depoimento abaixo:

É, você vai aprendendo, vai aprendendo, o que já sabe dá um crédito. Você vai fazer um espetáculo, você vai fazendo o teu nome; se você tiver amor e carinho pelo teu trabalho, isso espalha de uma tal maneira que você acaba aprendendo uma profissão maravilhosa.
Vou observando atitudes, se a pessoa tem atitude, se a pessoa tem responsabilidade, se a pessoa se preocupa com as coisas que estão acontecendo, se ela está atento para tudo, entendeu? (CHEFE DE PALCO, 29/11/2006).

O Theatro Municipal adota um sistema de produção, que impõe formas de contratação por projeto, que se dão num prazo curto, sendo a ópera o evento mais elaborado, com duração de quatro meses em média, envolvendo, de um lado, equipes flexíveis, externas ao Theatro e, de outro, as equipes de apoio técnico permanentes. Nesse caso, quando surgem problemas ou falhas nas montagens, não há tempo para responsabilizar todos os envolvidos nesse processo. Deste modo, cria-se uma expectativa de que as equipes internas não podem falhar, cabendo a elas finalizar o processo de montagem e resolver os problemas apresentados anteriormente. A citação descrita acima sintetiza bem a expectativa que se cria sobre esse trabalhador.

Para o desenvolvimento do trabalho técnico no Theatro Municipal, são mobilizados os trabalhadores das equipes de iluminação, cenotécnica, maquinária, sonoplastia, guarda-roupa e contra-regragem. Apesar de haver uma divisão do trabalho pelas equipes citadas, é um processo de trabalho baseado na construção coletiva, envolvendo cooperação e ajuda mútua, de modo a garantir a realização das montagens e execução dos espetáculos. Esta é uma concepção de trabalho que permeia tanto os teatros públicos quanto os privados. Conforme expõe um coordenador de teatro particular e iluminador (21/12/2006):

Você vai fazer um trabalho, não importa que seja junto, todas as pessoas que vão fazer o trabalho, que são os criadores, nós chamamos assim, o figurinista, o

cenógrafo, o diretor, a pessoa que faz o áudio, o som de modo geral, o iluminador, se juntam porque o trabalho é coletivo. Um tem que estar ajudando o outro, se não eu não acredito. Se eu for fazer, você me contrata para fazer a luz, se eu fizer um show de luz onde não compete, eu estou atrapalhando o seu trabalho.

Deste modo, as contratações nessa área buscam se dar num clima de *confiança*, evitando que a pessoa contratada – ao enfrentar as condições mais adversas, como prazos exíguos, falta de verba, contratos de trabalho e condições precárias, baixos salários, falta de equipamento – abandone o trabalho e que seja solidário com seus colegas de profissão. Segundo um coordenador de teatro particular e iluminador (21/12/2006):

Iluminação, porque o que que é? 2, 4, 5 anos para um técnico é muito pouco para ele conhecer o mínimo possível, precisa de muito mais. Porque eu tenho... Isso eu falo de experiência, que às vezes a gente fala: eu tenho pessoas que trabalham comigo há tantos anos e tem momento que a pessoa ainda está meio... não é? Meio cru, digamos assim, porque tem que ter uma série de coisas que se somam para dizer que é iluminador. Eu tenho que ter disciplina, sabe? Ética, saber... saber a relação interpessoal, conversar com as pessoas, entender o que o diretor quer, ele tem que estudar bastante, ele tem que entender um pouco de geografia, de física e uma série de coisas. Eu, particularmente, não só coordenava o curso, como dava aula. A minha parte era só prática, técnica, saber no geral, isso eu dava. Além de falar um pouco sobre disciplina, fazer, conscientizar a pessoa, tudo o que eu estava falando para você a respeito disso, falar para eles a média de como tinha que ser feito, porque às vezes a pessoa fica... acha que pode dar a palavra para você para fazer o trabalho, e aí o outro vem, paga um pouco mais e ele vai embora. Isso não está correto, então tem que ter essa consciência de disciplina, de ética e de respeito. (grifo nosso).

O depoimento de outro profissional da área técnica reforça a importância de existir a ética profissional:

[Sobre importância da formação] Justamente por conta dessa história de demanda, de ter muita gente no mercado e muita gente que não é especializada, então... e falta um pouco de ética ainda também, sabe? Eu acho que hoje em dia as pessoas estão se perdendo um pouco com a ética profissional, então você vai em alguns teatros, você monta a sua luz, é um festival. O cara vai lá, desmonta a sua luz, e, pôxa, mas o meu espetáculo estava rolando, sem ter uma negociação, uma conversação, entendeu? (grifo nosso) (ILUMINADORA DO BALÉ DA CIDADE, 23/11/2006).

Para captarmos a importância atribuída à ética profissional nesse campo de trabalho, recorremos a uma característica pessoal descrita por Sennett, que é a noção de caráter, para compreendermos as inter-relações que se estabelecem nessa área de trabalho. Apesar das inserções se darem através das indicações pessoais, em circunstâncias aparentemente

informais, os profissionais da área técnica buscam preservar a manutenção de uma ética profissional.

Conforme podemos observar em Sennett (2000), a preservação desses valores se torna cada dia mais difícil devido às novas condições impostas pelo mercado de trabalho:

Talvez o aspecto da flexibilidade que mais confusão causa seja seu impacto sobre o caráter pessoal. (...). ‘Caráter’: é o valor ético que atribuímos aos nossos desejos e às nossas relações com os outros. (...) é um termo mais abrangente que seu rebento mais moderno “personalidade”. (...) É expresso pela lealdade e compromisso mútuo, concentrando-se, sobretudo, na busca de metas no longo prazo. (...) Caráter são os traços pessoais a que damos valor em nós mesmos e pelos quais buscamos que os outros nos valorizem. (SENNETT, 2000, p.10).

Ressaltamos que as relações sociais existentes entre esses trabalhadores, vindas de outros ambientes profissionais, servem para respaldar as relações de companheirismo e camaradagem, o que pôde ser observado freqüentemente nas montagens, quando realizávamos observações de campo. Possivelmente, o fato de a Instituição respaldar a prática de indicação de colegas de profissão para ocuparem os cargos vagos na área técnica faz parte das estratégias para manter o grupo *coeso*. Na realidade, a coordenação do setor de cenotécnica é substituída a cada troca de direção artística do Theatro Municipal, mas as chefias internas de cada área técnica, apesar de ocuparem cargos de “livre provimento em comissão”, permanecem durante várias gestões.

A prática de contratação de trabalhadores sem o registro na Delegacia Regional do Trabalho, que seria o DRT, contraria o que determina a Lei Federal 6.533, de 24 de maio de 1978, que regulamenta as profissões de artistas e de técnicos em espetáculos de diversões. Como condição para obtenção desse registro, a citada lei determina que o sindicato representativo dessas categorias profissionais atribua um atestado de capacitação profissional, que é a pré-condição para o registro e este, por sua vez, deveria ser um pré-requisito para o exercício das profissões de artistas e técnicos de espetáculos.

Cada profissional técnico vai descrever de forma diferente as características exigidas para se trabalhar nessa área. Um profissional dessa área dá o seu depoimento, relatando o funcionamento das relações sociais existentes nesse campo de trabalho:

Tinha uma coisa. Na época, que eu trabalho com luz... a empresa tem 22 anos... eu trabalho com luz acho que há 24 anos. Tinha uma coisa de camaradagem, assim, grande. Ah, a pessoa me chamou para um trabalho, você não quer fazer no meu lugar, que eu não posso fazer? Não é? Eu aprendi uma coisa nova, deixa eu mostrar para você o que eu aprendi. Tinha uma coisa assim, e a profissão foi sendo transmitida dessa maneira, mas também tinha inimizade, também tinha

aquilo de que eu não vou muito com a sua cara, para você eu não falo isso. Eu não vou indicar você, vou indicar outro amigo meu. Eu não tenho uma postura, assim, saudosista de que antigamente era melhor. Hoje também tem a relação de amizade, de companheirismo. Você quer ver uma coisa? Nós estamos falando do mundo de hoje. Você entra na nossa plenária, tem uma média de 12 e-mails por dia mais ou menos. Você fica abismada com a coisa que... não sei se a gente está resgatando, inventando nós não estamos, com certeza. Não sei se a gente está resgatando, eu não sei se já existia e estava, assim, meio adormecido por falta de canal de comunicação, mas você fica abismada com o espírito de camaradagem... de camaradagem e de interesse pelo problema do outro que existe (SÓCIO DE EMPRESA DE ILUMINAÇÃO E MEMBRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ILUMINAÇÃO CÊNICA – ABRIC, 29/11/2006).

Podemos observar, nessa citação, que há uma troca de experiências entre os técnicos, sendo esse um dos mecanismos em que se dá a transmissão oral de conhecimentos na área técnica. Eles trocam informações uns com os outros, discutem as dificuldades enfrentadas em seu dia-a-dia, muitas vezes fora do horário de trabalho.

Para realização das montagens, o trabalho das várias áreas técnicas são vinculados entre si, formam um conjunto para a concretização do espetáculo. Nesse sentido, quais os mecanismos de avaliação do conhecimento individual de cada técnico? Conforme nos indica o depoimento na sequência, as próprias equipes técnicas cobram esse saber-fazer, como segue:

(...) Impressionante, mas técnico é técnico no mundo inteiro, é tudo igual. (...) Sempre, sempre, muito bem recebidos, o pessoal recebe a gente... é que também a gente vai com tudo muito certinho. Então, o pessoal curte quando você chega, mesmo que você vá pedindo muita coisa, mas você vai com tudo organizado e utiliza tudo aquilo que você pede, e não só pedir por pedir, não é. Então, eles respeitam isso, e isso é no mundo inteiro, porque se você chega num lugar e pede x coisa, e fala: não, isso eu não vou querer e muda para cá, sabe, o teatro não é um lugar que você tem tempo para fazer as coisas assim. Você tem que chegar lá com tudo definido sobre o que você vai fazer, mesmo que seja na cabeça, mas tem que estar definido. Se você estiver com tudo definido, você é bem recebido... (COORDENADOR TÉCNICO DO BALÉ DA CIDADE, 29/09/2005).

Conforme vimos, a aceitação desse trabalhador na área técnica, a exemplo do que ocorre no meio artístico, dá-se através do reconhecimento de sua experiência profissional e do saber-fazer, é isso que dá legitimidade ao trabalho desse profissional. Esse conhecimento é cobrado pelos próprios colegas de profissão durante a realização das montagens, e isso se dá tanto em seu ambiente de trabalho quanto nos espaços externos.

Os técnicos do Teatro informam que, devido ao fato da área técnica ter se tornado muito competitiva, alguns técnicos, quando realizam *bicos*, já levam seus familiares como ajudantes para montar cenários, buscando manter a tradição de transmissão oral dos

conhecimentos acumulados pela experiência profissional. Isso ocorre conforme o depoimento abaixo:

Sim, e é uma tradição de transmissão oral em grande parte, existe um saber, a maneira de fazer que se passa de um para outro, de pai para filho. Voltando a mencionar o cenotécnico, o pai dele foi cenotécnico muitos anos aqui e ele cresceu vendo o pai, então, ele sabe sobre cenotécnica o que nenhuma escola vai ensinar (COORDENADOR DE ÓPERA, 22/09/2004).

Os técnicos ressaltam que o ideal para se inserir nessa profissão seria iniciar-se jovem, para se acostumar com o ambiente e observar o funcionamento deste tipo de trabalho, em que predominam valores éticos próprios desta categoria. Para o exercício desta profissão, também é necessário ter conhecimento prático nessa área, na qual o saber é acumulado no dia-a-dia. A exemplo do que ocorre no mundo de trabalho dos músicos e bailarinos, observa-se que os técnicos também formam uma rede social. Quando surge a possibilidade de um trabalho ou *bico*, um indica o outro e vice-versa, de acordo com o depoimento abaixo:

Olha, se você... geralmente, quando você está dentro de uma empresa, você acaba caindo, assim, tipo o dono da empresa tem um espetáculo, fez a montagem, vai mandar a pessoa da empresa, então você acaba entrando dessa maneira. Porque, hoje em dia, a maioria das pessoas que entra nesse mercado entra por indicação de algum amigo. É muito difícil alguém querer ser iluminador, porque não conhece muito bem como é isso. É assim com o sonoplasta, é assim com qualquer um dessa área, então você acaba sendo colocado por algum amigo. Então ou que você goste de teatro, de dança, vai assistir e fala: puxa, eu adorei fazer tal coisa, será que é legal? Aí vai pelo impacto, aí vai conversar com o iluminador, com o técnico que seja, para entrar no mercado. Mas são raros assim. Que já veio para mim umas 3 ou 4 pessoas perguntando como que era, que gostaria de saber, foi muito pouco, dá para contar nos dedos, entendeu? (grifo nosso) (ILUMINADORA DO BALÉ DA CIDADE, 23/11/2006).

Com a implantação de mudanças nas formas de financiamento público na área da cultura, que passam a se dar através das leis de incentivos fiscais, possivelmente haverá redução dos *bicos*, já que, para prestação de contas, faz-se necessária apresentação de notas fiscais, possível apenas aos profissionais técnicos, proprietários de empresas ou àqueles que se vincularem a cooperativas ou a alguma empresa que lhes possibilite a obtenção de notas, procedimento que poderá resultar na redução dos ganhos devido a acordos para obtenção de notas fiscais.

Para compreendermos as estratégias profissionais desenvolvidas pelas equipes técnicas do Theatro Municipal, recorreremos à Elias (1995), na obra “Mozart: sociologia de

um gênio”, quando ele analisa a situação vivida por Mozart, que decidiu ser artista “autônomo” numa sociedade de corte em que “o gosto da nobreza de corte estabelecia o padrão para os artistas de todas as origens sociais, acompanhando a distribuição geral de poder” (ELIAS, 1995, p.17).

Num contexto histórico vivido no século XVIII, Mozart desejava ter independência para criar suas composições musicais e, sobretudo, “desejava ganhar a vida” com essas produções, mas, para isso, necessitava vender o resultado de sua criação. Apesar da resistência que ele demonstrou ter em relação à corte, aquele era o único grupo capaz de usufruir de suas produções, inclusive financiando seus custos e, desta forma, possibilitando a sua subsistência e a legitimação de seu trabalho como arte, que cumpria uma função social específica naquele momento histórico. “(...) Pois, na sociedade da corte, a composição musical era realizada por artesãos ocupantes de postos permanentes nas cortes e nas igrejas locais, ali era dado um sentido social a essas composições” (ELIAS, 1995, p.34).

A nobreza valorizava especialmente a ópera, e esta era a obra musical à qual Mozart mais se identificava para compor, mas a completa realização dessa arte envolvia inúmeros gastos, que só poderiam ser subsidiados pela aristocracia da corte, que era o único segmento social em condições de absorver essa forma de arte. “Mesmo como ‘artista autônomo’, Mozart estava preso a tal estrutura” (ELIAS, 1995, p.41).

O que faltou a Mozart para atingir o sucesso em seu tempo? Segundo Elias (1995), faltou ter um maior desenvolvimento na área de publicações musicais e a formação de uma audiência composta de pagantes e não de convidados das cortes, já que havia um desenvolvimento social que permitia tal empenho, mas que ainda não estava institucionalmente preparado para essa mudança (ELIAS, 1995, p.44-45).

Como podemos observar, Elias utilizou a teoria explicativa da *configuração*, levando em conta a situação individual de Mozart enquanto músico representante da situação vivenciada por outros artistas no século XVIII, sempre observando a interdependência com as estruturas sociais predominantes na época. Para Elias (1995), as estruturas sociais e os próprios padrões musicais existentes na sociedade da corte influenciaram fortemente o desenvolvimento da carreira e do talento de Mozart.

Podemos considerar que as formas de inserção e desenvolvimento das carreiras dos trabalhadores da área técnica fazem parte de uma construção social, pois as condições de trabalho são criadas a partir das condições existentes nesse mercado de trabalho. É a partir da inserção nesse mercado, que se criam as condições para que esse conhecimento se concretize na troca de experiências.

Com base nas reflexões de Elias (1995), que compôs um quadro explicativo das razões do *insucesso* da busca de autonomia por parte de Mozart, entendemos que se faz legítima a seguinte pergunta: Hoje, como é para um técnico de palco sobreviver de seu trabalho no interior de um teatro público?

De um lado, o trabalhador técnico depende de um trabalho que não lhe oferece vínculos estáveis, cuja continuidade das atividades na área da cultura estará sujeita ao sistema de produção por projeto, em que a liberação de verba estará submetida à mesma lógica do mercado, que adota um critério seletivo, em que só haverá investimento se houver alguma possibilidade de retorno, ainda que não seja financeiro, mas ao menos que promova a imagem daquele apoiador privado (MAGALDI, 2003). E, de outro lado, o técnico de palco dependerá das ações tomadas no âmbito das várias gestões públicas, como vimos no capítulo 2.

Segundo Sennett (2000), no contexto de uma economia política flexível, que tem levado os vários setores da economia a adotarem estratégias de curto prazo em seus investimentos, essas medidas impedem o estabelecimento de uma rotina de trabalho, fato que afeta diretamente a vida social de várias categorias profissionais. “As pessoas sentem falta de relações humanas constantes e objetivas duráveis” (SENNETT, 2000, p.117).

Com base na análise de várias categorias profissionais, o autor ressalta ainda que, no novo contexto da sociedade moderna, a “experiência acumulada de vida tinha pouco valor” para as novas necessidades do mercado de trabalho. A adoção de práticas de curto prazo, nos vários setores da economia, faz com que os regimes de trabalho e a experiência de trabalho sejam mais flexíveis. Esse processo torna-se mais marcante porque impõe novas necessidades ao mundo do trabalho, que levam à desorganização do tempo na vida de seus trabalhadores (SENNETT, 2000, p.117).

Em relação ao tema da experiência acumulada, a nossa pesquisa nos indica que, na área técnica em artes, ocorre uma situação oposta à observada por Sennett (2000), já que as

experiências de vida e profissional acumuladas desses trabalhadores, incluindo a incorporação de uma ética profissional, é que garantem a sua inserção no mundo das artes. Isso porque essa forma de trabalho baseia-se em critérios tradicionais, em que o conhecimento é transmitido de geração em geração.

Sennett observou que as modernas formas de trabalho em equipe são mais flexíveis e voltadas às atividades de curto prazo, contrariando as antigas formas de trabalho, que eram movidas pela contenção e espera, objetivando o longo prazo (SENNETT, 2000, p.126-127). No campo das artes, observamos que a desorganização do tempo também está presente na vida dos trabalhadores técnicos em artes e espetáculos, já que foram criadas novas necessidades, com a predominância das contratações por projeto, que se dão no curto prazo, restringindo-se ao tempo delimitado pelas temporadas, sendo que a redução de atividades artísticas do Theatro Municipal afetará diretamente a vida daqueles trabalhadores e a manutenção desta atividade profissional.

Nesse sentido, se a tendência de incentivos culturais por projetos individuais se ampliar, passando a abarcar as atividades internas do Theatro, isso fará com que as contratações passem a se dar por projetos, fato que inviabilizará a manutenção de uma equipe de técnicos permanentes na instituição.

Segundo Sennett (2000), os valores que norteavam o trabalho em décadas passadas afirmavam “o uso autodisciplinado do nosso tempo” e a capacidade de adiar nossa satisfação numa economia mais estável. Estes valores perderam a eficácia na sociedade contemporânea, já que não há garantia de satisfação dessas expectativas no futuro.

No caso dos técnicos do Theatro Municipal, seu tempo de trabalho está circunscrito a outra lógica, a da gestão pública, que dá poucas garantias de continuidade a esses trabalhadores que ocupam cargos em comissão, podendo perdê-los a cada troca de gestão.

Para um técnico de palco sobreviver de seu trabalho num teatro público, ele dependerá de qual concepção de cultura que norteará as várias gestões públicas, incluindo as continuidades e rupturas que ocorrem a cada troca de gestão, como observamos no capítulo 2 e como ainda pode ser confirmado no depoimento na seqüência:

Sempre muda, a gente... é errado dizer que o prefeito não interfere. Ah, o prefeito está tão longe do Balé da Cidade que não interfere! Isso não é verdade, depende da linha política do prefeito sim, do partido dele, das convicções que ele tenha sobre arte e cultura, porque dependendo destas características do prefeito você pode ter uma linha que investe mais em eventos, por exemplo. A gente teve 8 anos de um secretário chamado Rodolfo Konder, e ele chegou a fazer alguma

coisa em torno de 3.000 eventos por mês em toda a cidade de São Paulo, e ele era uma pessoa que estava bastante ligada no número de eventos, ele passou pela gestão do Paulo Maluf 4 anos e pela gestão do Pitta 4 anos. Então, eram gestões que estavam bastante interessadas no número, ele apresentava para a população ‘nós produzimos, nós apresentamos 3.000 eventos culturais’. Mas era um conceito de evento, por exemplo, isso depende realmente da linha política e da concepção de arte e cultura que o prefeito tem, que ele vai orientar o secretário e o secretário vai orientar a todos nós. (...). Então, a gente sofre sim das diretrizes políticas e da concepção de arte e cultura que o prefeito e o secretário tenham. E devo te dizer que não é um movimento só numa direção, porque tanto o secretário quanto o prefeito encontram no Centro Cultural, no Theatro Municipal, funcionários de carreira que também propõem ações culturais. Então, não é tão fácil de um prefeito impor o seu desejo de prefeito ou secretário, porque ele encontra, de outro lado, funcionário de carreira, sobretudo no Centro Cultural, por exemplo. O Centro Cultural São Paulo foi inaugurado em 1981 e, como ele é um equipamento relativamente novo da Secretaria de Cultura, todo pessoal que lá trabalha é mais jovem. (...). Então, na verdade, da maneira como eu disse, deu a impressão que eles [prefeitos] teriam toda essa autonomia; não têm porque, em vários locais da Secretaria de Cultura, eles encontram funcionários de carreira que discutem, que propõem, que conversam e que conseguem manter projetos que estavam dando certo em gestões anteriores, muitas vezes, propõem projetos novos; você encontra gente muito capacitada. Eu estou citando o Centro Cultural, porque ele recebeu um número grande de funcionários novos, não de funcionários públicos antigos, entendeu? Quando ele foi inaugurado, recebeu um volume de pessoas novas, que não eram funcionários viciados, funcionários de carreira etc. (grifo nosso) (PRODUTORA DO BALÉ DA CIDADE, 29/09/2005).

É a partir dessas redes de configurações que haverá maior ou menor incentivo a determinadas áreas da cultura e definições de quais programações deverão ser priorizadas e o quanto devem demandar de capacidade de pessoal artístico e técnico, já que a necessidade de redução de custos se impõe a cada nova produção. No caso do Theatro Municipal de São Paulo, o financiamento público não cobre todas as despesas dos espetáculos internos, deste modo, recorre-se à iniciativa privada para viabilizar as montagens, o que as inscreve numa outra lógica de aprovação dos projetos, fato que ultrapassa o âmbito público. É a partir dessas articulações que se definem a ampliação ou redução do quadro de apoio técnico. Portanto estas mudanças no campo cultural não se inscrevem mais na lógica do que está definido no artigo 215 da Constituição da República Federativa do Brasil (1988): “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes de cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”.

Observamos que, após o agrupamento das diversas profissões de apoio às artes, juntamente com os corpos estáveis, músicos e bailarinos, formando um Quadro de Atividades Artísticas, as características até então consideradas próprias do trabalho do

artista, passaram a valer para todos os demais, inclusive para os técnicos de palco. Entre essas características, destaca-se a de que os profissionais ligados à arte não poderiam ser efetivos no quadro do funcionalismo público, porque esta condição os levaria a se acomodarem, o que conseqüentemente afetaria o ritmo de trabalho.

O depoimento de um profissional da área de artes, proprietário de ateliê particular, reforça a idéia de que agilidade e estabilidade não podem andar juntas:

(...) montar uma oficina própria do teatro. Que é uma coisa que não funciona a meu ver e ao ver de muitas pessoas de todos os diretores. Por quê? Porque todos viram funcionário público. Então, tudo anda num ritmo x, que não é o ritmo que necessita para entregar o cenário, que geralmente você tem um tempo limitado. E funcionário público é assim: tem dor de barriga, tem atestado médico, vai para o médico, não vai trabalhar. É péssimo dizer isso, ter... funcionário público tem essa característica, infelizmente ele não vai, quer dizer, funcionário em si, se você não tiver um patrão, se você não está correndo o risco de perder o emprego, ele não anda, sinto muito, é real, desculpa ser grosseiro nesse sentido, mas isso é real. (grifo nosso) (CENÓGRAFO CONTRATADO POR PROJETO PELO THEATRO MUNICIPAL, 13/12/2006).

Ressaltamos que esse depoimento pertence a um sócio-proprietário de ateliê particular, que já realizou inúmeros trabalhos de cenografia e figurino para as óperas do Theatro Municipal⁷¹, que se dão através de projetos por produção e, desta forma, a grande maioria dos cenários foi construída no espaço físico do ateliê. “Então sempre foi feito fora o cenário, sempre alguém é contratado. No ano passado, quando entrou o diretor, que é o atual diretor, ele quis montar uma oficina própria do teatro” (CENÓGRAFO, 13/12/2006).

Podemos observar que, coincidentemente, as críticas feitas aos trabalhos realizados por funcionários públicos se dão num momento em que ele foi contratado para confeccionar o cenário da ópera Olga, que ocorreu dentro do espaço da Central de Produção do Theatro Municipal, tendo que se utilizar da estrutura oferecida pelo teatro para produzi-lo. A crítica à forma de conceber o trabalho no setor público pode ser estendida à nova concepção que está sendo iniciada no Theatro, que é trazer para o seu espaço interno algumas partes do processo de produção dos cenários.

Na iniciativa privada, a manutenção de empregos estáveis atinge núcleos cada vez mais restritos de trabalhadores, tendência que também pode ser observada no setor público que, como forma de racionalização do trabalho, adota a terceirização para prestação de serviços na esfera pública. Nesse sentido, na área da cultura, generalizou-se a idéia de que a

criatividade estaria ligada à instabilidade, implicando num constante ato de *correr riscos*. Consolidou-se uma visão de que os serviços prestados por funcionários públicos seriam “ineficientes”, devendo ser estimulada a idéia da concorrência tão apregoada pelo mercado. Conforme expõe Sennett:

A moderna cultura do risco torna-se peculiar naquilo que não se mexer é tomado como sinal de fracasso, parecendo a estabilidade quase uma morte em vida. O destino, portanto, conta menos que o ato de partir. Imensas forças sociais e econômicas moldam a insistência na partida: o desordenamento das instituições, o sistema de produção flexível – realidades materiais que se fazem elas mesmas ao mar. Ficar firme é ser deixado de fora (SENNETT, 2000, p.102-103).

Sennett (2000) utiliza a expressão “capitalismo flexível” para definir esse novo sistema e ainda acrescenta outras conseqüências da crise no mundo de trabalho, conforme segue:

Diz-se que, atacando a burocracia rígida e enfatizando o risco, a flexibilidade dá às pessoas mais liberdade para moldar suas vidas. Na verdade, a nova ordem impõe novos controles, (...) mas também esses novos controles são difíceis de entender. O novo capitalismo é um sistema de poder muitas vezes ilegível (SENNETT, 2000, p. 10).

O autor citado lembra que os trabalhadores que vivenciaram a fase da regulação social do trabalho em décadas passadas, momento em que encontravam maior estabilidade nas relações de trabalho, criavam uma identidade social mais forte, que possibilitava o fortalecimento político de suas categorias profissionais. Hoje, com a ampliação das formas de empregos precários e circunstanciais, não se criam vínculos mais estáveis entre esses trabalhadores, que ficam mais expostos à exploração de seu trabalho e ao enfraquecimento político das suas categorias profissionais. E, ainda, esse novo sistema impõe formas de ruptura na formação de uma carreira profissional.

As observações de campo indicaram-nos que o desempenho das funções de apoio às artes depende muito mais de um saber tácito, obtido através do exercício da prática profissional e de experiências acumuladas, que implicam num constante readaptar-se às condições de cada montagem específica, do que de conhecimentos mais especializados. Nesse sentido, as profissões de apoio às artes diferem das de músicos e bailarinos, em que há uma maior divisão dos saberes, implicando necessariamente num processo de formação continuada e em ensaios constantes, tanto individual quanto em grupo (SEGNINI, 2006).

⁷¹ Entre elas, as óperas Olga, Colombo, Romeu e Julieta, Falstaff, Salomé.

No caso dos técnicos, há outras formas de controle de seu trabalho, estando submetidos a verificações internas e externas, devendo respeitar os prazos pré-estabelecidos para realizarem as montagens, que normalmente são muito restritos, pois o início dos ensaios com a parte artística depende do término das montagens realizadas pelos técnicos. Conforme o depoimento de uma ex-coordenadora de cenotécnica, podemos observar os limites que são impostos para o desenvolvimento desse trabalho:

Depende do que quer dizer se acomoda, porque todo funcionário se você tem uma coisa... Eu fui coordenadora técnica, eu sei muito bem isso, quando eu entrei no Theatro, tinha essa coisa 'ah, fulano não quer fazer', eu chamava na minha sala e dizia: 'você não quer trabalhar mais no Theatro Municipal porque você não tem vontade, é isso? Qual o lugar que você quer ir que eu vou te transferir?'. Você tem essa possibilidade, aí ele não queria, ele passava a trabalhar, é uma coisa de cobrar da direção, a direção é que tem que cobrar, não existe funcionário que não trabalhe, existe diretor que não cobra, existe coordenador que não cobra, não existe funcionário que não trabalhe (EX-COORDENADORA DE CENOTÉCNICA, 25/09/2005).

E, ainda, dependendo do cargo ocupado, haverá a exigência de estarem em boas condições físicas, conforme nos atesta o depoimento do Chefe de Palco do Theatro Municipal (01/10/2004):

Concurso também não pode fazer, porque se faz, efetiva, é obrigado a efetivar. Nessa carreira aqui, efetivar não é boa coisa. (...). Porque tem determinados serviços, por exemplo, subir numa escada, carregar peso, a pessoa chega numa certa idade, não vai ter mais condição. Geralmente, você subir numa escada desta, de 8 metros de altura, você tem que subir um refletor de 12 quilos; 12 quilos é o refletor, sem contar o cabo. Você está lá em cima, na escada, você pega, joga uma corda e você amarra o refletor.

No caso dos técnicos de palco, apesar deles serem permanentes no Theatro Municipal, não têm estabilidade no emprego, já que não há interesse, por parte da Instituição, em efetivá-los nos cargos que ocupam. As formas de pressão, que sofrem para não mudar a sua situação, estão impregnadas da imagem de que, se forem funcionários públicos, não desempenharão o trabalho com a agilidade necessária. Esse jargão de que funcionário público é *acomodado* já impregnou a área da cultura, que hoje se insere nas contradições de uma sociedade regida pelas leis de mercado.

4.3. Trabalho e formação profissional das equipes técnicas de apoio às artes

Observamos que, a partir dos anos de 1990, momento em que se intensifica o processo de reestruturação produtiva do capitalismo no Brasil, houve uma reorganização dos sistemas de ensino, buscando estreitar os laços entre escola e mundo do trabalho. Esta preocupação consta na Constituição Federal de 1988, em seu Capítulo III, Seção I. O próprio Estado buscou estabelecer uma ponte entre a educação e o mundo do trabalho, reconhecendo que a educação básica deve oferecer subsídios para a atuação profissional, conforme o que estabelece a Lei de Diretrizes e Bases (LDB) nº. 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Esta mesma Lei fornece subsídios para a educação profissional, que podem ser vistos em seu artigo 36 e do 39 ao 42. Para regulamentar a LDB, foi promulgado o Decreto 2.208, de 17 de abril de 1997, que passou a ser utilizado como instrumento norteador da Educação Profissional.

Nesse sentido, muitos cursos profissionalizantes foram criados, visando à aprendizagem ou ao treinamento técnico exigidos pelo mercado de trabalho. No mercado de trabalho, difundiu-se a idéia de que a formação ou a qualificação da força de trabalho seriam essenciais para garantir uma possibilidade de emprego. Até mesmo para exercer as atividades mais simplificadas, exigem-se formação no ensino básico e, em alguns casos, treinamentos técnicos de curta duração.

Deste modo, o governo brasileiro adota uma política de formação profissional que pode ser implementada tanto pela esfera federal, estadual, municipal ou por órgãos públicos como as Escolas Técnicas, quanto por cursos oferecidos pelas empresas e por instituições da sociedade civil. Observa-se que as centrais sindicais também têm participado desse processo de reorganização do ensino, privilegiando a formação profissional.

Esses cursos são financiados com recursos públicos e privados, e grande parte deles tem sido financiada pelo Fundo de Amparo ao Trabalhador (FAT), o qual tem como participantes de sua gestão paritária e tripartite 4 entidades sindicais: Central Única dos Trabalhadores (CUT), Força Sindical, Confederação Geral dos Trabalhadores (CGT) e Social Democracia Sindical (SDS). Esses cursos são oferecidos de acordo com a expectativa gerada pelo mercado de trabalho. Os sindicatos têm se tornado agentes de formação profissional, deixando, em segundo plano, a educação mais voltada às atividades políticas do trabalhador. De um modo geral, os cursos técnicos buscam atender às

demandas de produtividade e competitividade das empresas, não são sequenciais e funcionam mais no sentido de dar suporte ao processo de capacitação profissional, tendo um caráter mais transitório.

Apesar das mudanças propostas pelo governo brasileiro representarem um avanço no sentido de aumentar o acesso aos cursos profissionalizantes, sua ampliação encontra limites, por esse projeto ter sua base voltada à conformação das exigências do mercado. A educação deixa de ser regulada pelo Estado e passa a ser definida pelos critérios estipulados pelo poder regulador do mercado. Nesse sentido, apesar de ter o efeito de ampliar o conhecimento do trabalhador técnico, ela não estimula uma formação humana mais crítica, capaz de ampliar a visão de mundo desse trabalhador, de modo a possibilitar a criação de um projeto educativo mais alternativo, sem objetivar uma adaptação à ordem vigente.

Concebemos que o conhecimento deve ser visto como um processo em construção permanente e não imerso numa concepção fragmentada, em que se valorizam apenas alguns aspectos do conhecimento. Desta forma, a exigência do mercado acabou levando o processo educacional formal a assumir a tarefa de transmitir um conhecimento mais direcionado às suas necessidades. Segundo Machado (1996, p.21):

Haveria uma tendência de arrefecimento da própria noção de qualificação apoiada na correspondência entre saber, responsabilidade, carreira e salário, em favor de outros valores qualitativos como colaboração, engajamento e mobilidade, fortemente apelativos da estrutura subjetiva do ser-do-trabalho.

Para a compreensão do processo de formação profissional dos técnicos de espetáculo, estamos considerando-o em suas várias dimensões, tanto na concepção de educação formal quanto informal. Ressaltamos que incorporamos uma concepção de formação profissional vista numa perspectiva mais ampla, englobando também as relações vivenciadas em outras esferas sociais, que se somam aos atributos da qualificação profissional (MACHADO, 1998; RAMOS, 2002).

As equipes técnicas assumem as funções de apoio às atividades artísticas, atendem às exigências de uma divisão social do trabalho no campo das artes e, para o bom desempenho dessas atividades, mobilizam tanto o saber técnico quanto um conjunto de conhecimentos profissionais adquiridos através da vivência em outras esferas da vida social. Esses saberes serão requeridos para darem conta da multiplicidade de tarefas que lhe são atribuídas. Segundo depoimento das chefias, ao Theatro interessa um trabalhador

multifuncional, necessário ao atendimento das inúmeras demandas internas e externas. Eles reconhecem a necessidade de contratar pessoas que já tenham um conhecimento mais amplo do processo de trabalho em artes. Uma das habilidades requeridas é saber apresentar soluções rápidas aos problemas novos que surgem a todo momento. Essa segunda característica é vivenciada tanto pelos profissionais da área de criação artística quanto pelos trabalhadores da área técnica.

Ratto (1999, p.19) desenvolveu uma concepção de como é o profissional das artes, como segue:

Acho que o trabalho do homem de teatro – seja diretor, cenógrafo, figurinista, iluminador, sonoplasta etc. – tem afinidade com o dos alquimistas que deixavam decantar por longo tempo infusões, óleos e compostos para que se transformassem em filtros mágicos: essa é a tarefa do teatro, decantar as idéias para que, quando propostas, transformem quem as recebe.

Partindo da perspectiva proposta por esse autor, reconhecemos que a educação continuada poderá contribuir com o desenvolvimento do trabalho na área técnica e, principalmente, com a preservação desse conhecimento, que tem sido transmitido através da prática profissional. A necessidade de sistematizar e preservar esse conhecimento acumulado já se faz sentir no próprio Theatro Municipal, como pode ser visto no depoimento do chefe de palco (29/11/2006): “Então eu estou sentindo que está acabando isso, está escasso. Se não abrir uma escola de gente de cenotécnica e de maquinista também, vai ficar feia a coisa daqui uns 10 anos”.

Vários técnicos entrevistados confirmam que não existe curso para as profissões de cenotécnico e de maquinista no estado de São Paulo, segundo o depoimento de um cenógrafo (13/12/2006): “E teatro está cada vez mais sem grana, então quem está interessado em abrir uma escola para ensinar a técnica? E quem está interessado em ser técnico de teatro sabe que vai pastar”.

Os cursos existentes nas áreas técnicas em artes e espetáculos estão mais voltados para as áreas que envolvem o uso de tecnologia, inclusive oferecem uma formação que não é específica para a área teatral, mas abrange outras atividades, como *shows*, eventos, festas, seriam os cursos nas áreas de iluminação e de sonorização.

Entrevistamos um iluminador que ministra cursos na área de iluminação no SENAC; sendo ele da área teatral, prioriza um conteúdo mais voltado a essa área, reconhece que há poucos cursos com esse foco:

A idéia do curso era dar uma noção artística, então ele tem uma noção muito breve de história da arte, do teatro e da iluminação. Um pouco da questão criativa da luz, de cor, não é? O relacionamento com cenografia, isto tudo muito rápido, a idéia é que essa questão artística seja passada mais como um chamado de atenção. Então a gente indica um pouco de literatura, um pouco os meios de chegar nesse conhecimento. (...). Se ele não tiver uma bagagem cultural razoável para ele se relacionar com o trabalho dele e com aquela manifestação artística, ele vai ser quase que um robozinho ali, que ele entra de manhã, pendura o refletor, vai embora à tarde e não tem nenhum relacionamento com a manifestação artística, onde a mão de obra dele está inserida. E não poderia, não deveria ser assim. Então a gente acha que ele tem que ter essas noções de arte também, deve ter um pouco de noção da estética, um pouco de símbolos, significado de cores, tudo isso, que é muito rápido. Eu diria que deve ter abrangido 20 por cento do curso; o restante é para capacitar tecnicamente a pessoa interessada; tecnicamente dentro daquela realidade do SENAC. Então, por exemplo, ali não tem *bockstrass*, não tem *movielight*, não tem *colorchange*, que é um equipamento um pouquinho mais sofisticado, então não entro nisso. (grifo nosso) (ILUMINADOR, 29/11/2006).

Além da necessidade de um processo de conhecimento formalizado, segundo as afirmações de Ratto (1999, p.117), para desenvolver um trabalho no campo das artes e espetáculos, também se faz necessário um conhecimento prático desse meio:

(...) O teatro é uma arena de idéias e de criatividade que requer cultura e treino técnico e físico. (...) Alguém sabe que quatro anos de uma excelente escola de teatro são insuficientes para criar um profissional, e que somente uma vida vivida para e pelo teatro constrói, consumindo-os, seres efêmeros chamados atores, diretores, cenógrafos, figurinistas, autores e músicos?

O trabalho técnico em artes tem por base o desenvolvimento de uma atividade criativa mais ligada a um saber-fazer. Sem se vincular diretamente a uma tecnologia mais complexa, os técnicos de palco do Theatro dispõem de pouca tecnologia, e isso lhes dá maior independência para tomarem decisões nas montagens, o que os leva a ter que adotar posturas mais independentes em relação aos equipamentos técnicos. Ratto (1999, p.89) expõe as limitações impostas pelo uso da tecnologia:

Não se deixe seduzir pela tecnologia: ela é fascinante, mas escraviza, limita sua criatividade, pois ficará permanentemente submetida aos cânones de estruturas e mecanismos não modificáveis. Pessoalmente, ainda acredito em soluções artesanais ditadas por exigências poéticas, por motivações honestamente dramáticas.

Neste sentido, a atuação do profissional é impulsionada a desenvolver um dinamismo imposto pelas próprias características do trabalho. Os processos de trabalho na área técnica são estruturados a partir do desenvolvimento de um trabalho coletivo que

envolve as áreas de cenotécnica, maquinária, iluminação, sonoplastia, guarda-roupa e contra-regragem.

Para Ratto (1999, p.37), os profissionais de apoio às artes são impulsionados pela força da criatividade que está ancorada na própria cultura, conforme expõe:

A cultura é indispensável, a erudição menos. A erudição pode ser alimentada por uma boa leitura de textos específicos; a cultura é a resultante da informação assimilada que, junto com tudo o que a genética nos dá como herança, produz novas relações, novos encadeamentos, uma criatividade que não necessita ser totalmente original, mas que, através da interpretação da própria informação herdada, pode levar a resultados positivamente imprevisíveis.

Como esse saber tácito não foi referendado por nenhuma instituição de ensino, já que a grande maioria dos técnicos não frequentou cursos técnicos formalizados, eles não encontram mecanismos de valorização desse saber por parte do Teatro. Ou seja, nos momentos de negociação, esse elemento não poderá ser mobilizado como fator de valorização desses trabalhadores (MACHADO, 1996), e a gestão pública busca minimizar a importância de seu trabalho como forma de desmotivar suas reivindicações. Mas, no processo de racionalização do trabalho de montagem, seus saberes são requeridos e cabe a eles o poder de decisão sobre as montagens. Deste modo, a Instituição apropria-se desse conhecimento que é mobilizado o tempo todo.

Esses trabalhadores se sujeitam a essas condições como forma de preservar as habilidades e qualificações adquiridas durante sua vida profissional. Devido à instabilidade profissional vivida por eles, que, a cada mudança de gestão pública, novos problemas lhes são colocados, inclusive a possibilidade de perda do emprego, que se torna um problema mais premente, essa incerteza contribui para a desmobilização desses trabalhadores. Enfraquecidos enquanto categoria, não conseguem desenvolver mecanismos de participação política mais efetiva.

Conforme nos informa Ratto (1999, p.112-113), as profissões ligadas às artes são muito instáveis e o espaço do teatro é permeado por muitas contradições:

Teatro é bicho cruel: ele te abraça hoje e amanhã te enxota; depende de você não se melindrar quando ele te expulsa, nem ficar vaidoso quando ele te abraça. Ele tem que ser vivido como uma relação amorosa que, se for autêntica, durará uma vida inteira, pois os momentos perturbadores constituem-se em sementes produtivas para o futuro. Viver de teatro é viver no teatro e com ele. Isso acontecendo, nossa presença nunca será apagada, pois os velhos e gloriosos

edifícios, onde a palavra dos poetas viveu, guardam a vibração emocionada de quem neles atuou.

Nas montagens dos espetáculos do Theatro, são requeridas a responsabilidade e a autonomia desse trabalhador frente ao trabalho. Ao mesmo tempo, devido à escassez de tempo, cria-se uma forma de pressão e controle sobre os colegas, já que o início de uma operação depende da finalização de outra. Observamos que é a partir da responsabilidade assumida por cada equipe de apoio técnico que se assegura o funcionamento de todo o conjunto (RAMOS, 2002).

Outro desafio enfrentado pelos trabalhadores técnicos, que mobiliza seus saberes acumulados, é que, com as constantes mudanças nos focos das montagens, buscando atender a uma grande variedade de espetáculos e, ao mesmo tempo, tendo que lidar com equipamentos e instrumentos de trabalho já ultrapassados, cabe aos técnicos conviver com os constantes problemas apresentados pelos cenários e adereços que, devido à escassez de tempo ou falta de experiência da empresa construtora, chegam ao Theatro sem acabamento final. Apesar de eles não poderem mudar a peça do cenário, criam meios diferentes para manipularem a maquinária. Mesmo que o técnico não compreenda o significado daquela obra-prima, ele tem uma sensibilidade adquirida pela própria experiência, que lhe possibilita compreender o conjunto do projeto. A cada evento, surge um conjunto de novas exigências:

Como fazer isso, você precisa ter certa preocupação de fazer a coisa, montagem segura, bonita, que venha a ter um efeito visual para o público e uma coisa prática, que você coloque e retire, porque o teatro é sempre mudança, está sempre mudando. Então, tem que ser umas pessoas assim, não que sejam qualificadas, mas têm que ser, têm que ter certo gosto, certo prazer de exercer aquela atividade, porque, no teatro brasileiro, é muito difícil. Eu vou lhe explicar o porquê, o que atinge essa parte é geralmente a parte econômica, isso espanta muita gente (CHEFE DE PALCO, 01/10/2004).

Observamos que o Theatro Municipal de São Paulo, como forma de suprir a carência de pessoal técnico nos grandes eventos, como no caso da ópera, opta por terceirizar parte de suas atividades, utilizando-se da subcontratação de outros profissionais. Deste modo, são admitidos profissionais externos que vêm cobrir essas temporadas, sendo que essas formas de contratações ficam sob a responsabilidade do Diretor Artístico do espetáculo.

Nesse sentido, o espaço do palco do Theatro é ocupado frequentemente pelos trabalhadores técnicos permanentes e pelos temporários que vêm a cada temporada, como é o caso dos artesãos, de artistas plásticos, dos figurinistas, maquiadores, cenotécnicos contratados, iluminadores, técnico de sonorização e técnicos de palco. Assim, faz-se necessário haver um entrosamento entre esses profissionais.

Na separação do trabalho técnico interno e externo, há uma diferenciação dos saberes inserida nas relações estabelecidas por essas equipes. De um lado, os técnicos externos estão de posse dos instrumentos de trabalho, das aparelhagens de som, iluminação e do cenário. Ao mesmo tempo, para realizarem a montagem e a preparação do palco, necessitam das orientações dos técnicos permanentes que conhecem aquele local de trabalho e que são mais experientes naquele tipo de montagem, cabendo a eles o papel de delimitar em que condições devem ser realizadas as montagens, além de contribuir para a preservação das condições físicas e técnicas do Theatro. Os técnicos internos é que tem poder de decisão sobre o processo de trabalho, ocorre, porém, que os terceirizados não têm experiência acumulada para mobilizar as várias possibilidades de re-arranjo do espaço para que o espetáculo aconteça.

Nos eventos internos, todavia, em que a construção dos cenários é realizada por cenógrafos e cenotécnicos subcontratados por projeto, eles oferecem seus serviços de montagem, mas seus funcionários tratam a técnica como algo voltado a si mesmo. Neste momento, vêm ao palco marceneiros, pintores, carpinteiros que, muitas vezes, são confundidos com os próprios técnicos que cuidam das maquinarias do Theatro Municipal. Os técnicos permanentes, além de praticarem a parte técnica propriamente dita, têm que criar meios de fazer tudo funcionar e adaptar o cenário, que já vem pronto às circunstâncias internas do Theatro. Ou seja, eles buscam sanar todas as dificuldades para dar início aos ensaios e realização dos espetáculos.

O conteúdo da qualificação do trabalhador sofre mudanças no decorrer de sua experiência profissional. Segundo Ramos (2002, p.55), no processo de trabalho, há uma relação de troca, na qual, ao mesmo tempo em que o trabalhador desenvolve novas habilidades, seu saber também é incorporado na atividade prática, relação essa que transforma o conhecimento tácito do trabalhador em atributo daquela atividade profissional. Desta forma:

A qualificação individual é, ao mesmo tempo, pressuposto e resultado de um processo de qualificação coletiva, processo este dado pelas condições na organização da produção social. O grau de complexidade em que se expressa a qualificação individual depende das possibilidades de potenciação dos tipos de trabalho conhecidos na sociedade. É por esse motivo que a qualificação do trabalhador não pode ser considerada somente a efetivação prática das competências individuais (RAMOS, 2002, p.54).

Nesse sentido, a qualificação não pode ser vista como um conceito esvaziado de conteúdo, mas será necessário olhar para o conteúdo da qualificação, buscando saber qual é a contribuição que esses trabalhadores trazem para o processo de organização, preparação e montagem dos espetáculos. É a partir daí que poderemos compreender o quanto a capacidade individual contribui para a dimensão coletiva do trabalho e o quanto modifica as relações sociais na produção do espetáculo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreendemos que as políticas públicas implementadas na área da cultura no município de São Paulo estão inseridas num contexto maior de mudanças implantadas no âmbito do governo federal. Há uma forte imbricação entre o campo cultural e as mudanças políticas, econômicas e sociais das últimas décadas, de tal forma que, para compreendermos as ações do poder público, não podemos considerá-las como isoladas desse contexto mais amplo. Nesse sentido, o campo cultural também está inserido num processo mais amplo de reformas de cunho neoliberal que se intensifica no Brasil, principalmente a partir da década de 1990, impondo mudanças no sentido da redução do papel do Estado na economia, em que áreas de interesse público, como é o caso da cultura, deixam de ser diretamente financiadas pelo setor público, criando-se outros mecanismos de captação de recursos para atender às demandas desse setor.

Observamos ainda que uma das principais mudanças nas políticas culturais, a partir da década de 1990, foi a crescente utilização das leis de incentivo fiscal. Constatamos que no período compreendido entre 1995 e 2002, correspondente às duas gestões do governo de Fernando Henrique Cardoso, houve oscilações nos volumes de recursos captados, sendo que nos anos de 2001 e 2002 chegaram a aproximar-se da casa dos 400 milhões de reais. Em particular, no período de 2003 a 2006, que corresponde à gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, observamos que ocorreu um fortíssimo crescimento no volume de recursos captados por ano, que quase dobraram ao longo desses quatro anos, passando de 430 milhões de reais em 2003 para 840 milhões de reais em 2006.

Deste modo, apesar de também ter havido uma ampliação de outras formas de financiamento público para a área da cultura, a utilização das leis de incentivo fiscal (Lei Rouanet) se deu em níveis elevadíssimos no primeiro governo de Luiz Inácio Lula da Silva, num patamar muito superior aos volumes captados durante os dois governos de Fernando Henrique Cardoso.

Além disso, também verificamos que quase todos os maiores incentivadores culturais são empresas públicas, o que reforça o caráter predominante do incentivo fiscal na política cultural do governo de Luiz Inácio Lula da Silva. Ou seja, constatamos que grande parte das atividades culturais acaba sendo financiada indiretamente com recursos públicos,

através de recursos provenientes da renúncia fiscal. Assim, ao invés de manter uma subvenção estatal direta na área da cultura, utiliza-se, indiretamente, de empresas públicas para impor regras nos critérios de liberação de verbas, pois a essas empresas incentivadoras cabe julgar o mérito dos projetos submetidos.

Em resumo, entre as principais mudanças nas políticas culturais, a partir da década de 1990, destacam-se o forte crescimento dos recursos investidos na cultura, através da utilização das leis de incentivo fiscal, e o aumento do poder de interferência das empresas (públicas e privadas) na alocação dos recursos (públicos) para as políticas culturais. Estes dois processos estão inseridos num movimento de ampliação da noção de cultura, em que esta passa a ser vista como recurso para atingir determinadas finalidades. Ou seja, a cultura passa a ser instrumentalizada tanto por razões econômicas quanto políticas (YÚDICE, 2006).

Desta forma, o Estado, apoiado nas atuais políticas de financiamento, isenta-se da responsabilidade direta de negar ou apoiar determinadas áreas da cultura. As instituições ligadas à cultura, como é o caso do Theatro Municipal de São Paulo, continuam públicas, tendo parte de suas atividades financiadas indiretamente com recursos públicos, através de recursos provenientes de renúncia fiscal, mas os critérios de seleção do que deverá ser priorizado passam pela avaliação dos critérios definidos pela iniciativa privada, inclusive a estabilidade ou a ampliação de equipes de apoio técnico e artístico do Theatro Municipal estarão vinculadas à existência ou não desses recursos. E, para atender a essa demanda, as próprias instituições públicas passaram a contratar um “produtor cultural” para fazer a captação de recursos sob os critérios estabelecidos pela iniciativa privada.

Ressaltamos ainda que a hipótese levantada em nosso trabalho, sobre a possibilidade de estar havendo redução dos vínculos contratuais estáveis e expansão das formas temporárias de trabalho, pôde ser confirmada.

Assim constatamos que, de um modo geral, a área da cultura vem sofrendo as conseqüências da racionalização do trabalho realizada no setor público, buscando se adaptar ao contexto de mudanças nas formas de regulação e racionalização do trabalho. Nesse sentido, o Theatro Municipal adota medidas que levam à alteração das políticas internas de organização dos espetáculos e, conseqüentemente, afetam de modo direto as formas de contratação dos profissionais técnicos de apoio às artes, que estão submetidos à

falta de vínculos estáveis e também às indefinições políticas que permeiam as várias gestões do poder público.

Ressaltamos que atualmente o Theatro Municipal de São Paulo adota três formas de contratação de trabalhadores técnicos: a primeira delas é na condição de “livre provimento em comissão”, não tendo a estabilidade assegurada; a segunda se dá através da prestação de serviços por intermédio de “Verbas de Terceiros” com contratos renovados a cada 6 meses, e a última forma são os contratos temporários para as temporadas de óperas. Nesse sentido, fizemos a seguinte pergunta no decorrer de nossa pesquisa: qual foi a gênese dessas formas de contratações?

A gênese pôde ser encontrada nas relações de trabalho estabelecidas entre os anos de 1950 e 1970, quando havia 3 grupos de técnicos contratados. O primeiro era formado pelos artífices qualificados, que atuavam mais diretamente junto aos corpos estáveis, prestando-lhes apoio durante os espetáculos. O segundo grupo abrangia os trabalhadores contratados eventualmente por projeto, que eram os maquinistas, responsáveis pela confecção e montagem dos cenários, não se estabelecendo nenhum vínculo de trabalho com a Prefeitura Municipal de São Paulo. E o terceiro grupo, formado por funcionários públicos de diferentes áreas, era requisitado para diversas tarefas na ocasião de realização de espetáculos.

Assim, os profissionais abrangidos no primeiro e terceiro grupos assemelhavam-se pelo fato de que ambos eram funcionários públicos e tinham estabilidade assegurada. Já o segundo grupo de trabalhadores diferenciava-se dos demais por seu caráter temporário.

Observamos que a partir de 1976, através da Lei 8401⁷², com a criação do Quadro de Atividades Artísticas, há a equiparação de todos esses profissionais, que passam a compor as equipes de apoio técnico⁷³. E em 1980, com a promulgação da Lei 9168⁷⁴, passou-se a prever duas formas de contratação de pessoal: admissão ou contratação para prestação de serviços técnicos especializados. A promulgação dessa lei coincide com a

⁷² Teve por objetivo regulamentar a contratação de pessoal para a área de apoio técnico às artes, prevendo a ampliação desses cargos e a formação de uma equipe completa que pudesse dar assistência em todas as modalidades de espetáculos.

⁷³ A criação do Quadro de Atividades Artísticas foi possível graças ao aporte de recursos financeiros dos órgãos oficiais aos segmentos ligados à conservação do patrimônio histórico e artístico “nacional” e a alguns “gêneros e eventos culturais”, tais como “a ópera, o balé clássico, o teatro declamado e a música erudita” (MICELI, 1984, p.100).

implantação da Lei Federal 6.533/78, que passou a reconhecer oficialmente as profissões de artistas e técnicos de espetáculos como vinculadas a um campo de trabalho específico. Por fim, através da Lei 9320 de 25/09/81, passou-se a incorporar todos os cargos técnicos estáveis existentes nas décadas passadas, como Parte Suplementar (PS), devendo ser extintos na medida em que vagassem. Já os novos contratados passam a se inserir na condição de “livre provimento em comissão”, podendo ter o contrato rompido de acordo com as necessidades do Theatro Municipal.

Assim, a partir dos anos de 1980, observamos a seguinte contradição: ao mesmo tempo em que houve a ampliação dos cargos na área técnica, também ocorreu a perda da estabilidade no emprego para a grande maioria destes trabalhadores. Portanto, identificamos que a partir do momento em que se reconhece a especificidade do trabalho técnico – que é a de criar as condições concretas para a realização do espetáculo -, e se estabelece que esses profissionais devam estar vinculados a área artística, eles passam a ser diferenciados do restante do funcionalismo público, perdendo a antiga estabilidade.

Contrariando a tendência iniciada na década anterior, notamos que nos anos de 1990, as contratações se estabilizaram, havendo redução das equipes técnicas. Alguns cargos estáveis foram extintos por ocasião das aposentadorias ou transferências para outros setores, passando a haver apenas substituição de técnicos demitidos. As mais recentes contratações passam a se dar através de “Verbas de Terceiros”, sem caracterizar vínculos estáveis de trabalho, já que as renovações dependerão sempre da liberação de recursos para essa finalidade. As contratações temporárias são bastante praticadas para suprirem as necessidades das temporadas de ópera.

Lembramos que as adoções destas duas últimas formas de vinculação são na realidade o resgate das antigas práticas de contratação de maquinistas realizadas pelo Theatro Municipal entre as décadas de 1950 e 1970, que, apesar de serem recorrentes com os mesmos grupos de trabalhadores, podem ser completamente descartadas de acordo com a conveniência do poder público. Essa forma de inserção no trabalho não possibilita a criação de vínculos mais estreitos entre os próprios trabalhadores, que não encontram garantias de que vão se manter nessas profissões, passando a vivenciar constantemente o risco de perderem essa possibilidade de trabalho, o que desestimula maiores investimentos

⁷⁴ Essa lei reorganiza o Quadro de Atividades Artísticas, criando critérios para que o mesmo fosse

em termos de formação nessa área profissional. Estas atividades se inserem numa economia que se mundializa, deixando esses trabalhadores mais expostos à competitividade e às incertezas quanto ao futuro profissional (MENGUER, 2005; SENNETT, 2000).

Observamos também a adoção de outro mecanismo para suprir a necessidade de novas contratações, que são as práticas de terceirização dos trabalhos de confecções de figurinos, adereços e cenários, que tiveram início na gestão do prefeito Celso Pitta (1997-2000).

Identificamos que essas mudanças na forma de gerir as produções artísticas do Theatro Municipal coincidem com a efetiva implantação das leis de incentivo fiscal⁷⁵, o que vem reforçar a tendência de racionalização do trabalho técnico no Theatro Municipal de São Paulo. Conforme depoimento dos entrevistados, o início da captação de recursos na iniciativa privada, através das leis de incentivo fiscal, começou na gestão do prefeito Paulo Maluf (1993-1996).

Outro ponto a ser destacado, que nos possibilitou compreender a realidade vivenciada pelos trabalhadores das equipes técnicas de apoio às artes do Theatro Municipal, foi analisar como é organizado esse trabalho no dia-a-dia e como é re-elaborado esse saber-fazer mediante as constantes demandas do Theatro Municipal.

Na organização interna do trabalho na área técnica observamos que, apesar de haver a exigência de cumprimento dos prazos estabelecidos pela produção do espetáculo, o processo de trabalho nessa área não é totalmente estruturado, e as diversas equipes de apoio técnico tem que lidar permanentemente com situações de improviso, em que novas habilidades são requeridas constantemente.

O trabalho ligado às artes mobiliza tanto os recursos pessoais, como esforço físico e conhecimento acumulado, quanto os coletivos, como equipamentos técnicos, formas de financiamento da cultura e a troca de experiência entre os pares, fazendo com que haja um profundo envolvimento do trabalhador com aquela atividade profissional. Esse tipo de trabalho, por suas próprias características, não pode prescindir de padronizações rotineiras, mas deve manter-se “imprevisível e neste sentido portador de novidade” (MENGER, 2005, p. 42).

oficializado.

⁷⁵ Lei Federal nº. 7505, de 02/07/86 (Lei Sarney), substituída pela Lei Federal nº 8.313, de 23/12/91 (Lei Rouanet), Lei Municipal nº 10.923, de 20/12/90 (Lei Marcos Mendonça).

Nesse sentido, os processos de trabalho na área técnica são estruturados a partir do desenvolvimento de um trabalho coletivo. Desta forma, o trabalho individual só terá sentido se for assumido coletivamente por toda a equipe técnica, já que é re-elaborado cotidianamente. O trabalho técnico tem por base o desenvolvimento de uma atividade criativa mais ligada a um saber-fazer. Mesmo considerando a existência de diferentes profissionais naquele espaço, com diversos graus de conhecimentos e formações, os trabalhos são vinculados entre si, formando um conjunto para a concretização do espetáculo, e fazendo parte da constituição coletiva do trabalho em artes.

Em nossa pesquisa, também constatamos que as relações e condições de trabalho, a que são submetidos os trabalhadores técnicos de apoio às artes do Theatro Municipal de São Paulo, dependem das inter-relações que são estabelecidas entre os vários segmentos internos ligados às artes, mas, sobretudo, estão circunscritas na lógica da gestão pública, que não oferece estabilidade nos vínculos contratuais que são mantidos com esses trabalhadores. Além disso, impõe-se, através da figura dos responsáveis pela produção e coordenação interna dos espetáculos, uma autodisciplina no uso do tempo de trabalho por esses trabalhadores, mobilizando-se novas habilidades para que as programações artísticas ocorram dentro dos prazos previstos. E, ainda, como forma de redução de custos, a Instituição utiliza-se de diferentes expedientes, tais como: intensificação do trabalho, pagamento de baixos salários aos quais se agregam gratificações não incorporadas ao salário base, diminuição dos benefícios sociais, práticas de contratação através de cargos em comissão, “Verbas de Terceiros” e prestação de serviços temporários.

Como o Theatro Municipal depende cada vez mais da captação de recursos em outros órgãos e do apoio da iniciativa privada, ele adota o sistema de contratação por projetos, sendo delimitada pelo tempo necessário para a realização do trabalho contratado, que envolve desde a preparação, a montagem e os ensaios até a finalização do espetáculo. Em geral, esses contratos são por prestação de serviços e abarcam os profissionais mais especializados, ou seja, adota-se a terceirização de serviços relativos à criação e produção de cenários, à criação da luz e do som, à criação e confecção de figurinos e adereços. Deste modo, são mobilizados trabalhadores não vinculados ao Theatro Municipal, que se inserem no mercado como prestadores de serviços; e estes, por sua vez, subcontratam outros trabalhadores para participarem do processo produtivo.

Nesse sentido, observamos no Theatro Municipal a ocorrência de um processo de terceirização que se dá em cadeia. Assim, por exemplo, os ateliês são subcontratados e, como não possuem uma estrutura funcional permanente, também terceirizam seus trabalhos. Além disso, devido às novas necessidades impostas pelo mercado, esses ateliês correm o risco de perderem o foco do campo artístico, voltando-se para a realização de trabalhos que atendam o maior número possível de demandas, sejam artísticas ou não. Assim, é importante destacar as conseqüências perversas desses processos de terceirização para as formas de organização do trabalho no campo das artes e espetáculos.

Por fim cabe destacar que, devido às mudanças nas formas de financiamento público da cultura, a produção dos espetáculos adota práticas que modificam a composição básica ou tradicional das profissões que fazem parte deste processo de produção da arte, fazendo com que as de caráter mais especificamente técnico e manuais tornem-se cada vez menores em relação àquelas relativas à fase de captação de recursos e de marketing.

Apesar de se tratar do campo da cultura, observa-se que há um incentivo à ampliação das profissões ligadas a outras finalidades da produção do espetáculo e não àqueles ofícios tradicionais, ou seja, valoriza-se o profissional capaz de garantir o acesso ao recurso financeiro e à ampliação da divulgação do espetáculo. Como as questões ligadas à área cultural passam a estar fortemente imbricadas com o setor econômico, os empregos criados nessa área inserem-se nos mais diversos setores da cultura. Deste modo, a incorporação de outros segmentos profissionais nessa área, faz com que diminua o investimento direto na infra-estrutura e nas profissões de apoio direto às artes, como é o caso dos ofícios manuais desempenhados pelos trabalhadores técnicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. “A Indústria Cultural”. In: COHN, Gabriel. *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1977.
- ALBUQUERQUE JR., Durval M. Gestão ou Gestação Pública da Cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. In: RUBIM, Antonio A. C. e BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.
- ALVES, Maria Aparecida. “Setor Informal” ou Trabalho Informal? Uma Abordagem Crítica sobre o Conceito de Informalidade. Dissertação (Mestrado em Sociologia). IFCH: UNICAMP, 2001.
- ANTUNES, Ricardo. (Org.). *Riqueza e Miséria do Trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.
- ANTUNES, Ricardo. *Os Sentidos do Trabalho- Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.
- ABRAMO, Lélia. *Vida e Arte*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo. Campinas (SP): Ed. da UNICAMP, 1997.
- ARRUDA, Maria Arminda N. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru (SP): EDUSP, 2001.
- BARBALHO, Alexandre. Políticas Culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: RUBIM, Antonio A. C. e BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.
- BELARDI, Armando. *Vocação e Arte: memórias de uma vida para a música*. SP: Edição Manon, 1986.
- BERNARDES, Maria Elena. *Estandarte Glorioso da Cidade: Teatro Municipal de São Paulo – 1911-1938*. Tese (Doutorado). IFCH: UNICAMP, Campinas, 2004
- BENHAMOU, Françoise. *A Economia da Cultura*. Cotia(SP): Ateliê Editorial, 2007.
- BENJAMIN, W “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. In: BENJAMIN, W. *et al. Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Coleção Os Pensadores.
- BIHR, Alain. *Da Grande Noite à Alternativa – O movimento operário europeu em crise*. Trad. Wanda Caldeira Brant. 2ª. Edição. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998.

- BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das idéias. In: RUBIM, Antonio A. C. e BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo – grandes momentos*. São Paulo: DBA Artes e Gráficas, 1993.
- BRAVERMAN, Harry. *Trabalho e Capital Monopolista. A Degradação do Trabalho no Século XX*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanços e perspectivas. In: RUBIM, Antonio A. C. e BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.
- CALVO, Aldo. “A cenografia do TBC: minha experiência de trabalho”. In FERRARA, J. A. e SERRONI, J.C. (org.). *16 anos de cenografia e indumentária 1948/64*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1980.
- CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social. Uma crônica do salário*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- CHESNAIS, F. *A Mundialização do Capital*. São Paulo: Xamã, 1996.
- COLI, Juliana Marília. *Vissi D’Arte por amor a uma profissão* (um estudo sobre a profissão do cantor no Teatro Lírico). São Paulo: Annablume, 2006.
- DEMARTINI, Zeila de B. F. Trabalhando com relatos orais: reflexões a partir de uma trajetória de pesquisa. In LANG, Alice B.S. (Org.). *Reflexões sobre a pesquisa sociológica*. São Paulo: CERU, 1992 (Textos CERU. Série 2, nº. 3).
- ELIAS, Norbert e SCOTSON, John. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Editado por Michael Schroter. Tradução de Mário Matos. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.
- ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- FERRARA, J. A. e SERRONI, J.C. (org.). *16 anos de cenografia e indumentária 1948/64*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1980.
- FRIGOTTO, Gaudêncio. Os Delírios da Razão: crise do capital e metamorfose conceitual no campo educacional. In: GENTILI, P. (Org.). *Pedagogia da Exclusão: crítica ao neoliberalismo em educação*. 2ª. edição, Petrópolis (RJ): Vozes, 1995.

- GENTILI, P. e FRIGOTTO, Gaudêncio. (Orgs.). *A cidadania Negada: políticas de exclusão na educação e no trabalho*. 3ª. ed., São Paulo: Cortez Editora, 2002.
- HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. Uma pesquisa sobre a origem da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1993.
- HIRATA, Helena. *Nova divisão sexual do trabalho? um olhar voltado para a empresa e a sociedade*. São Paulo: Boitempo Editora, 2002.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. 2ª.edição, São Paulo: Brasiliense, 1981.
- KERGOAT, Danièle. “Mudanças nas Relações de trabalho, Relações Profissionais e Formação”. *Pro-Posições – Revista Quadrimestral da Faculdade de Educação-UNICAMP*, vol. 13, no. 1, jan/abr. 2002.
- KOWARICK, Lúcio. “Trabalho Produtivo e Improdutivo: Comentários Sob o Ângulo da Acumulação e da Política”. In VILLALOBOS, André *et al.* *Classes Sociais e Trabalho Produtivo*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- MACHADO. Lucília R. S. Qualificação do trabalho e relações sociais. In. FIDALGO, F.S. (Org.). *Gestão do Trabalho e Formação do Trabalhador*. Belo Horizonte: Movimento de Cultura Marxista, 1996.
- MAGALDI, Sábato. *Teatro Sempre*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MAGALDI, Sábato. *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MAIA, Tatyana de A. *A memória como expressão da racionalidade: as políticas culturais na ditadura civil-militar*. XIII Congresso Brasileiro de Sociologia. 29 de Maio a 01 de junho de 2007. Recife: UFPE.
- MANTOVANI, Anna. *Cenografia Teatral em São Paulo – entre a tradição e o novo*. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicações e Artes-ECA/USP, 1987.
- MARX, Karl. *Capítulo VI Inédito de O Capital. Resultados do Processo de Produção Imediata*. Trad. Klaus Von Puchen. 2ª. Edição. São Paulo: Centauro, 2004.
- _____. Divisão do Trabalho e Manufatura. In: *O Capital Crítica da Economia Política*. Trad. de Reginaldo Sant’Anna. 7º edição. São Paulo: Difel, 1982. Livro primeiro. Volume I.
- _____. Maquinaria e a Indústria Moderna. In: *O Capital Crítica da Economia Política*. Trad. de Reginaldo Sant’Anna. 7º edição. São Paulo: Difel, 1982. Livro primeiro. Volume I.

- _____. *O Capital Crítica da Economia Política*, Trad. de Reginaldo Sant'Anna..7ª edição. São Paulo: Difel, 1982, Livro Primeiro, vol. I e II.
- MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura Paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)*. São Paulo: Codéx, 2002.
- MATTOSO, Jorge. *A desordem do trabalho*. São Paulo: Scritta. 1995.
- MELLO, J. M. C. de e NOVAIS, F. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, F. e SCHWARTZ, L. M. (Orgs.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: companhia das Letras, 1998
- MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador. Metamorfoses do Capitalismo*. Lisboa: Roma Editora, 2005.
- MICELI, Sérgio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- MICHALSKI, Yan. *O Teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- MICHALSKI, Yan e TROTTA, Rosyane. *Teatro e Estado – as companhias oficiais de teatro no Brasil: historia e polêmica*. São Paulo: Ed. Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.
- MORELLI, Rita de Cássia L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*, Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.
- MORETTO, A.J., GIMENEZ, D. M., PRONI, M. W. Os descaminhos das políticas de emprego no Brasil. In: PRONI, M.W. e HENRIQUE, W. (Orgs.) *Trabalho, mercado e sociedade – O Brasil nos anos 90*. São Paulo: Ed. UNESP; Campinas (SP): Inst. Economia da UNICAMP, 2003.
- PAIVA, Vanilda *et al.*. Qualificação e inserção alternativa no mundo do trabalho: A sociologia do trabalho para além da indústria. *Novos Estudos CEBRAP*, julho, n. 48, 1997.
- POCHMANN, Márcio. *O emprego na globalização – a nova divisão internacional do trabalho e os caminhos que o Brasil escolheu*. São Paulo, Boitempo, 2001.
- PORTO, Marta. Cultura para a política cultural. In: RUBIM, Antonio A. C. e BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.
- PRADO, Décio de Almeida. Cap. XII – Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação).In FAUSTO, B. (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*, Tomo III O Brasil Republicano. 4º volume: Economia e Cultura. São Paulo: Difel, 1982.

- PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO. *O poder em São Paulo – História da administração pública da cidade 1554-1992*. São Paulo: Cortez, 1992.
- QUEIROZ, Maria Isaura P. de. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991 (Série 2. Textos, v.7).
- RAMOS, Marise N. *A pedagogia das competências: autonomia ou adaptação?*. 2ª.edição, São Paulo, Cortez Editora, 2002.
- RATTO, Gianni. *Antritratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- ROPÉ, Françoise, TANGUY, Lucie.(orgs.). *Saberes e Competências. O uso de tais noções na escola e na empresa*. Tradução: Patrícia Chittoni Ramos e equipe do ILA-PUC/RS sob a supervisão de Julieta B.R. Desaulniers. Campinas(SP), Papirus, 1997.
- ROSA, Maria Inês. Trabalho – nova modalidade de uso de si e educação: debates / confrontos de valores. *Pro-Posições*, Faculdade de Educação da Unicamp. n.5 (32), vol. I, julho 2000.
- RUBIM, Antonio A. C. e BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.
- RUBIM, Antonio A. C. Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antonio A. C. e BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.
- SALVADORI, Maria Angela B. *Memória, cultura e cidadania: estudo de uma política pública*. Campinas. Tese de doutorado em Educação. Faculdade de Educação: UNICAMP, 2000.
- SARAIVA, Hamilton Figueiredo. *Iluminação teatral: historia, estética e técnica*. São Paulo. Dissertação de Mestrado em Artes. Escola de Comunicações e Artes- ECA/USP, 1989.
- SARAIVA, Hamilton Figueiredo. *Interações físicas e psíquicas geradas pelas cores na iluminação teatral*. São Paulo. Tese de doutorado em Artes. Escola de Comunicações e Artes-ECA/USP, 1999.
- SARAIVA, Hamilton Figueiredo. Estrelas da coxia. Sonoplastas e iluminadores entram em cena para mostrar que o espetáculo não existiria sem eles. In: Revista e São Paulo, v.3, n.10, p.23-4, 1997. São Paulo, 1997.
- SCHWARTZ, Yves. Trabalho e uso de si. *Pro-Posições*, Faculdade de Educação da Unicamp. n.5 (32), vol. I, julho 2000.

- SEGNINI, Liliana R. P. e SOUZA, Aparecida N. *Projeto Temático: Trabalho e formação no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos*. 2003, mimeo.
- SEGNINI, Liliana R. P. Acordes Dissonantes: Assalariamento e Relações de Gênero em Orquestras. In: ANTUNES, R. (Org.). *Riqueza e Miséria do Trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.
- SENNETT, Richard. *A Corrosão do Caráter*. Trad. Marcos Santarrita. 4ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Record, 2000.
- SERRONI, José C. “O outro lado da ribalta”. In FERRARA, J. A. e SERRONI, J.C. (org.). *16 anos de cenografia e indumentária 1948/64*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1980.
- SERRONI, José C. *Teatros uma memória do espaço cênico no Brasil*, SP: Ed. SENAC, 2001.
- SIMIS, Anita. A política cultural como política pública. In: RUBIM, Antonio A. C. e BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.
- TEIXEIRA, Raul. Palestra no Espaço Cenográfico. *Espaço Cenográfico News*. no. 29, Outubro de 2006.
- TOMASI, Antônio P.N. e SILVA, Ivone M.M.. *Ofícios de ontem e ofícios de hoje: ruptura ou continuidade?* Anais do XIII Congresso Brasileiro de Sociologia, 29 de maio a 01 de junho de 2007, UFPE, Recife-PE.
- VIANA, Fausto Roberto Poço. *O figurino das renovações cênicas do séc. XX – um estudo de sete encenadores*. Vol. I e II. São Paulo. Tese de doutorado em Artes. Escola de Comunicações e Artes-ECA/USP, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução de Lólio L. de Oliveira, 2ª. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- WU, Chin-tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*; tradução Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2006.
- YÚDICE, George. *A conveniência da cultura – usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.