



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE

**SÉRGIO SOBREIRA ARAUJO**

**PRODUÇÃO CULTURAL NO CONTEXTO**

**DAS POLÍTICAS PÚBLICAS:**

**UMA ANÁLISE DA TRAJETÓRIA DO TEATRO BAIANO**

**PROFISSIONAL NO PERÍODO DE 1988 A 2010.**

**Salvador**

**2011**

**SÉRGIO SOBREIRA ARAÚJO**

**PRODUÇÃO CULTURAL NO CONTEXTO DAS  
POLÍTICAS PÚBLICAS:  
UMA ANÁLISE DA TRAJETÓRIA DO TEATRO BAIANO  
PROFISSIONAL NO PERÍODO DE 1988 A 2010**

Tese apresentada para Doutorado no Programa  
Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e  
Sociedade da Universidade Federal da Bahia.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Nogueira Tavares.

**SALVADOR**

**2011**

**Sistema de Bibliotecas - UFBA**

Araújo, Sérgio Sobreira.

Produção cultural no contexto das políticas públicas : uma análise da trajetória do teatro baiano profissional no período de 1988 a 2010 / Sérgio Sobreira Araújo. - 2011.

204 f. + anexos.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Nogueira Tavares.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2011.

1. Teatro - Produção e direção - Bahia. 2. Política cultural - Bahia. 3. Cultura. I. Tavares, Maurício Nogueira. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 792.0233098142

CDU - 792.02(813.8)

## TERMO DE APROVAÇÃO

---



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
CULTURA & SOCIEDADE

Sergio Sobreira Araujo

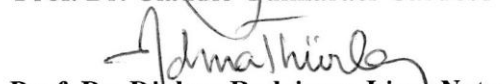
“Produção Cultural no Contexto das Políticas Públicas”

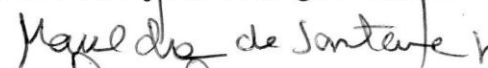
Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Cultura e Sociedade, na Linha de Pesquisa Cultura e Desenvolvimento, em 21 de junho de 2011, foi aprovada pela comissão formada pelos professores:


  
Prof. Dr. Mauricio Nogueira Tavares

  
Profa. Dra. Marta Cardoso de Andrade

  
Prof. Dr. Claudio Guimarães Cardoso

  
Prof. Dr. Djalma Rodrigues Lima Neto

  
Profa. Dra. Marilda de Santana Silva

  
Sergio Sobreira Araujo

*AOS MEUS PAIS, JOSÉLIA E UBIRAJARA,  
PELO AMOR IMENSO E APOIO SEMPRE!*

## AGRADECIMENTOS

---

Na trajetória do doutorado recebi muitas ajudas, apoios, socorros, toques, os quais humildemente agradeço. Muito obrigado!

Aos meus pais, Josélia e Ubirajara, minhas irmãs, Toinha, Sandra, Valéria e Vânia, meus sobrinhos Ana Paula, Felipe, Renata, Sérgio, Lucas, Amanda, Lívia, Taís, Sarah e Davi obrigado por este amor que ultrapassa a distância e a falta de convívio diário.

Ao meu amigo e orientador, Mauricio Tavares, de quem sou grato e devedor em tudo, obrigado pela régua, pelo compasso, pela confiança, pela paciência, pela precisão em me manter com prumo e no rumo nas tantas vezes em que eu estive a ponto de desgarrar.

Aos tios e primos das famílias Sobreira e Araújo, com os quais comungo o vital sentimento de pertencimento, pois me vejo em cada um deles e tenho-os todos em mim. À Edinilma e Marcinha, com quem posso cantar a canção que diz que “amigos são parentes que a gente escolheu”. Canção que também canto para meus amigos tão amados: Mano Grangeiro, Alexandre, Sandra Valéria, James, Robertão, Yulo, Celsinho, Tom Carneiro, Guacyra, Nanny, Martinha, Sara, George Rocha, Júlio Renato, Ricky Martini, Plínio, Adriana, Gideon Rosa, Frank Menezes, Cláudio Simões, Mauricio Martins, Julia Santos, Claudia Santana, Beth Dantas e Agnes Bezerra. À Lúcia, por cuidar tão bem de mim e à Tânia Pessanha por me ajudar a ser o melhor que posso.

Aos amigos que o teatro me trouxe: Hebe Alves, minha primeira e eterna diretora; Julieta Lomanto, Dalmo Peres e Rosana Almeida, que me ensinaram a ser produtor e gestor cultural. Aos colegas e amigos que fiz quando trabalhei na Fundação Cultural do Estado e que tanto contribuíram para minha trajetória.

Aos alunos e ex-alunos com quem tenho compartilhado o prazer de ensinar e aprender nestes dez anos de docência superior.

As colegas de doutorado do *Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade*, Lídia Teive, Cristiane Porto, Flávia Santa Rosa e Laura Bezerra com quem, mesmo por curto período, pude dividir momentos de alegria e aprendizado.

Aos amigos que a atividade de docente me trouxe e que me concederam o prazer de permanecerem na minha vida. Obrigado Carol Marinho, Silvia Rita, Virginia Saback, Márcia Melo, Dóris Pinheiro, Mag Magnavita, Joalêde Bandeira, Erivaldo Nunes, Sonia Simon, Tatiana Andrade, Tatiana Souza, Luiza Seixas, Carina Flexxor, Thais Miranda, Milene Moura, Marianne Hartmann, Renata Kalid, Paula Correa, Alaílson de Jesus, Alberto Pedroso e Ednilson Andrade.

Aos entrevistados para esta tese, Eliana Pedroso, José Cerqueira, Gideon Rosa, Fernando Guerreiro, Hebe Alves, Rosana Almeida e Dalmo Peres, Frank Menezes, Celso Jr., Tom Carneiro, Yulo Cezzar, João Gomes e Fábio Liger, muito obrigado pelo tempo dispendido em me dar tantas informações preciosas.

A Gil Vicente Tavares, Jussilene Santana, Marcelo Praddo e Fernando Marinho, obrigado pelos toques e indicações providenciais.

Aos professores Albino Rubim, Paulo Miguez, Paulo Henrique Almeida, Leonardo Boccia, Naomar Almeida, Renato da Silveira e Carmem Teixeira pelos ensinamentos preciosos durante o doutorado

Aos professores Cláudio Cardoso, Djalma Thurler, Marilda Santana e Marta Cardoso, por me concederem a honra de integrarem minha banca de defesa desta tese e pelas valorosas contribuições e sugestões, de fundamental importância para a versão final desse texto.

À Delmira, pela amizade, pelo apoio e pelo colo sempre providenciais.

Obrigado, muito obrigado a todas e todos!

## OBRIGADO!

---

Agradeço aos meus amigos do teatro baiano, por fazerem de suas vidas esse exercício persistente e obstinado de acreditar no sonho de ser artista. Obrigado aos que me ensinaram, aos que comigo contracenaram e aos que no palco ou nos bastidores têm me emocionado e me proporcionado razões para acreditar na vida e na arte. Obrigado, Adelize Souza, Agnaldo Lopes, Aicha Marques, Alethea Novaes, Ana Paula Bouzas, André Actis, André Tavares, Andrea Elia, Armindo Bião, Caíca Alves, Caio Rodrigo, Carlos Betão, Carmem Paternostro, Celso Jr., Cinara Fernandes, Círia Coentro, Cleise Mendes, Cristiane Mendonça, Cristiane Veiga, Cristina Dantas, Daniel Becker, Débora Adorno, Débora Moreira, Débora Santiago, Deolindo Checcucci, Dinah Pereira, Diogo Lopes Filho, Djalma Thurler, Duda Woyda, Edlo Mendes, Edmilson Barros, Eduardo Albuquerque, Eduardo Scaldaferrri, Elisa Mendes, Elisabeth Lagonegro, Evani Santana, Evelyn Buchegger, Ewald Hackler, Fábio Lago, Fabio Espirito Santo, Fabio Pinheiro, Fábio Vidal, Fafá Carvalho, Fafá Menezes, Fafá Pimentel, Fernanda Bezerra, Fernanda Mascarenhas, Fernanda Paquelet, Fernando Fulco, Fernando Guerreiro, Fernando Marinho, Frida Guttman, Fritz Guttman, George Mascarenhas, George Vassilatos, George Vladimir, Gil Vicente Tavares, Hamilton Lima, Harildo Deda, Hebe Alves, Iami Rebouças, Igor Epifanio, Ilma Nascimento, Irma Vidal, Isabel Noemi, Jackson Costa, Jarbas Oliver, Joana Schnitman, João Lima, João Miguel, João Perene, Joao Sanches, Jorge Borges, José Carlos, Jussara Mathias, Jussilene Santana, Karina Alatta, Karina de Faria, Lázaro Ramos, Lázaro Brandão, Lelo Filho, Luciano Martins, Lucio Tranchesi, Ludmila Rosa, Luiz Marfuz, Luis Sergio Ramos, Marcelo Flores, Marcelo Prado, Márcia Andrade, Marclely Oliveira, Marcos Machado, Marcus Sampaio, Maria Marighella, Maria Menezes, Maria Schuller, Mário Gadelha, Marta Saback, Meran Vargens, Nadja Turenko, Nagila Andrade, Narcival Rubens, Nehle Frank, Nélia Carvalho, Neyde Moura, Olga Gomez, Osvaldinho Mil, Osvaldo Rosa, Paulo Atto, Paulo Borges, Paulo Cunha, Dourado, Paulo Henrique Alcântara, Renata Celidonio, Ricardo Bittencourt, Ricardo Castro, Rino Carvalho, Rita Assemany, Rodrigo Frota, Rose Anias, Selma Santos, Sérgio Farias, Stella Carozzo, Tânia Toko, Tereza Araújo, Tereza Costalima, Tom Carneiro, Urias Lima, Vadinha Moura, Virginia Da Rin, Vitório Emanuel, Vladimir Brichta, Wagner Moura, Widoto Áquila, Yulo Cezzar, Yumara Rodrigues, Zé Lauro, Zeca Abreu, Zuarde Jr.



*Dedico esta tese à memória de Haydil Linhares e Gilson Rodrigues.*

*O teatro é uma avançada forma de civilização,  
Mas ela não progride onde não a há!*

*Frase atribuída a Almeida Garrett*

## RESUMO

---

Esta tese de Doutorado se propõe a examinar as condições de produção dos espetáculos de teatro na Bahia, dentro do contexto das políticas públicas, de modo a inferir os avanços e recuos na produção teatral. Como objeto de análise, os graus de influência e ressonância do papel do Estado no fomento ao teatro, além de outros aspectos presentes no contexto de produção cultural, como as interfaces com a mídia, os impactos decorrentes das mudanças tecnológicas e os novos enfoques de gestão. O percurso da tese contempla quatro instancias textuais independentes, mas complementares: as dimensões contemporâneas da cultura, o lugar da cultura no contexto das políticas públicas, a modernização e profissionalização do teatro baiano e, por fim, a trajetória da produção do teatro baiano profissional, dentro do recorte temporal que vai da estreia do espetáculo teatral *A Bofetada* (1988) até a irrupção de uma crise no teatro baiano, evidenciada pelo movimento *Cultura na UTI* e os efeitos decorrentes desta crise (2010). A pesquisa qualitativa e a análise documental formam a base metodológica sobre a qual este trabalho foi realizado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro, Bahia, Cultura, Produção, Política.

## ABSTRACT

---

This thesis aims to identify and understand advances and retreats of the theater plays production in Bahia, Brazil, by considering a historical perspective of public policies. The work's analysis focus relies on the role of the State as a sponsor of theater plays production. Some others related aspects are also analyzed as the interfaces with the media, impacts of the recent technologies and new management approaches. The thesis still includes four independent but complementary dimensions of analysis: contemporary culture, the place of culture in the context of public policy, the modernization and professionalization of the theater in Bahia, and a chronology of the professional theater in Bahia from the *premiere* of the play "A Bofetada" (1988) to the so-called crisis "Cultura na UTI" and its effects (2010). Qualitative research and documental studies had been performed in the analysis methodology.

KEY-WORDS: Culture, Theater, Market, Politics, History.

## RESUMÉ

---

Cette thèse vise à examiner les conditions de la production de spectacles de théâtre dans l'État de Bahia, dans le contexte des politiques publiques afin d'en déduire les avancées et des reculs dans la mise en scène. Comme objet de l'analyse, le degré d'influence et de la résonance du rôle de l'Etat dans la promotion du théâtre, et d'autres aspects présents dans le contexte de la production culturelle, tels que les interfaces avec les médias, les effets du changement technologique et de nouvelles approches de gestion. Le parcours de la thèse comprend quatre instances textuelles indépendantes mais complémentaires de la culture contemporaine, la place de la culture dans le contexte des politiques publiques, la modernisation et la professionnalisation du théâtre de Bahia et, enfin, la trajectoire du théâtre professionnel à Bahia, sur une durée qui va de l'avant-première du spectacle de théâtre "A Bofetada" (1988) jusqu'à l'éclatement d'une crise dans le théâtre de Bahia, comme en témoigne "A Cultura na UTI" et les effets de cette crise (2010). La recherche qualitative et l'analyse de documents constituent la base méthodologique sur la quelle ce travail a été fait.

**MOTS-CLÉS:** Théâtre, Bahia, Culture, Production, Politique.

## LISTA DE GRÁFICOS

---

<b>Gráfico 1</b> – Ações e programas realizados pela Secretaria da Cultura e Turismo por área artística entre 1995/2006 .....	158
<b>Gráfico 2</b> – Desempenho do FAZCULTURA (2005-2009) .....	177

## LISTA DE QUADROS

---

<b>Quadro 1</b> – Teatros de Salvador (inaugurados antes de 1991) .....	152
<b>Quadro 2</b> – Teatros construídos entre 1991 - 2010 .....	154
<b>Quadro 3</b> – Teatros reformados/recuperados entre 1991 – 2010 .....	155
<b>Quadro 4</b> – Percentuais de recursos por área artística/FAZCULTURA .....	161
<b>Quadro 5</b> – Número de espetáculos de teatro estreados entre 1993-2010 .....	166
<b>Quadro 6</b> – Concessões de registro profissional pelo SATED-BA 1988-2010 .....	168
<b>Quadro 7</b> – Patrocínio para o teatro através do FAZCULTURA 2001-2010 .....	178
<b>Quadro 08</b> – Festivais apoiados pela SECULT-BA entre 2007 e 2009.....	183
<b>Quadro 09</b> – Resumo dos Editais para teatro 2007-2008.....	186
<b>Quadro 10</b> – Resumo dos Editais para teatro 2009-2010.....	186

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

---

**ACBEU** – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

**ACM** – Antonio Carlos Magalhães

**ANCINAV** – Agência Nacional de Cinema e Áudio Visual

**ANCINE** – Agência Nacional de Cinema

**BAHIATURSA** – Empresa Baiana de Turismo S/A

**BID** – Banco Interamericano de Desenvolvimento

**BIRD** – Banco Internacional de Reconstrução e Desenvolvimento

**CEAO** – Centro de Estudos Afro-Orientais

**CLATOR** – Classe Teatral Organizada

**CNPQ** – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

**CNRC** – Centro Nacional de Referência Cultural

**COFIC** – Comitê de Fomento Industrial de Camaçari

**COPENE** – Companhia Petroquímica do Nordeste

**CPC-UNE** – Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes

**DESC** – Departamento de Ensino Superior e Cultural

**DOC TV** – Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro

**EMBRAFILME** – Empresa Brasileira de Filmes

**ETUB** – Escola de Teatro da Universidade da Bahia

**FAZCULTURA** – Programa Estadual de Incentivo a Cultura

**FCEBA** – Fundação Cultural do Estado da Bahia (1974 a 1987)

**FHC** – Fernando Henrique Cardoso

**FUNARTE** – Fundação Nacional de Arte

**FUNCEB** – Fundação Cultural do Estado da Bahia (a partir de 1991)

**FUNCULTURA** – Fundo de Cultura do Estado da Bahia

**FUNDACEN** – Fundação Nacional de Artes Cênicas

**IBAC** – Instituto Brasileiro de Arte e Cultura

**IBGE** – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

**ICBA** – Instituto Cultural Brasil - Alemanha

**IGHB** – Instituto Geográfico e Histórico Brasileiro

**IPAC** – Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia

**IPHAN** – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

**MAM** – Museu de Arte Moderna da Bahia



**MEC** – Ministério da Educação e Cultura  
**MINC** – Ministério da Cultura  
**OSBA** – Orquestra Sinfônica da Bahia  
**PERCPAN** – Panorama Percussivo Mundial  
**PIB** – Produto Interno Bruto  
**PP** – Plano Piloto  
**PPGAC** – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas  
**PRODETUR** – Programa de Desenvolvimento Turístico  
**PRONAC** – Programa Nacional de Apoio à Cultura  
**SATED-BA** – Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão/Regional Bahia  
**SEBRAE** – Serviço Brasileiro de Apoio à Pequena e Média Empresa  
**SECULT-BA** – Secretaria de Cultura do Estado da Bahia  
**SENAC** – Serviço Nacional do Comércio  
**SPHAN** – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional  
**SUPROCULT** – Superintendência de Promoção Cultural do Estado da Bahia  
**TCA** – Teatro Castro Alves  
**UERJ** – Universidade Estadual do Rio de Janeiro  
**UNESCO** – Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura  
**UNCTAD** – Conferência das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento  
**WEB** – *World Wide Web* (rede mundial de computadores)

## SUMÁRIO

---

INTRODUÇÃO .....	18
<b>1 DIMENSÕES CONTEMPORÂNEAS DA CULTURA .....</b>	<b>26</b>
1.1 CULTURA, UM DESAFIO CONCEITUAL.....	27
1.2 A DIMENSÃO ECONÔMICA DA CULTURA .....	38
1.2.1 A antiguidade clássica e o surgimento do mecenato .....	39
1.2.2 O reflorescimento do mecenato no contexto do Renascimento .....	41
1.2.3 Outras contribuições para a economia da cultura na modernidade .....	42
1.2.4 Cultura em tempos de “época capitalista”... ..	43
1.2.5 De economia da cultura à economia criativa a cultura na contemporaneidade .....	45
1.3 A DIMENSÃO SOCIAL DA CULTURA .....	52
1.4 A NECESSIDADE DO TEATRO .....	57
1.5 A ARTE, O <i>OUTRO</i> DA CULTURA ? .....	60
<b>2 A CULTURA NO CONTEXTO DO ESTADO: AS POLÍTICAS PÚBLICAS .....</b>	<b>63</b>
2.1 A CULTURA NO CONTEXTO DO ESTADO BRASILEIRO .....	72
2.1.1 O prólogo da relação entre Estado e cultura no Brasil .....	73
2.1.2 <i>Tupi or not tupi, that is the question: o Brasil nacional-popular</i> .....	75
2.1.3 Entre 1945 e 1964, democracia e ausência de ação cultural do Estado .....	79
2.1.4 Brasil, Ame-o ou Deixe-o! O controle como política cultural pela ditadura militar... 80	
2.1.5 A criação do Ministério da Cultura na volta da democracia .....	83
2.1.6 O advento das leis de incentivo à cultura .....	85
2.1.7 O choque neoliberal de Collor e o desmonte da cultura .....	86
2.1.8 Na Era FHC, a cultura é um bom negócio, para poucos! .....	90
2.1.9 Cultura para todos no Brasil de Lula, o novo MinC .....	93
2.2 A CULTURA NO CONTEXTO DO ESTADO DA BAHIA .....	98
<b>3 PREFIGURAÇÕES DO TEATRO BAIANO NA MODERNIDADE .....</b>	<b>106</b>
3.1 A CRIAÇÃO DA ESCOLA DE TEATRO E O LEGADO DE MARTIM GONÇALVES .....	113
3.2 O TEATRO PRODUZIDO NA BAHIA SOB A SOMBRA DA CENSURA .....	119
3.3 DA EUFORIA AO DESENCANTO: O TEATRO BAIANO NOS ANOS 80 .....	126
<b>4 O TEATRO BAIANO PROFISSIONAL NO CONTEXTO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS: UMA ANÁLISE DO PERÍODO DE 1988 A 2010 .....</b>	<b>129</b>
4.1 UMA BOFETADA NA CRISE: O TEATRO BAIANO ENTRE 1988 E 1991 .....	130
4.2 O RETORNO DO “CARLISMO” E A CELEBRAÇÃO DA BAIANIDADE COMO POLÍTICA CULTURAL-1991/1995.....	136
4.3 A CRIAÇÃO DA SECRETARIA DA CULTURA E TURISMO E A LONGA GESTÃO DE PAULO GAUDENZI .....	140
4.3.1 A questão dos espaços cênicos no contexto das políticas públicas para o teatro.....	150
4.3.2 A questão do fomento e do financiamento .....	157
4.3.3 O teatro baiano sob os holofotes e no centro da cena .....	165
4.4 A CULTURA NA UTI: A CRISE APÓS A CRIAÇÃO DA SECULT-BA .....	172
CONCLUSÕES .....	189
REFERÊNCIAS .....	196

## INTRODUÇÃO

---

O que determinou a realização desta tese foi a necessidade de compreender, caracterizar e analisar as condições de produção dos espetáculos de teatro na Bahia, dentro de determinado contexto, de modo a inferir os avanços e recuos na produção teatral. Como objeto de análise, os graus de influência e ressonância do papel do Estado no fomento ao teatro, além de outros aspectos circundantes ao contexto de produção, como as interfaces com a mídia, os impactos decorrentes das mudanças tecnológicas e os novos enfoques de gestão.

A escolha do objeto decorreu da relação de proximidade que o autor desta tese tem com o teatro. Em 1990, cursou o Curso Livre da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Com nove colegas, reunidos pela diretora Hebe Alves, criou o Grupo Cereus, estreando como ator profissional no ano seguinte, com o espetáculo *O Homem Nu*, que veio a se tornar um dos sucessos da década. Ao mesmo tempo, levou para o Grupo sua formação e experiência em gestão, assumindo a produção do grupo junto com a diretora. Em 1995, desligou-se do Cereus e, como ator, participou de outras montagens (*A Caravana de Téspis*, Dir. Paulo Cunha; *A Guerra de Canudos*, Dir. Paulo Dourado; *Castro Alves*, Dir. Deolindo Checucci; *Um Prato de Mingau Para Helga Brown*, Dir. Celso Jr., etc.), além de vários esquetes teatrais para empresas, eventos e na apresentação de pequenas peças cômicas na abertura dos shows do projeto *Sua Nota É Um Show*, na Concha Acústica.

Ao mesmo tempo, continuou a atuar como produtor, tendo viabilizado diversos espetáculos, a convite de grupos e artistas (*O Sonho*, Dir. Gabriel Vilela; *Medeia*, Dir. Hans Ulrich Becker; *A Megera Domada*, Dir. Tereza Costalima; *Bispo*, *O Senhor do Labirinto*, Dir. Edgar Navarro e João Miguel; *1 Tonelada de Amor*, com o grupo *Os Argonautas*, Dir. Celso Jr. e Marcelo Flores; *A Cobra Morde O Rabo*, do grupo *A Roda de Teatro de Bonecos*, etc.), todos vencedores em categoria diversas do Prêmio COPENE-BRASKEM de Teatro.

A partir de 1998, passou a acumular as funções de produtor e ator com o trabalho de gestor cultural, ao assumir a direção do Espaço Xis, hoje Espaço Xisto Bahia, onde permaneceu até o final de 2002, mesmo ano em que prestou assessoria à

direção da Aliança Francesa na implantação e inauguração do Teatro Molière, equipamento cultural mantido por aquela entidade.

De 2003 a 2006 ocupou a Diretoria de Música e Artes Cênicas da Fundação Cultural do Estado da Bahia, responsável pelas ações e programas governamentais para as áreas de teatro, dança, música, circo, ópera e manifestações tradicionais, além da coordenação da rede de vinte espaços culturais mantidos pelo governo estadual em Salvador – Região Metropolitana (Xisto Bahia, Solar Boa Vista, Alagados, Plataforma, ICEIA, Casa da Música, Miguel Santana e Lauro de Freitas), e interior do Estado (Alagoinhas, Valença, Feira de Santana, Santo Amaro, Juazeiro, Itabuna, Mutuípe, Guanambi, Jequié, Vitória da Conquista e Porto Seguro).

Ao longo de sua trajetória profissional, algumas questões sobre gestão cultural, mais especificamente sobre as condições objetivas que delimitam a produção cultural no teatro, instigaram-no a buscar a ampliação do conhecimento sobre o assunto e explorar tais questões sob o rigor e a disciplina do estudo e da pesquisa acadêmica. Foi o desejo de contribuir com outras abordagens para a produção de conhecimento, numa área ainda carente de estudos significativos, que levou este autor a cursar o Mestrado e o Doutorado em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, ora em conclusão. É uma tarefa desafiadora. Se a experiência lhe conferiu alguma familiaridade e vivência com o assunto pela acumulação de informações e acesso relativamente facilitado a fontes e documentos, também lhe criou dificuldades em termos de objetividade pela declarada condição subjetiva de se reconhecer parte do objeto de estudo em análise.

Por outro lado, faz-se necessário estabelecer uma ressalva fundamental à compreensão do que esta tese nomeia por “teatro baiano”, assim entendido o conjunto de espetáculos idealizados, produzidos e realizados pelos artistas cênicos residentes em Salvador. Em que pese à centralidade e superioridade numérica e qualitativa da produção cênica soteropolitana, cujo alcance e repercussão se estendem ao interior do Estado e a outras localidades do país, permanece a limitação do uso do termo “teatro baiano”, na acepção em que está posto, na medida em que não abrange de fato as produções realizadas em outras localidades da Bahia. Entretanto seu uso está consagrado nas diversas instâncias institucionais e coletivas com poder legitimador, como pode ser verificado em matérias veiculadas na imprensa, nos textos produzidos pelos meios acadêmico e cultural e nas deliberações exaradas pelos órgãos de governo.

A pergunta de partida para a pesquisa sobre o qual esta tese foi erigida consistia em identificar como têm se dado os avanços e recuos nas condições de produção dos espetáculos de teatro na Bahia no período 1988-2010.

O recorte temporal foi determinado pelo fato de que foi em 1988 que estreou o espetáculo *A Bofetada*, que mudou radicalmente os parâmetros de produção do teatro baiano, inclusive ampliando o sentido do teatro como algo possível e passível de ser produzido profissionalmente. Na época ainda a palavra “produção” era pouco empregada pelos profissionais baianos das artes cênicas. A “figura” do produtor como elemento lateral do grupo de teatro surge e se afirma entre os anos 1980 e 1990. A extensão do recorte contempla o que o autor preliminarmente nomeia como ascensão, apogeu e crise do teatro baiano, assim entendida a trajetória vivida a partir da estreia do referido espetáculo, passando pelos anos 1990 no qual o autor integrou e participou de uma conjuntura propícia à afirmação de um modo de fazer e produzir teatro, até a eclosão de uma crise que acometeu a produção teatral baiana nos últimos anos e que pode ser caracterizada pela realização de uma manifestação seguida pela divulgação do texto *Cultura na UTI*, ocorrida em julho de 2009, quando os artistas cênicos se posicionaram e protestaram contra os efeitos da política cultural vigente, que, segundo os participantes do movimento de protesto, estaria levando a produção teatral baiana a um quadro grave de declínio e crise.

Diante da questão proposta e dos aspectos que lhe contextualizavam, o sistema de hipóteses estruturado contou com as seguintes formulações:

- as transformações ocorridas na economia, na política e na tecnologia em nível global, tiveram ressonância no mercado cultural baiano e na produção teatral local, com as devidas ressalvas face às peculiaridades locais;
- o advento de novas formas de fomento, como as leis de incentivo, permitiu o incremento da captação de recursos, ampliando o número de montagens/ano, ao mesmo tempo em que favoreceu a formação de um mercado baseado na utilização desse instrumento;
- a expansão e concentração do papel do Estado como indutor dos processos de fomento provocou o desequilíbrio na relação de forças entre as partes e tornou a produção teatral dependente e refém das *démarches* governamentais;
- a formalização dos processos e procedimentos, decorrente das novas exigências institucionais e mercadológicas, limitou a inserção de artistas e grupos no acesso às fontes de captação, mas ampliou a percepção da necessidade da profissionalização e

induziu a incorporação de novas ferramentas de gestão, ampliando a expertise dos produtores teatrais na prospecção de oportunidades e no entendimento do mercado cultural;

- a ampliação do mercado para o teatro baiano favoreceu a profissionalização do setor, com o aumento do número de profissionais, o surgimento de novas especialidades, assim como de novos centros de formação, pesquisa e extensão;

A definição do objeto de pesquisa e o contexto no qual ele foi problematizado conduziu a busca de um referencial metodológico que atendesse e orientasse o caminho a ser percorrido para responder as indagações que foram emergindo do interior do problema existente e na tentativa de responder as hipóteses formuladas.

Neste sentido, a concepção de pesquisa que norteou esta tese privilegiou um processo de construção do conhecimento dialético, impondo limites e apontando possibilidades que se configuram pelas mediações concretas e determinadas pelo caminho percorrido pelos sujeitos sociais e históricos. Tal concepção se aproxima do conceito de pesquisa como sendo a atividade básica das ciências na sua indagação e descoberta da realidade (MINAYO, 1996). Esta concepção investigadora se situa no contexto do paradigma crítico que concebe a realidade dinâmica e evolutiva na qual, como afirma GERVILLA (2000, p.57/58), “os sujeitos são agentes ativos na configuração e construção da realidade”. Para o autor, “A finalidade da ciência não há de ser unicamente explicar e compreender a realidade, ainda que seja necessária, mas sim contribuir à alteração da mesma”.

A opção pela pesquisa qualitativa decorreu da natureza do objeto de estudo, imerso nas contradições existentes na realidade concreta, exigindo uma aproximação a essa realidade considerando-a a luz de uma teoria que seja capaz de explicá-la. Segundo Flick (2004:15) “Cada método se fundamenta em uma compreensão específica de seu objeto. No entanto, os métodos qualitativos não se podem considerar independentemente do processo de investigação e do problema em estudo”. O autor defende que eles “estão incrustados especificamente no processo de investigação e se compreendem e descrevem melhor utilizando uma perspectiva de processo”.

Nesse sentido, é importante compreender a pesquisa qualitativa como um conjunto sistemático de conhecimentos acerca da metodologia científica aplicada a pesquisa de caráter empírico sobre os diferentes aspectos relativos à cultura (BISQUEIRA, 2004) e, também, como um âmbito de pesquisa que permite centrar especificamente na problemática pesquisada uma vez que se considerou o objeto desta

pesquisa – a produção do teatro baiano contemporâneo – como um fenômeno que se desenvolveu em um contexto social concreto: as políticas públicas de cultura no Estado da Bahia entre 1988 e 2010.

A pesquisa qualitativa requer a aplicação de processo organizado, sistemático e empírico para compreender, conhecer e explicar a realidade, como base para construir a ciência e desenvolver o conhecimento científico (BISQUERRA, 2004, p.37). Para Eisman (2004), a pesquisa desempenha sua autêntica função quando serve para dar respostas aos problemas que a sociedade em geral tem que resolver. O âmbito da pesquisa qualitativa permitiu ao autor desta tese trabalhar com as seguintes estratégias de coleta de dados: a entrevista narrativa e a análise documental.

Em relação à entrevista narrativa se considera que por meio dessa é possível buscar/representar a realidade tendo como forma de representação a linguagem. Assim, a linguagem assumiu uma importante tarefa na concepção desta pesquisa porque a linguagem é uma forma de representação que os sujeitos sociais utilizam para dar sentido a sua compreensão do mundo. Para Eisner (1998, p.45), “A linguagem constitui uma destas formas, e as maneiras em que pode utilizar-se a linguagem são múltiplas”. A linguagem assume um papel e função social de não só dar forma ou representar as experiências dos sujeitos sociais, mas também, por meio da linguagem ocorre uma interação entre estes mesmos sujeitos e o mundo de agora. Isso porque “O potencial da linguagem para descrever um conjunto de casos, e para comunicar o conteúdo da experiência humana, é tremendo, tanto que não fica restringido a um grupo fechado de convenções lingüísticas” (EISNER, 1998, p. 45).

A técnica de coleta de dados do tipo entrevista narrativa permite “obter informação de forma oral e personalizada, sobre acontecimentos vividos e aspectos subjetivos da pessoa como as crenças, as atitudes, as opiniões, os valores, em relação à situação que se está estudando” (BISQUERRA, 2004, p.336). O aspecto central dessa entrevista consiste nas perguntas geradoras de narração que favorecem ao sujeito social entrevistado maior liberdade para relatar sobre sua experiência ao mesmo tempo em que o entrevistador estabelece uma maior aproximação tanto com o conteúdo da entrevista como com o próprio entrevistado.

A outra vertente metodológica da pesquisa foi a análise documental, através de documentos escritos, entre esses os oficiais e os pessoais. Como propõe BISQUERRA (2004), eles são uma fonte bastante fidedigna e prática para revelar os interesses e as perspectivas de quem os escreveram: o “pesquisador qualitativo analisa os documentos

públicos e oficiais para adquirir conhecimentos sobre as pessoas que os redigem e mantêm ao dia”. Como os documentos pessoais, esses materiais permitem “compreender as perspectivas, os pressupostos, as preocupações e atividades de quem os produzem” (TAYLOR E BOGDAN, 2002, p.149).

A análise documental como técnica de coleta de dados exige alguns procedimentos básicos como alerta Bisquerra (2004, p.351/352): 1) o rastro e inventário dos documentos existentes e disponíveis; 2) a classificação dos documentos identificados; 3) a seleção dos documentos mais pertinentes para os propósitos da pesquisa; 4) uma leitura em profundidade do conteúdo dos documentos selecionados, para extrair elementos de análises; 5) uma leitura cruzada e comparativa dos documentos em questão, de modo que seja possível construir uma síntese compreensiva sobre a realidade social analisada. Nesta pesquisa, a trajetória foi decisiva para que se tenha um movimento entre as diversas técnicas de coleta de dados resultando em uma dupla angulação por meio da entrevista narrativa e da análise documental.

Foram coletados dados e informações das estatísticas oficiais dos programas governamentais de fomento à cultura (FAZCULTURA, FUNCULTURA etc.); dos orçamentos públicos de investimentos em cultura (editais da Secretaria da Cultura e da Fundação Cultural do Estado da Bahia) destinados ao teatro; dos instrumentos da política pública de cultura da Bahia para as artes cênicas, em particular, para o teatro; de investimentos de empresas privadas em produtos e eventos do teatro baiano, além de entrevistas e depoimentos com representantes do setor.

Para atender aos fundamentos teórico/metodológicos da pesquisa qualitativa, foi necessário delimitar os atores sociais da pesquisa. Por sujeitos, foram elencados: gestores de cultura, produtores culturais, atores, atrizes, diretores, administradores dos teatros, cenógrafos, iluminadores, maquiadores, autores, técnicos, representantes das entidades da classe teatral, estudantes e professores dos cursos de Teatro. Tendo em vista que este perfil contemplava um número agigantado de sujeitos, portanto, superior ao alcance da pesquisa, optou-se pela escolha de entrevistados segundo a relevância que estes têm tido no contexto da produção teatral baiana contemporânea.

Foram entrevistados os diretores de teatro Fernando Guerreiro e Hebe Alves, os produtores Eliana Pedroso, Rosana Almeida e Dalmo Peres, os atores Frank Menezes, Gideon Rosa, Celso Jr., Tom Carneiro, Yulo Cezzar, o ex-Assessor-Chefe de Comunicação e Marketing da COPENE/BRASKEM, José Cerqueira e o Diretor de Marketing da Rede Bahia de Televisão, João Gomes. Outros diálogos de natureza



menos formal, mas que forneceram informações e indicações para caminhos a serem explorados e verificados, foram travados com as produtoras Virginia Da Rin, Selma Santos e Edna Pereira, o diretor Gil Vicente Tavares, a atriz Jussilene Santana, o ator Marcelo Praddo e o ator e presidente do SATED-BA, Fernando Marinho.

No que se refere à fundamentação teórica, foi privilegiado um extenso repertório de textos de diferentes autores que vêm se dedicando a formular teorias sobre a relevância conferida ao tema da cultura na sociedade capitalista contemporânea. São postulados teóricos que evidenciam as transformações que conformam a esfera cultural na dimensão do contemporâneo, em sua maioria inerentes ao âmbito epistêmico denominado de Estudos Culturais. As principais contribuições vieram do diálogo travado com as seguintes obras: *A Cultura e seu contrário*, de Teixeira Coelho; *Sociologia da Cultura e das práticas culturais*, de Laurent Fleury; *Políticas Culturais no Brasil*, de Albino Rubim e Alexandre Barbalho (orgs.); *Abertura para outra cena: o moderno teatro da Bahia*, de Raimundo Matos de Leão; *O teatro baiano no século XX através da imprensa*, de Aninha Franco e *Avant-garde na Bahia*, de Antonio Risério.

No primeiro capítulo desta tese, *Dimensões contemporâneas da cultura*, são articulados os fundamentos teóricos que instituem o quadro conceitual da cultura, sua historicidade e como a cultura contemporânea encontra-se perpassada por três dimensões diferentes e convergentes: a econômica, a social e a política. As duas primeiras são objeto de uma abordagem mais detalhada nesse capítulo, enquanto a terceira, em face da relevância que a interface entre Estado e cultura é portadora, foi tratada separadamente no capítulo seguinte. O primeiro capítulo é complementado por mais duas instâncias do quadro conceitual em referência: a necessidade do teatro, a partir da discussão proposta pelo filósofo Dennis Guénoun; e a relação entre arte e cultura.

O segundo capítulo, *A cultura no contexto do Estado: As Políticas Públicas*, trata da ascendência do Estado sobre o campo da cultura, tendo como parâmetro a constituição das políticas públicas, no Brasil e na Bahia. Antes, é traçado, em perspectiva histórica, os fundamentos teóricos que delimitam, analisam e conceituam as relações entre Estado e cultura, tendo como eixo central a dimensão política – a institucionalização da cultura no Estado e sua incorporação pelo campo da política (os modelos e paradigmas sustentados pelas diferentes ideologias de estado, a formação do estado nacional popular, a questão da identidade e da diversidade, os direitos culturais etc.) até a conformação do lugar da cultura no estado contemporâneo.

No terceiro capítulo, *Prefigurações do teatro baiano na modernidade*, é feito um recuo, quase uma ruptura, no percurso que, cronologicamente, conduz a estruturação desta tese, para destacar e analisar os fatores que levaram a formação de um teatro em bases profissionais na Bahia. A transição da cena amadora para profissional foi parte de um conjunto significativo de transformações pelo qual passou a Bahia na década de 1950, retirando o Estado de uma condição de letargia e atraso para, a partir do projeto da Universidade da Bahia capitaneado por Edgar Santos, inserir o Estado numa modernidade tardia, ainda que perpassada por elementos de vanguarda, sobretudo no campo das artes.

O quarto capítulo, *A produção teatral baiana no contexto das Políticas Públicas: Uma análise do período de 1988 A 2010*, analisa a trajetória que o teatro baiano viveu a partir de 1988, após a estreia de *A Bofetada*, e que se caracteriza por uma grande transformação e expansão, tornando-se uma das formas artísticas mais expressivas da Bahia, até a eclosão de uma crise, denunciada por atores, diretores e dramaturgos baianos através do movimento/manifesto *Cultura na UTI*. A partir desse macro contexto de referência, foram tomados por objeto de análise, em perspectiva comparada, os modelos distintos de atuação do Estado (as políticas públicas de cultura, sobretudo durante as gestões dos Secretários Paulo Gaudenzi e Márcio Meireles) em sua interface com o campo da produção do teatro baiano.

A tese é concluída a partir do cotejamento entre as hipóteses levantadas e os resultados alcançados no percurso da pesquisa e na elaboração da tese, afirmando o argumento final do autor acerca das condições que conformam a produção teatral baiana, colocando em perspectiva e interseção a função da arte, o papel do estado e a interface com o mercado na sociedade contemporânea. Em seguida, estão listadas as referências bibliográficas que subsidiaram e fundamentaram teoricamente essa pesquisa.

## 1 DIMENSÕES CONTEMPORÂNEAS DA CULTURA

---

*O mais é barro, sem esperança de escultura.  
Drummond, 1967<sup>1</sup>*

*Porque, no terreno da cultura,  
para lembrar vagamente,  
e ao inverso, um verso de Drummond,  
todo barro é esperança de escultura  
Ana de Hollanda, 2011.<sup>2</sup>*

A contemporaneidade pode ser lida como um período histórico, marcado pela imbricação e articulação de campos e segmentos autônomos, mas interdependentes, ora tensionados, ora convergentes, em permanente estado de interação e alternância. A contemporaneidade é marcada por múltiplas dimensões e direções. Em face de sua conformação polissêmica, o pesquisador é instigado a delimitar e reconhecer que a potência é também o limite do seu lugar de fala. O essencial a ser levado em conta é que falar em contemporaneidade é reconhecer a existência de uma sociedade radicalmente transformada pelos impactos produzidos pelas mudanças tecnológicas, sobretudo, no campo das comunicações e da informação. O estabelecimento de uma rede de informações à distância alterou radicalmente a vida econômica, social e política, segundo uma ordem global.

O fluxo de informações e dados apoiado em alta tecnologia, tem se intensificado nos últimos quarenta anos e não obedece a fronteiras territoriais e barreiras ideológicas. Este sentido de abertura tem transformado a dinâmica das identidades culturais de tal modo que o conceito de Estado-Nação tem passado por significativa revisão. Os novos tempos, chamados de globalização ou mundialização, são pautados pelas teses da pós-modernidade.

No início dos anos 1980, a globalização foi saudada como a inauguração de uma era de igualdade e equidade, onde todos poderiam ser incluídos pela via do acesso pleno à informação. Assim, a aldeia global integraria e diluiria não só as fronteiras como

---

<sup>1</sup> Fragmento do poema *Composição*, de autoria do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade.

<sup>2</sup> Trecho do discurso de posse de Ana de Hollanda, como Ministra da Cultura do governo Dilma Rousseff em janeiro de 2011.

também reduziria as distâncias que, historicamente, tem mantido povos e grupos sociais privados do acesso pleno aos meios de produção. Os anos 1990 viriam desfazer essa utopia, na medida em que o fenômeno da globalização revelou-se mais adequado à reacomodação e preservação das hegemonias, reificando a separação entre centro e periferia.

Ainda que o devir de uma nova era permaneça como utopia, as transformações decorrentes deste contexto tem alterado profundamente a produção de sentidos, com especial repercussão sobre o campo da cultura. Dito isto, as dimensões contemporâneas de cultura que este estudo propõe são escolhas de caráter operacional e conceitual, que traduzem e aglutinam pontos de vista que são, em verdade, os ângulos em que o autor se coloca, em consonância ou discordância com os autores trazidos e citados neste estudo, para firmar sua visão sobre seu objeto. É, portanto, uma tarefa que reconhece, *a priori*, as limitações que lhe condicionam, pois a cultura tem sido o lugar onde a contemporaneidade melhor tem expressado sua complexidade.

### 1.1 CULTURA, UM DESAFIO CONCEITUAL

Teatro é uma forma de arte que integra o amplo repertório de formas e expressões da cultura. Um estudo que tem o teatro como objeto, além dos desafios intrínsecos à sua epistemologia, requer a complexa tarefa de se alcançar, ou, pelo menos, se aproximar da delimitação do horizonte conceitual no qual a cultura se insere. Não é uma tarefa fácil. Ocorre que cultura é uma palavra que engloba tantas definições que conceituá-la se tornou tarefa das mais complexas e desafiadoras. Jean-Claude Passeron adverte que cultura “é o mais proteiforme dos conceitos sociológicos [...] é o termo que leva ao labirinto mais vertiginoso de uma biblioteca babeliana” (PASSERON apud FLEURY, 2009, p.13).

Para além desta espiral de complexidade, o antropólogo José Márcio Barros destaca que, em qualquer sociedade, tempo histórico ou conjuntura, a cultura teve, tem e terá um caráter central e insubstituível: o ordenamento, a classificação e a comunicação das coisas do mundo pelos sentidos a elas atribuídos (BARROS, 2002), os quais lhe conferem aspectos estruturantes, normativos, formadores e informadores e contribuem para adensar sua complexidade. O quadro conceitual desta tese evoca a imbricação da cultura com outros campos e os deslocamentos protagonizados ou sofridos por ela, a

partir e dentro do marco temporal que se denomina contemporaneidade, posto que é nessa ambiência que se localiza o objeto de estudo.

O ambiente epistêmico denominado de Estudos Culturais, ao qual esta tese buscou filiar-se e sobre o qual adiante se falará um pouco mais, requer, neste caso, uma dupla instância de aproximação e deslocamento. Aproximação pelo imperativo do foco e da especificidade, necessário aos procedimentos metodológicos de recortes e delimitações; deslocamento por esta tese percorrer e ser perpassada por diversas instâncias epistemológicas e campos disciplinares.

Neste sentido, o capítulo introdutório de *O Poder da Cultura*, de Leonardo Brant (2009), estrutura um sistema de indagações que foram adotadas como questões associadas ao problema de pesquisa proposto para esta tese:

O que é cultura? Qual a sua função pública? Existe uma relação direta entre cultura e desenvolvimento? Podemos pensar em sustentabilidade sem considerar a questão cultural? Para que serve uma política cultural? Qual a sua relação com o mercado? Como o poder público pode intervir na dinâmica cultural de uma sociedade? Como o artista e o agente cultural enfrentam os desafios da pós-modernidade? (BRANT, 2009, p.7).

Para responder à questão de partida no estabelecimento do quadro conceitual desta tese – o que é cultura – procede-se ao primeiro recorte: a ideia antropológica segundo a qual cultura é tudo e tudo é cultura não satisfaz plenamente a este estudo, pois, em consonância com a argumentação de Teixeira Coelho (2008), em *A Cultura e Seu Contrário*, “essa não é uma ideia operacional quando se deriva de uma disciplina que busca apenas entender o mundo [...] para outra que quer atuar sobre ele e transformá-lo”.

Isaura Botelho em seu artigo *As Dimensões da Cultura e o Lugar das Políticas Públicas* (BOTELHO, 2001), define que a cultura é perpassada por duas dimensões: antropológica e sociológica, e adverte que “embora as duas dimensões [...] sejam igualmente importantes, do ponto de vista de uma política pública exigem estratégias diferentes”. A autora esclarece que “na dimensão antropológica, a cultura se produz através da interação social dos indivíduos”, portanto, os modos de ser, agir e sentir permitem a construção de “pequenos mundos de sentido”, enquanto que a dimensão sociológica “não se constitui no plano do cotidiano do indivíduo, mas sim em âmbito

especializado”, referindo-se a “uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão”, caso das linguagens e formas de expressão artísticas, como o teatro, por exemplo.

Teixeira Coelho (2008) prossegue advertindo que “quando tudo é cultura – a moda, o comportamento, o futebol, o cinema, a publicidade –, nada é cultura”, afinal se tudo tem o mesmo valor, tudo é igual no mundo da cultura, perde-se de vista a perspectiva da distinção, aquela que possibilita a cultura tornar-se um instrumento da questão que emerge com mais evidência na contemporaneidade: o desenvolvimento sustentável, ou, em outra acepção, o desenvolvimento humano. Tomando-se de empréstimo a perspectiva proposta por Coelho (2008, p.20), deve-se perceber que

Uma distinção inicial, mínima, tem que ser feita entre o que é cultura e o que é oposto à cultura, o que produz efeitos contrários àqueles buscados na cultura e com a cultura – em outras palavras, uma distinção tem de ser feita entre cultura e barbárie, entre o que estimula o desenvolvimento humano individual e, em consequência (não o contrário), o processo social, e aquilo que o impede, o distorce e aniquila. Em todo contexto humano há elementos de cultura e de barbárie, que não necessariamente entram num jogo dialético do qual resulta uma eventual síntese superadora de uma e de outra na direção de uma terceira entidade: o mais provável é que ambos tipos de elementos justaponham-se, ombreiem-se e deem origem às consequências que podem gerar.

É um problema de raízes antigas e para melhor compreendê-lo é preciso retornar, ainda que rapidamente, aos delineamentos iniciais do conceito de cultura. A concepção universalista de cultura tem suas origens quando o antropólogo britânico Edward Tylor, em 1871, estabeleceu o primeiro conceito de cultura de que se tem registro formal, ao definir o vocábulo *culture* como “todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (TYLOR apud LARAIA, 2005, p.25).

Tal postulado, por sua vez, se associava ao ideal cosmopolita do Iluminismo francês, e em face de sua abrangência demasiada, concorria para uma representação empobrecedora da humanidade, à medida que não tomava em consideração o particular, o singular e, quando o fazia, era dentro da perspectiva eurocêntrica de que cultura era a

expressão dos saberes e fazeres dos povos ditos civilizados (da Europa e dos lugares civilizados pelos colonizadores, com modos de vida similares à metrópole), enquanto aqueles valores e crenças oriundos dos povos à margem da civilização eram considerados exóticos e primitivos, sentenciados como portadores de uma cultura ainda a evoluir.

O surgimento do espírito nacional, proposto por Hegel ainda no século XIX, a partir das teses de Heider e Goethe sobre o *Volksgeist* e traduzido como “espírito do povo” no livro *Sobre a Filosofia da Religião*, publicado postumamente um ano após sua morte, veio a reivindicar a necessidade de se contrapor o universalismo vigente com o particular, o nacional, o essencial, afinal “cultura não era o todo de todos, mas o relativo a um grupo, a um lugar”.

A premissa do estado nacional popular floresce, ainda em caráter embrionário, na Revolução Francesa, igualmente influenciada pelo iluminismo, mas em outra perspectiva. Durante e após a Revolução (1789), foram proclamados novos valores como Povo, Nação e Estado, com a função de obter coesão social para a nova configuração societária estabelecida. A tese do estado nacional popular foi sendo aprimorada ao longo do século XIX, tendo se expandido de forma radical no século XX, sobretudo no interstício entre as duas guerras mundiais, quando o colonialismo (também pode ser entendido como uma das expressões perversas do universalismo) entra em progressivo declínio, dando lugar ao surgimento dos estados nacionais, através de guerras e revoluções pela independência das colônias. Cabe registrar que algumas ex-colônias, independentes desde o século XIX, como o Brasil, só passaram a delinear mais claramente os contornos da identidade nacional, já no século XX. A relação entre cultura e estado e seu quadro conceitual é tratada mais amiúde no próximo capítulo.

As contribuições de Hegel, Tylor e tantos outros que se dedicaram ao estudo das formas e das práticas sociais como Durkheim e Marcel Mauss, ajudaram, ainda que indiretamente, a contribuir para a autonomização da cultura, o que veio a ser efetivado e alcançado pelos postulados teóricos formulados por Weber e Simmel, quando a cultura foi tratada como elemento de pesquisa e como caminho real de acesso à compreensão dos processos de racionalização, comum às sociedades ocidentais.

A perspectiva weberiana empregava a questão da significação cultural como motor de suas formulações. Seja a “crítica da cultura” (*kulturkritik*), seja o “pessimismo cultural” (*kulturpessimismus*) ou ainda o “desencantamento do mundo” (*Entzauberung der Welt*), as modelagens apresentadas por Max Weber em seus horizontes intelectuais

privilegiavam, de forma até então inédita, a cultura como elemento central de significação e referência (WEBER apud COHN, 2003).

Georg Simmel foi contemporâneo de Weber e, como ele, compartilhou da exploração das significações culturais. No caso, dedicou-se a análise da significação cultural da moeda, em seu livro *A Filosofia do Dinheiro* e a elaboração do conceito da “tragédia da cultura”, além de inúmeros estudos sobre arte, estética e cultura. Para Simmel, a monetarização das relações sociais contribuiu para o impulso do indivíduo, mas ameaçou elementos os quais desejava que fossem poupados: a dignidade humana, o corpo e a cultura. Outra ambivalência destacada por Simmel é a oposição trágica entre a vida e as formas. Interessado nas interações sociais, argumentava que:

[...] a vida deve passar pelas formas para exprimir-se, ao passo que estas últimas sufocam seu impulso criativo. A vida transcende-se e aliena-se, assim, nas formas culturais que ela própria cria. O divórcio entre cultura objetiva e cultura subjetiva permite dar-se conta disso. (...) Para ele, a cultura não é apenas objetivação da alma nas formas (“o sujeito objetiva-se”), mas, também, inversamente, formação da alma pela assimilação das formas objetivadas (“o objetivo subjetiva-se”). (...) Diante da hipertrofia da cultura objetiva, o indivíduo encontra-se esmagado pela amplitude da riqueza acumulada que não pode de modo algum assimilar; esmagado e no entanto constantemente tentado pela massa de conteúdos culturais, ao passo que é incapaz de apropriar-se disto. Nesse divórcio repousa, também, segundo Simmel, a tragédia da cultura. (SIMMEL apud FLEURY, 2009, p.30)

O início do século XX, observa-se o desenvolvimento das sociedades industriais, permeado pelo florescimento de uma revolução técnica no campo das comunicações (surgem o cinema e, mais adiante, o rádio, amplia-se o uso do telégrafo e do telefone, enquanto a televisão está sendo embrionada). Tais elementos e seus impactos nas relações sociais são objetos das preocupações de Weber e Simmel e contribuem, com seus estudos, para os principais teóricos da Escola de Frankfurt:

A sociologia weberiana do estabelecimento das formas racionais irrigou numerosas tradições intelectuais, entre as quais a da Escola de Frankfurt de Adorno e Horkheimer. A sociologia da modernidade de Simmel inspirou as teses matizadas de Walter Benjamin. Esses autores compartilham uma questão: a do desenvolvimento da cultura no seio das sociedades industriais. Do mesmo modo que Weber distinguia os



virtuosos e as massas no centro da dinâmica religiosa, uma inquietação nasce diante da separação entre uma alta cultura reservada a uma elite e uma cultura de massa concedida aos indivíduos, com esta última ameaçando a existência da primeira (FLEURY, 2009, p.33)

A Escola de Frankfurt, denominação usual para o conjunto de pensadores que emergiu no Instituto para Pesquisa Social ligado, originalmente, a Universidade de Frankfurt na Alemanha, é precursora na compreensão e análise dos fenômenos sociais de ordem tecnológica e que conferem à cultura novos condicionantes e novos meios, sobretudo nos impactos e transformações que a reprodução das obras de arte, no dizer de Walter Benjamin, vem a causar na relação entre o homem, as artes e a cultura. No célebre artigo *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN in LIMA, 2000) Benjamin sustenta que a reprodução das obras causaria a perda da unicidade (o original replicado pela cópia) e a diluição da “aura” inerente à obra de arte em seu sentido original.

Benjamin enuncia ali o eminente declínio da definição clássica da obra de arte, mas sugere que tais transformações, por sua vez, poderiam ampliar as possibilidades de se ter um público maior usufruindo da experiência estética da arte. Theodor Adorno e Max Horkheimer ampliaram a temática de Benjamin, conferindo-lhe, nos estudos produzidos após a tragédia da segunda guerra mundial, um caráter lido como pessimista por alguns estudiosos.

O conceito de indústria cultural surgido ainda nos anos 40, em a *Dialética do Esclarecimento* (1947) de Adorno e Horkheimer, foi adensado durante e após as experiências de Adorno no exílio nos Estados Unidos. A massificação de conteúdos culturais já mostrava sua pujança através da expansão do cinema, do rádio e da publicidade e marcava o nascimento da televisão. Laurent Fleury, entretanto, lembra que Adorno, em uma conferência proferida em 1967, dois anos antes de sua morte, afirmou que ele e Horkheimer “havam preferido o conceito de *indústria cultural* ao de *cultura de massa*, a fim de retirar qualquer ambiguidade sobre o que seria seu objeto” (FLEURY, 2009, p.34), que, ao final, não seriam os valores ou práticas culturais, mas as “modalidades de organização de um sistema industrial em condições de entregar produtos culturais talhados ou calibrados em função de um consumo de massa” (idem). Para além da análise de recepção, o projeto daqueles teóricos era evidenciar que os impactos dos progressos da técnica e a concentração dos meios administrativos e financeiros favoreciam o surgimento de uma indústria que transformava cultura em

mercadoria, afetando a essência do ato cultural, reduzindo-o a um mero ato de consumo, de natureza efêmera e limitado ao entretenimento e à diversão, com danos incontornáveis sobre a própria ideia de cultura.

As perspectivas abertas pelos frankfurtianos<sup>3</sup> acrescentaram ao quadro conceitual de cultura um conjunto de reflexões contemporâneas que permanecem atuais e válidas, sobretudo quando delineiam o futuro da cultura nas sociedades modernas. Para Fleury

destacam o problema da significação do ato cultural num mundo que o nega: contra um discurso insistente sobre a diversidade cultural apoiada na globalização e na reabilitação das culturas populares, alguns evocam, ao contrário, o próprio desaparecimento das culturas populares em benefício de uma cultura industrial que homogeneíza as práticas e afeta os processos de individuação ou de subjetivação (FLEURY, 2009, p.36)

Ainda no contexto do pós-guerra, surgiu em Birmingham, Inglaterra, um debate original e inovador sobre cultura, no qual eram mesclados elementos das teorias materialistas, do estruturalismo e pós-estruturalismo, das ideias de Gramsci sobre cultura “degradada” e da Escola de Frankfurt sobre a tensão entre indústria cultural e “alta” cultura. Denominado de *cultural studies* (os “estudos culturais” citados no início deste capítulo), o novo empreendimento teórico sobre a cultura teve como marco inicial a publicação das obras *The Uses of Literacy* (1957), de Richard Hoggard, e *Culture and Society* (1958), de Raymond Williams, este último autor de uma genealogia do conceito de cultura na sociedade industrial (WILLIAMS, 1992). Como destaca a antropóloga Maria Ignez Cruz Mello (1997), Williams e Hoggard começaram no campo dos estudos literários do pós-guerra, entretanto

ambos os autores pretenderam “ler” outras formas culturais além da literatura e analisar os modos nos quais tais formas e práticas produziam sua “socialidade”. [...] Hoggard retoma ali o estudo da cultura de massa e começa a encarar a subjetividade como modo de investigar a cultura. Já Williams, rompendo com a Sociologia Positivista, estuda os modos de vida individuais e prega o engajamento político. Era assim inaugurado o campo dos estudos culturais britânicos, que se consolidou com as ferramentas teóricas do

---

<sup>3</sup> Designação informal cunhada pelo meio acadêmico para se referir aos estudiosos da Escola de Frankfurt.

marxismo, da sociologia clássica, da psicanálise, do estruturalismo e da semiótica<sup>4</sup>(MELLO, 1997, p.4)

Aos estudos britânicos desenvolvidos a partir do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham, se somaram aos estudos de outros pesquisadores da Inglaterra como, por exemplo, Stuart Hall, Terry Eagleton, Homi Bhaba, Clifford Geertz, Dick Hebdige, assim como os desenvolvidos em vários centros de pesquisa ligados às universidades americanas, dedicados a novas abordagens sobre temas como feminismo, movimentos civis, direitos humanos, direitos culturais, racismo, etnicidade, hegemonia burguesa, hibridismos, homogeneização cultural, globalização, pós-colonialismo, entre outras agendas que vão caracterizar a crescente politização do campo da cultura.

No contexto desse amplo panorama conceitual, Terry Eagleton, promoveu um debate sobre a dialética da natureza e da cultura, expressado no livro *A Idéia de Cultura* (2005), obra de referência para as teorias da cultura contemporânea. A amplitude conceitual adquirida pela cultura levou este teórico a propor a superação das definições antropológica e estética do conceito de cultura, cujo uso leva a uma noção de cultura “debilitantemente ampla”, e outra “desconfortavelmente rígida”. Outra importante contribuição do autor é encontrada no capítulo inicial da obra citada, quando Eagleton elucida a transição histórica da palavra cultura, de sua denotação inicial de um processo material para as “questões do espírito”, e como o termo codifica “questões filosóficas fundamentais”.

A França, em que pese sua larga tradição na produção de conhecimento e reflexão crítica no campo das ciências humanas e sociais, ainda é pouco permeada pela perspectiva paradigmática dos Estudos Culturais. Mesmo assim, desenvolveu um portentoso legado teórico sobre as práticas culturais, através de ensaios, estudos e pesquisas, parte delas de caráter institucional, sobretudo após a criação do Ministério da Cultura em 1959, o primeiro do gênero no mundo, dirigido pelo escritor e ativista político André Malraux.

A partir dos anos 60 do século XX, o governo francês instituiu um forte programa de fomento e incentivo às práticas culturais, através de programas e instituições voltadas para a criação, produção, difusão e circulação das artes. Ao mesmo tempo, encomendou a intelectuais como Pierre Bourdieu, a realização de pesquisas

---

<sup>4</sup> A autora traz como referência o livro *British Cultural Studies, An Introduction* do pesquisador australiano Graeme Turner, publicado pela editora Unwin Hyman, Boston.

sobre os públicos e mercados da cultura, como a frequência de museus, por exemplo. A aproximação entre as esferas da filosofia e da análise crítica, presentes na atividade intelectual, e as práticas culturais de frequência aos espaços e equipamentos culturais, favoreceu o surgimento de uma sociologia da cultura, de grande validade para o objeto de estudo desta tese, pois contempla questões fundamentais para análise do contexto de produção teatral, como público e mercado, por exemplo.

O que parece essencial destacar é que no embate das duas principais acepções conceituais da cultura: “a francesa, preferencialmente centrada nas práticas relativas às artes, e a anglo-saxônica, mais antropológica, relativa aos costumes ou à civilização numa dada sociedade”, no dizer de Laurent Fleury em *A Sociologia da Cultura e das práticas culturais* (2009), afloram termos e postulados que permeiam o debate contemporâneo sobre cultura e suas funções: identidade, diversidade, acesso, inclusão, democratização, mercado, público e consumo cultural, dentre outros.

Laurent Fleury agrega à discussão o que denomina de três sentidos heterogêneos da palavra “cultura”: “como *estilo de vida*, [...] como *comportamento declarativo* [...] e como *corpus de obras valorizadas*”, considerando-os elementos transversais às duas acepções postas e que conferem à noção de cultura na contemporaneidade a necessidade e o esforço de localizar e determinar qual sentido está sendo posto em uma análise, uma vez que o quadro conceitual de cultura requer e relaciona à análise ao conjunto referente adotado.

Em outra perspectiva, José Márcio Barros (2000) enuncia que, para lidar com essa polissemia conceitual que reveste a cultura na contemporaneidade, é preciso estar atento as três dimensões que conferem importância e convergem para o contexto da cultura: a política, a econômica e a social. A politização da cultura pode ser percebida nos espaços do poder e da vida pública, ao configurar-se elemento instituinte da vida coletiva, ao mesmo tempo em que se faz presente no deslocamento dos conflitos políticos no âmbito ideológico para o campo da cultura e na sua eficiência como instrumento da legitimação do Estado contemporâneo, no qual a cultura alcançou um espaço e uma dimensão central. Sua interpretação é uma das chaves, senão a principal, para o entendimento do objeto desta tese, de modo que o capítulo seguinte trata exclusivamente deste assunto. Sobre as outras duas dimensões apresentadas por Barros – econômica e social – se falará mais detidamente nas próximas seções deste capítulo. O essencial é que, em todas elas, está presente aquilo que George Yúdice denomina de

usos da cultura: a percepção da cultura como recurso e sua empregabilidade para as mais diversas finalidades. A argumentação de Yúdice propõe que:

[...] em vez de focalizar o conteúdo da cultura – ou seja o modelo de melhoria (segundo Schiller ou Arnold) ou da distinção (segundo Bourdieu), tradicionalmente aceitos, ou sua antropologização mais recente, como todo um meio de vida (Williams), segundo a qual reconhece-se que a cultura de qualquer um tem valor – talvez seja melhor fazer uma abordagem da questão da cultura de nosso tempo, caracterizada como uma cultura de globalização acelerada, como um *recurso*. 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. (Young, 2000:81-120), e do surgimento daquilo que Jeremy Rifkin chamou de “capitalismo cultural” (YÚDICE, 2004, p.25).

Teixeira Coelho, no entanto, adverte que essa domesticação da cultura não pode se dar sem contestação, ainda que reconheça que a cultura não é confrontada com nenhum oposto, pois se encontra revestida de uma “carapaça de monolítica positividade”. Ainda chama a atenção para a temerária percepção da “crença na cultura e na arte como um *bem*, e algo que só pode fazer o *bem* além de *fazer bem*”, pois, como recorda, Freud já propunha, em suas “aparentemente esquecidas” anotações “sobre a cultura e seu papel na sociedade humana”, que a cultura:

[...] não é apenas positividade e que assim como cada indivíduo é virtualmente um inimigo da cultura, como propôs o fundador da psicanálise, do mesmo modo que a cultura – ou pelo menos a arte [...] é uma adversária do indivíduo e da sociedade. (COELHO, 2008, p.11)

A argumentação de Coelho é erigida a partir da percepção do papel central que a cultura adquiriu na dinâmica da vida, em função do “esmaecimento, em muitas latitudes e longitudes, dos dois grandes vetores sociais que antes haviam mantido as sociedades unidas em redor de si mesmas e afastadas umas das outras: a religião e a ideologia” (COELHO, 2008, p.9). Igualmente prossegue afirmando que “quando nada mais funciona como cimento da vida social (a *polis*) ou da vida civil (a *civitas*), recorre-se a cultura em desespero de causa...”.

De fato, vive-se uma crise relacionada ao lugar que o divino, a magia e a transcendência ocupam no signo da existência humana, crise evidenciada pela proliferação indistinta de seitas, igrejas e cultos, ou, em outra possível evidência, pela ameaça à milenar hegemonia da Igreja Católica. Por outro lado, o último século foi marcado pelo enfrentamento de teses e ideias de modelos de estado que se pretendiam opostas e sustentaram um *continuum* de lutas e conflitos que, ao final, não resultaram no alcance de uma sociedade mais justa, humana, fraterna e igualitária por nenhum dos modelos de postos em ação. No campo ideológico, assistiu-se a crise do Socialismo, ilustrada pela queda do Muro de Berlin, seguida da extinção sucessiva das repúblicas socialistas e comunistas do Leste Europeu. O ideário marxista ficou restrito a Cuba e à resistência heróica da utopia de alguns partidos socialistas e comunistas mundo afora.

Teixeira Coelho complementa sua análise da cultura ressaltando o papel da economia como fator de união nacional, junto à religião e a política. Para esse estudioso, a economia “não gera a paixão social requerida pela vida comum”, pois ela pode “fomentar o ódio, mas não as paixões aglutinadoras”. Igualmente preconiza que “tanto quanto a religião e a ideologia, a economia antes separa do que aproxima”, posto que “aproximam os que já estão próximos [os iguais] e distanciam os que estão afastados [os diferentes]”. Ainda assim, na visão deste teórico, espera-se e deseja-se que “a cultura mantenha o tecido social, a [rala] trama ideológica restante – ausência que não deixará saudade – e a [débil] costura econômica”, ainda que o único (mas cada vez menos provável) inimigo da cultura seja a economia, “na versão do divulgado conflito entre cultura e mercado” (COELHO, 2008, p.11).

Ainda assim, Teixeira Coelho reconhece que, na falta de outros processos que possam dar conta das necessidades humanas, a cultura,

De fato, é, por enquanto, o último *recurso comum* das sociedades chamadas ocidentais no século 21. É preciso insistir que assim seja: um dique contra o obscurantismo da religião, da ideologia e da economia, alavanca da governabilidade laica, republicana, e de uma qualidade de vida que preserve o mundo. Dificilmente ela poderá desempenhar essa função, porém, se sua rede de paradoxos e sua negatividade continuar a ser ignorada ou minimizada – em outras palavras, se continuar a ser vista e tratada em sua versão simplificada. (COELHO, 2008, p.12)

Para dar conta desse desafio que torna a cultura cada vez mais abrangente e complexa, faz-se necessário operar uma mudança na forma de entender a cultura como algo dinâmico, ou, no dizer de Teixeira Coelho, citando o poeta espanhol Francisco de Quevedo, absorver o argumento de que “desapareceu tudo que era firme e apenas o fugaz permanece e dura” (QUEVEDO apud COELHO, 2008, p.14). Este desafio ultrapassa as fronteiras do semântico e se concentra no âmago dos valores e postulados que permeiam a quase totalidade dos estudos e abordagens teóricas da cultura, no qual o pressuposto da identidade como algo permanente e sólido tem tido uma centralidade e protagonismo inarredável. As teorias da identidade, seja ela nacional, cultural, étnica, de sexo ou de gênero, preconizam a defesa “de uma identidade a ser encontrada, preservada, recuperada, elogiada e difundida como tal, como se fosse *tal, como se pudesse ser tal*”. Ocorre que “nenhuma identidade é fixa, estável e perene”, pois como declara Coelho, “toda identidade, como toda cultura, está em constante mutação, dissolvendo-se e liquefazendo-se para se recompor e se refazer em seguida sob aparência pouco ou muito diferente”.

É uma concepção conceitual e operacional de cultura instigante, inovadora e que causa temor pelo quanto propõe de paradoxal, ainda mais diante da rigidez com que se comporta parte ponderável da universidade, em seu apego acadêmico ao permanente e sólido. Contudo, foi na proposição de Teixeira Coelho (2008, p.15) que se encontrou o melhor esteio conceitual para operacionalizar esta tese, sobretudo quando ele convoca seu leitor a assimilar que “aprender a operar com o flexível, com o furtivo e o fugaz é essencial. Afinal, assim é a nossa vida”.

## 1.2 A DIMENSÃO ECONÔMICA DA CULTURA

A compreensão da transversalidade da cultura pela economia pode ser alcançada pela análise de fenômenos como a crescente mercantilização da arte e as novas teses sobre o papel da cultura no desenvolvimento econômico, os usos e empregos da cultura para as mais diversas finalidades, até alcançar às especificidades da cultura como campo de produção, mercado e consumo de bens e serviços, dentre outros indicadores.

Por outro lado, cabe destacar que a culturalização da economia – o ato de consumir, por exemplo, se reveste de sentidos crescentemente lidos como culturais, pelo quanto se reporta aos modos de ser, sentir, viver – é uma perspectiva de compreensão e

análise que deve ser tratada de maneira absolutamente distinta daquela que destaca o fato cultural como portador de sentidos e dimensões econômicas – por exemplo, o ato de se produzir, circular, difundir, vender bens e prestar serviços de natureza artístico-cultural como gerador de riquezas, empregos, desenvolvimento econômico etc.

Em que pese a dilatada e complexa dimensão que a imbricação entre cultura e economia adquiriu na contemporaneidade, antes de se ater aos aspectos que lhe condicionam e lhe estruturam, faz-se necessário se reportar à historicidade dessa relação, como forma de compreender, em perspectiva processual, como se estabeleceu e se constituiu a interseção de campos que tem sido tratados como distintos, mas evidenciam estarem cada vez mais interpenetrados.

### **1.2.1 A Antiguidade Clássica e o surgimento do mecenato**

Desde a Antiguidade Clássica, a criação e produção de objetos e obras de caráter artístico já eram inscritas no campo das atividades econômicas, sofrendo inclusive influências de relação de valor comuns a qualquer economia, conforme salienta Ana Carla Fonseca Reis (2002, p.5), em seu livro *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura*, ao relatar que

A sociedade grega, além de valorizar a beleza física, admirava a eloquência. E, com isso, a arte valorizada também era a do mundo das ideias, como a filosofia e a poesia. A música gozava de enorme prestígio (...). Já os escultores e, em menor medida, os pintores gozavam de baixo status social. Suas criações não eram vistas como o resultado de um trabalho intelectual, mas de um esforço físico, de execução.

Para a sociedade grega, o trabalho físico era reservado ao escravo, pois os cidadãos deveriam dispor plenamente do tempo livre para se dedicar, no dizer de Platão (*in* Reis, 2002, p.5), “ao aprimoramento do espírito, a grande finalidade da existência humana”. Com tais distinções, o fazer artístico era hierarquizado em favor de uma escala de importância que atribuía diferentes graus de valor ao que era criado e produzido pelos artistas de então. Por outro lado, a função da arte na sociedade grega possuía características bastante diferenciadas da atualidade. A vinculação ao domínio do divino (função religiosa) ou à exibição do poderio da cidade-estado (função política e



militar), eram os elementos centrais que determinavam a constituição do acervo de peças e obras.

O fantástico acervo grego de estátuas e esculturas foi objeto de grande cobiça quando da conquista militar da Grécia por Roma, pois, como registra Reis (2002, p.6), “uma paixão por tudo o que era grego contagiou as classes romanas suficientemente abastadas, levando-as a encomendar e adquirir obras de arte”.

A autora afirma ainda que a “febre” pela aquisição de arte atingiu tanto o campo privado quanto o Estado romano. Se os patrícios romanos consumiam arte “porque assim ditava a moda (de forma talvez semelhante ao que ocorre em nossos dias), como os que viam no fomento à produção artística uma forma de expressar a sociedade seu poder e riqueza” (idem), o império de Augusto encontrou na encomenda de obras de arte monumentais uma maneira de “firmar sua primazia sobre outros povos” (ibidem).

É no mesmo período que se encontram as raízes do surgimento da palavra que, talvez, expresse com melhor alcance a mais remota e, possivelmente, a mais duradoura ligação histórica entre economia e cultura: o mecenato. Derivada do nome de um dos principais colaboradores de Augusto, sua origem se deve a atuação do ministro Caio Clínio Mecenas como articulador das relações entre o Império Romano e o mundo das artes. Segundo Albino Rubim, “Mecenas realizou um memorável trabalho de acolhimento e estímulo à cultura durante o império de Augusto César (63 a.C – 14 d.C)” (RUBIM, 2002). Com tal empreendimento, Mecenas também contribuiu para fortalecer e aprimorar as relações entre Estado e cultura, obtendo para o Império os largos benefícios proporcionados pela cultura, pois, segundo Rubim, “todo este incentivo à cultura orientava-se por um nítido interesse político: glorificar o governo e o imperador”, posição compartilhada por Ana Carla, quando esta especula que:

Além de admirar a produção artística e de ele mesmo ser um escritor, Maecenas<sup>5</sup> parece ter percebido que, ao aproximar artistas, filósofos e pensadores do governo que representava, ele carreava para o Estado a aceitação e o prestígio de que os artistas gozavam junto à população. (REIS, 2002, p.6)

Após a queda do Império Romano, com a ascensão do cristianismo e por toda a Idade Média, a criação e produção de arte e cultura no mundo ocidental ficou submetida

---

<sup>5</sup> Reis apresenta uma grafia diferente – Gaius Maecenas – daquela trazida por Albino Rubim: Caio Clínio Mecenas.

aos rígidos ditames dos cânones religiosos. É um período histórico obscuro, marcado por guerras e pestes, na qual a arte foi relegada a um plano menor em função do conturbado ambiente social, econômico e político. Com a sociedade dividida entre se defender das invasões bárbaras e manter-se subordinada aos princípios cristãos, pouco espaço sobrava para a inserção da arte como elemento de influência significativa na vida social.

### **1.2.2 O reflorescimento do mecenato no contexto do Renascimento**

O Renascimento, período que sucede a Idade Média e a essa em tudo se opôs, pelo quanto buscou o renascer e/ou o reviver dos valores da Antiguidade Clássica Greco-Romana, tem na arte uma das ilustrações do seu fulgor. Respiravam-se outros ares, pautados pela revisão dos valores filosóficos, pelo surgimento da imprensa, pela expansão marítima e comercial a partir dos descobrimentos (da América, do caminho marítimo para as Índias e do Brasil) e das grandes navegações marítimas, pela reformulação do sistema econômico, que progrediu do Feudalismo, via Mercantilismo, para o Capitalismo.

Toda essa efervescência se viu diretamente refletida na atividade artística. O mecenato, reeditado na Itália a partir da atuação dos altos membros do clero do Vaticano e das famílias aristocráticas (sobretudo os Doria de Genova, os Borghese de Roma, os Gonzaga de Mântua e os Médicis de Florença) na promoção da arte e na proteção de artistas, contribuiu para a revalorização da arte, ajudando a formar um mercado correspondente, conforme relata Francis Haskett em *Mecenas e Pintores – Arte e Sociedade na Itália Barroca*,

O artista recém-chegado a Roma não podia esperar nada melhor do que ser acolhido por um desses mecenas, que rapidamente o exibia à sociedade local. O que, pelo lado do mecenas, não era desprovido de interesse. A presença de um artista talentoso em sua casa conferia-lhe importância singular. Após vários anos de trabalho exclusivo, o artista assumia o caráter de profissional liberal e trabalhava por encomenda. E era nessa fase que o artista via sua liberdade e reputação mais resguardadas. (HASKETT in REIS, 2002, p.7)

Artistas como Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Donatello, Ticiano e Rafaello, grandes nomes do Renascimento, trabalhavam incessantemente e, no ápice de suas carreiras, tinham que contar com dezenas de artesãos para executar suas criações, o que lhes permitia criar e cuidar de várias obras ao mesmo tempo. Reis ressalta que, em decorrência dessa nova posição social dos artistas, a nobreza começava a mudar a forma de tratá-los, passando a conceder-lhes títulos, além das famílias já não se oporem a “que seus filhos se tornassem artistas e começava a ser aceitável o casamento de membros das famílias respeitáveis com os artistas renomados” (REIS, 2002, p.8), evidenciando a ascensão dos artistas a uma condição social burguesa.

A crise financeira que se abateu sobre a Itália no século XVII somada à ascensão de outras famílias da nobreza europeia ao poder, inclusive com influência sobre Roma, favoreceu a ampliação e incorporação do mecenato por outros países, contribuindo para a irradiação do mercado de arte por todo o continente. O Renascimento ultrapassava as fronteiras italianas e irradiava seus valores e sentidos sobre a Europa. Os artistas italianos passavam a aceitar e atender encomendas de nobres estrangeiros. O reconhecimento do mecenato como tendo função socioeconômica é destacado por Zanetti:

Quando prosperam, os artistas atraem estrangeiros para suas escolas; estes estrangeiros levam para seus países obras dos mestres; lá são apreciadas, o que incentiva os príncipes a adquirir quadros italianos. Mais ainda, esses príncipes muitas vezes convidam artistas italianos para trabalhar em seus países, onde são muito bem pagos; conseqüentemente, esses artistas retornam à Itália com grandes somas de dinheiro. Assim, não se pode duvidar que a pintura tem seu papel dentro do comércio” (ZANETTI in KASKETT, apud REIS, 2002, p.9)

Assim, no contexto da modernidade florescente, foi estabelecido, de modo irreversível, as condições que estruturariam a economia da cultura, às quais se somariam outras contribuições, sobretudo àquelas decorrentes das transformações societárias advindas do Iluminismo.

### **1.2.3 Outras contribuições para a economia da cultura na modernidade.**

O cenário de expansão presenciado no século XVII se somou ao convulsionado quadro de mudanças do século XVIII. Ali se inaugurava a Modernidade, em decorrência

da propagação das ideias e teses iluministas que contribuíram de forma decisiva para a irrupção da Revolução Francesa. O mecenato foi reformulado a partir do novo desenho das configurações que a sociedade europeia adquiriu com a ascensão da burguesia e o empoderamento político e econômico de uma classe média recém formada. A nobreza e o clero não detinham mais o monopólio das artes e os setores sociais que emergiram do processo revolucionário se tornariam grandes incentivadores e consumidores da produção artística, que, por sua vez, dos libretos da ópera aos temas abordados nas artes plásticas, se firmava como veículo de difusão das novas ideias e valores regentes da vida social.

O afastamento e negação do Teocentrismo, em favor da afirmação do Antropocentrismo, teses tão caras ao racionalismo-iluminismo, subsidiavam a formação dos conceitos que deveriam nutrir o sistema de criação artística, cultural e filosófica. O novo estado, republicano, ou, ao menos, monarquia com poder compartilhado com a sociedade via parlamentarismo, chamava para si a responsabilidade de protagonizar a defesa da razão e a primazia do intelecto e, nesse sentido, como primeiros vestígios de uma política de estado para a cultura, surgiram em solo europeu as academias nacionais e as escolas de belas artes, assim como os liceus de artes e ofícios, tese que só desembarcaria em solo brasileiro com a vinda da Família Real em 1808.

#### **1.2.4 Cultura em tempos de “Época Capitalista”**

O entrelaçamento definitivo da cultura com a economia se dá naquilo que Alain Herscovici denomina de “Época Capitalista”, período que alcança desde o surgimento da modernidade, no século XVIII, até os dias atuais. Herscovici propõe uma modelagem, específica para as artes cênicas (caso do teatro, elemento central de nosso estudo) e que pode ser caracterizada por quatro fases, “cada uma correspondendo a uma modalidade historicamente determinada de mercantilização das diferentes produções culturais ou, mais precisamente, de inserção dessas produções numa lógica de mercado”. Em primeiro veio a “economia da representação” (ATTALI, 1977 apud HERSCOVICI in BOLAÑO, GOLIN et BRITTOS, Orgs., 2010, p.127-128), do século XVIII até 1950, representando a primeira fase de mercantilização, seguida pela “economia da repetição”, de 1950 até 1980, quando a reprodução industrial e material da obra de arte se expande radicalmente. Em terceiro veio a “economia da

diferenciação”, de 1980 até 1990, em que as produções culturais precisaram se diferenciar para poder se integrar nas redes dinâmicas dessa economia global e, por fim, estabelece-se a “economia das redes”, de 1990 até hoje, correspondendo a uma “modificação das modalidades de inserção da cultura na acumulação capitalista”.<sup>6</sup>

Como se observa na proposição de Herscovici, há uma progressiva aceleração das mudanças. Apesar de alguns teóricos, como José Márcio Barros (2001, s/p), defenderem que a arte tem ritmos e tempos próprios, diferenciados e, pretensamente, autonomizados, o ajustamento da produção artística aos ditames conjunturais da economia e da política tem sido inescapável. A redefinição das práticas e dos processos criativos, assim como de seus resultados enquanto bens e serviços artístico-culturais, é influenciada e conformada pelo estabelecimento dos novos paradigmas. Da “indústria cultural” denunciada pelos *frankfurtianos* ao consenso que se tenta estabelecer em torno da “economia criativa”, ocorre um intenso debate, de fundo ideológico, sobre a função social da arte e os benefícios, vantagens, riscos e ameaças que a interseção da cultura com a economia pode representar.

---

<sup>6</sup> A “economia da representação” (Attali, 1977), do século XVIII até 1950, representa a primeira fase de mercantilização: no caso mais específico da música, as artes cênicas representam o vetor de difusão privilegiado. O sistema de direitos autorais firma um direito de propriedade ligado à obra, e sua validação social depende de sua valorização no mercado; não obstante, trata-se de um produto específico, pelo fato de a reproduzibilidade ser limitada, assim como as possibilidades de substituição capital/trabalho. A “economia da repetição”, de 1950 até 1980, ao contrário, torna possível a reprodução industrial da obra de arte: a matriz original de um evento (música ou filme, por exemplo) é reproduzida industrialmente sobre um suporte material. O trabalho artístico é necessário apenas para a fabricação dessa matriz original, mas não para as fases de reprodução. Isso pode ser interpretado como a implementação de um processo de substituição capital/trabalho, o trabalho artístico sendo substituído por um processo “mecânico” de reprodução. A essa lógica da repetição se soma uma lógica de retransmissão (rádio, televisão aberta), assim como novas formas de valorização econômicas ligadas à venda de audiência. A “economia da diferenciação”, de 1980 até 1990, representa uma nova fase de integração das produções culturais na lógica do capital, assim como uma nova funcionalidade macrosocial e econômica da cultura. No âmbito de uma lógica de concorrência oligopolística e de oligopólio diferenciado, as mercadorias precisam se diferenciar. Por outro lado, em razão da globalização crescente das economias, os espaços geográficos precisam igualmente se diferenciar para poder se integrar nas redes dinâmicas dessa economia global, redes dentro das quais circulam o capital internacional e dentro das quais é possível internalizar as externalidades geradas pelo progresso técnico (Herscovici, 2008). Por meio de uma série de financiamentos privados (mecenato, *sponsoring* etc.), os produtos culturais são associados a certas mercadorias ou a certos espaços geográficos: essa associação, em termos de construção de uma imagem midiática, permite gerar o efeito de diferenciação necessário à valorização das mercadorias e dos espaços geográficos: megaoperações, como Rio-92, “utilizam” as produções culturais para construir uma imagem, para tentar “vender” o espaço para o exterior. Essa fase corresponde a uma integração maior da cultura na lógica de valorização do capital, pelo fato de cumprir uma função econômica direta. A “economia das redes”, de 1990 até hoje, corresponde a uma modificação das modalidades de inserção da cultura na acumulação capitalista; a esse respeito, a própria natureza do capital e das modalidades de acumulação se modificou, os ativos imateriais (todas as formas de capital intangível) tornaram-se um componente essencial das novas formas de concorrência. (HERSCOVICI in BOLAÑO, GOLIN et BRITTOS, Orgs., 2010, p.127-128)

### 1.2.5 De economia da cultura à economia criativa: a cultura na contemporaneidade

As noções de trabalho e de lazer foram profundamente modificadas ao longo do século XX, entregando ao atual século demandas por informação e entretenimento bastante diversificadas das que se conhecia em um passado recente. A arte, como expressão primordial de tudo que o homem cria para comunicar e revelar sua subjetividade, foi contaminada pelas novas instâncias de percepção e de conteúdos das emoções, sensações, sentimentos, valores, ideias, conceitos e teses que formam a multiplicidade de sentidos da condição humana.

Como já ressaltado, o lugar da cultura e a função da arte tem sido objetos de revisão e distensão, incorporando novas dimensões e valores, que podem ser facilmente percebidos quando se analisa a interseção da cultura com a economia. É uma facilidade decorrente da pujança com que a cultura adquire e revela dados econômicos de vulto, mas que encontra resistências tanto no âmbito da ciência econômica como do pensamento político e filosófico em torno da cultura, como ressalva José Carlos Durand,

Desde logo, pensar economicamente as artes e a cultura não significa nivelar (ou tomar como equivalentes) as manifestações da criação humana e os bens produzidos em série pela indústria. Muito ao contrário, significa apenas aceitar que, diversamente do que ocorre com sabonetes ou automóveis, existe uma relutância institucionalizada em reconhecer que as práticas culturais e os bens e serviços que dela resultam sejam presididos por lógicas de interesse, inclusive e sobretudo o interesse econômico.

Tal relutância – mostra a sociologia – nada mais é do que a expressão inconsciente de uma antiga e aristocrática reivindicação de prestígio baseada na crença de que o mundo das artes seria, em sua essência mais íntima, o reino do completo desinteresse. (DURAND in BEHAMOU, 2007, p.11-12)

A advertência de Durand é esclarecedora pelo quanto elucida a existência de um anacrônico “princípio de negação do econômico nas artes”, que se torna ainda mais proscrito quando se encontram declarações bastante antigas de pensadores econômicos contemporâneos célebres como John Keneth Galbraith que, no artigo *Economics and the Public Purpose* (1973), já previa que “as artes estão destinadas a adquirir crescente importância econômica” (GALBRAITH apud BEHAMOU, 2007, p.17), posição

reiterada dez anos depois, quando proferiu a conferência “O artista e o economista. Por que os dois devem aproximar-se?” no *Arts Council*, Grã-Bretanha, em 18 de janeiro de 1983.

Para Françoise Behamou, as declarações de Galbraith lançaram as bases para que “os trabalhos de William Baumol e de William Bowen sobre a economia do espetáculo ao vivo” acrescidos das contribuições de Gary Becker e de Alan Peacock formassem os “caminhos da futura economia da cultura”. Enquanto as perspectivas propostas por Baumol e Bowen demonstram claramente a dependência das subvenções públicas que marcam até hoje parte significativa da economia cultural, os demais estudiosos tentavam vinculá-la com os “paradigmas tradicionais da economia política” (BEHAMOUN, 2007, p.18).

O marco institucional da autonomização da economia da cultura veio a ser estabelecido quando David Throsby publicou em 1994 no *Journal of Economic Literature* o artigo *The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics*. Dentre outros aspectos tratados, Throsby fala da inegável importância econômica das atividades culturais através dos indicadores financeiros em todas as suas dimensões, dos valores gastos com ingressos de espetáculos ao vivo à venda de livros, passando pela significação dessas trocas no âmbito do comércio global. As cifras na casa dos bilhões de dólares era o argumento que faltava para que os pensadores econômicos se curvassem diante da evidente significação da economia da cultura como objeto a ser pensado, analisado e compreendido a partir de suas peculiaridades.

Para Benhamou (2007, p.18), três fatores contribuíram para esse reconhecimento:

O surgimento de uma propensão a gerar fluxos de rendas ou de empregos, a necessidade de avaliação das decisões culturais e, no plano teórico, a evolução da economia política para campos novos (economia das atividades sem fins lucrativos, revisão do pressuposto da racionalidade, economia das organizações, economia da informação e da incerteza).

O fato de David Throsby ser australiano – professor de Economia da Macquarie University em Sidney, Austrália – ajuda a elucidar porque foi naquele país que se deu a vanguarda da nova concepção a qual Ana Carla Reis (2008, p.16) apresenta como origem do termo “economia criativa”, sucedâneo ampliado para designar a economia da cultura:

O conceito de economia criativa origina-se do termo *indústrias criativas*, por sua vez inspirado no projeto *Creative Nation*, da Austrália, de 1994. Entre outros elementos, este defendia a importância do trabalho criativo, sua contribuição para a economia do país e o papel das tecnologias como aliadas da política cultural, dando margem à posterior inserção de setores tecnológicos no rol das indústrias criativas.

Entretanto, se a Austrália teve a primazia de dar corpo e fôlego à idéia de uma economia cultural renovada, foi na Inglaterra, com a chegada de Tony Blair ao poder, em 1997, que o tema ganhou a visibilidade que faltava para se tornar referência internacional. No dizer do Secretário de Cultura do Reino Unido de então, Chris Smith, o acirramento da competição econômica global foi o que motivou o governo de Blair a inovar nas estratégias de gestão. Foi criada a “Força-Tarefa Ministerial das Indústrias Criativas” (DUISEMBERG, 2008, p.60) para “analisar as contas nacionais do Reino Unido, as tendências de mercado e as vantagens competitivas nacionais”, que ajudou a identificar 13 setores de maior potencial, denominados de indústrias criativas (REIS, 2008, p.16).

O sucesso do programa britânico fez com que os novos paradigmas para a nova economia fossem largamente disseminados em todo o mundo. A partir de sua implementação em outros governos, e dos resultados e ressonâncias da análise sobre o ideário da economia criativa por outros pensadores e pesquisadores mundo afora, surgiram oposições e divergências. As maiores críticas estão concentradas na abrangência demasiada do conceito, na pouca atenção dada à inclusão socioeconômica de áreas e classes marginalizadas e na ênfase dos resultados de ordem estatística: contribuição da economia criativa para o PIB e para a taxa de crescimento da economia. Apesar dos contraditórios e fragilidades apontadas, a perspectiva econômica baseada na cultura se consolidou, tanto pela constituição de uma microeconomia da cultura, quanto pela amplitude das discussões produzidas que evidenciam seu amplo alcance e espectro:

[...] o maior mérito do sucesso do programa britânico não foi o de reorganizar suas indústrias de modo que lançasse novo foco sobre as que se mostravam mais competitivas ao país. Mais do que isso, provocou e tem provocado reflexões acerca de mudanças profundas e estruturais que se fazem necessárias no tecido socioeconômico global e nos embates culturais e políticos que ora enfrentamos. Não por



menos a economia criativa tem suscitado discussões e estudos em áreas não puramente ligadas a uma política industrial ou econômica, mas tão vastas como atinentes à revisão do sistema educacional (questionando a adequação do perfil dos profissionais de hoje e anunciando a emergência de novas profissões), a novas propostas de requalificação urbana (gerando projetos de *clusters* criativos e reposicionamento das chamadas cidades criativas), à valoração do intangível cultural por parte de instituições financeiras (clamando por modelos de mensuração inspirados nos setores de patentes e marcas), a um reposicionamento do papel da cultura na estratégia socioeconômica (lidando paralelamente com conteúdos simbólicos e econômicos) e até mesmo à revisão da estrutura econômica, de cadeias setoriais para redes de valor, incluindo novos modelos de negócio (graças às novas tecnologias e à emergência de criações colaborativas) (REIS, 2008, p.18-19)

A importância adquirida pelo campo da economia criativa levou a Conferência das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento (UNCTAD), a promover uma série de encontros e fóruns internacionais de debate na última década. Também tem sido promovidos estudos e pesquisas na busca de aperfeiçoar e determinar melhor o campo, sua extensão e seus conceitos, com publicações regulares no site da instituição, através de *reports* e *newsletters*. Ana Carla Reis, ao delinear o quadro conceitual da economia criativa, pressupõe que esta

[...] parece tomar de outros conceitos traços que se fundem, adicionando-lhes um toque próprio. Da chamada *economia da experiência* reconhece o valor da originalidade, dos processos colaborativos e a prevalência de aspectos intangíveis na geração de valor, fortemente ancorada na cultura e em sua diversidade. Da *economia do conhecimento* toma a ênfase no trinômio tecnologia, mão-de-obra capacitada e geração de direitos de propriedade intelectual, explicando porque para alguns autores (KNELL; OAKLEY, 2007) os setores da economia criativa integram a economia do conhecimento, muito embora esta não dê à cultura a ênfase que a economia criativa lhe confere. Da *economia da cultura* propõe a valorização da autenticidade e do intangível cultural único e inimitável, abrindo as comportas das aspirações dos países em desenvolvimento de ter um recurso abundante em suas mãos. (REIS, 2008, p.23-24)

Ainda de acordo com Reis, essa visão dialoga com o texto de Edna dos Santos-Duisenberg, Chefe do Programa de Economia e Indústrias Criativas da UNCTAD, quando aquela menciona que

a economia criativa seria uma abordagem holística e multidisciplinar, lidando com a interface entre economia, cultura e tecnologia, centrada na predominância de produtos e serviços com conteúdo criativo, valor cultural e objetivos de mercado, resultante de uma mudança gradual de paradigma. (REIS, 2008, p.24)

Ana Carla Reis afirma ainda que o substrato da economia criativa decorre “das transformações geradas pela convergência entre novas tecnologias e globalização”:

Às primeiras coube promover o reencontro entre ciência e artes, ademais de esboçar alternativas diante de outras barreiras, estas bem reais: a dos mercados oligopolizados de bens e serviços criativos, como veremos. À segunda é atribuído o papel de expandir exponencialmente os mercados, gerar o reconhecimento da tensão entre os valores social e econômico da cultura, bem como acirrar a fome de alguns países em dominar a produção de conteúdos culturais em escala mundial. Enquadrar-se-ia como reação a própria ratificação, em 2006, da *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, da Unesco. (REIS, 2008, p.24)

Igualmente prossegue advertindo que:

Há, porém, um terceiro elemento de base nesse amálgama: a inadequação dos atuais paradigmas socioeconômicos em lidar com as discrepâncias distributivas, forjar modelos sustentáveis de inclusão econômica e resolver os problemas de violência urbana, ambientais e sociais que nos afligem, não nivelando por baixo, mas permitindo a uma nova classe de agentes se integrar no circuito econômico, ainda que muitas vezes informalmente. (REIS, 2008, p.24)

Para Reis, é preciso rever integralmente os atuais modelos econômicos. Não somente promovendo uma atualização em nível global, mas sobretudo sua aplicação em nível regional e nacional, a partir de um tratamento de primazia a ser dado às especificidades de cada contexto. Não é possível conceber uma estratégia de desenvolvimento – palavra de ordem econômica que, imbricada a cultura, tem se tornado a “pedra de toque” das políticas públicas de cultura na contemporaneidade – tendo por centro a economia criativa, sem que se levem em conta as peculiaridades, os regionalismos, os dados que tornam o cultural singular.

Ocorre que a produção de dados sobre a economia criativa ainda padece de inconstância e insuficiência, tanto em nível global quanto mais em nível nacional. No caso brasileiro, somente em 2007, foi publicada uma pesquisa de abrangência significativa sobre o setor cultural – Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2003-2005, realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, por encomenda do Ministério da Cultura – em que são revelados dados sobre empregos, investimentos governamentais, gastos das famílias com cultura, números de espaços e equipamentos culturais, etc. Antes, em 1996, no início da gestão de Paulo Gaudenzi a frente da Secretaria da Cultura do Estado da Bahia, foi realizado o Programa de Estudos dos Indicadores Macroeconômicos da Cultura – denominado de PIB Cultural – dimensionando, de forma inédita, o impacto da atividade cultural baiana no processo de desenvolvimento do Estado. O programa foi reeditado em 1997 e, tendo chegado ao conhecimento do Ministro Wetfort, levou o Ministério da Cultura a encomendar a Fundação João Pinheiro um estudo sobre a participação da Cultura no PIB nacional (GAUDENZI in ARAÚJO, 2007:85), posteriormente publicado com o título de Economia da Cultura (BRASIL,1998). O documento tinha o objetivo de avaliar o impacto dos investimentos públicos e privados em cultura na economia brasileira, no período entre 1985 e 1995.

As lacunas ainda existentes refletem o descompasso entre a economia criativa, - um campo novo, avançado e inovador - e o estado, um setor marcado pela burocracia, pela inaptidão, inépcia e falta de agilidade para absorver os novos paradigmas que aquele campo propõe. Para Yudhishtir Raj Isar

Mais aporias são causadas pela falta de coerência entre a política cultural, da forma como hoje é estruturada, e as realidades da economia cultural. As atividades e os processos dessa última “encontram-se incomodamente dentro da estrutura de políticas públicas”, como apontado por Pratt (2005: 31), que até agora tem se engajado de forma muito limitada na “baixa” cultura orientada ao mercado, enfocando a provisão das formas de “alta” cultura, que devem ser apoiadas e financiadas como bens públicos. Logo, a maior parte das indústrias culturais com fins lucrativos existe em tensão crescente com a maior parte do setor cultural sem fins lucrativos, que é o principal objeto da política cultural. [...]

É claro que há muitas interconexões entre atividades culturais subsidiadas, comerciais e voluntárias, mas essas não são suficientemente reconhecidas. Há fragmentação nas estatísticas relativas a tais fenômenos culturais mensuráveis, como o desempenho das indústrias criativas, suas taxas de crescimento e o impacto das

iniciativas tomadas para incentivá-las (ISAR, 2000, p.44). O efeito acumulado de tais frustrações nos últimos anos transformou as indústrias culturais de todas as partes em algo “irritante” (PRATT, 2005: 31) para os responsáveis por políticas culturais, porque são tão dirigidas pelos valores de mercado enquanto promovem estéticas alternativas, e também porque as suas contribuições têm de ser medidas em termos que desafiem as suposições nas quais a política cultural tem se baseado até agora. De modo inverso, os agentes da indústria cultural acreditam que não são compreendidos de forma adequada pelos formuladores das políticas culturais. (ISAR in REIS, org., 2008, p.84)

Reis (2008) aponta que uma das chaves para superar esta distensão é reconhecer que a economia criativa não deve ser lida como uma mera reordenação de setores em uma categoria cunhada de “indústrias criativas”. O conclamado “grau de novidade” reside no reconhecimento de que

[...] o contexto formado pela convergência de tecnologias, a globalização e a insatisfação com o atual quadro socioeconômico mundial atribui à criatividade o papel de motivar e embasar novos modelos de negócios, processos organizacionais e uma arquitetura institucional que galvaniza setores e agentes econômicos e sociais. (REIS, 2008, p.23).

Os novos modelos e a arquitetura institucional correspondente proposta por Reis (2008) convergem com a “visão polivalente” defendida por Isar (2008), segunda a qual uma agenda de pesquisas deve ser levada a efeito para dar conta do que ele nomeia como “três conjuntos interconectados de desafios”, a saber:

Primeiro, as estruturas e os mecanismos usados exigem **uma abordagem transversal**, envolvendo agentes distintos (o poder público nos diferentes níveis do governo; o setor privado; a sociedade civil; organizações multilaterais) e diferentes áreas de ação, tais como turismo, educação, meio ambiente, relações exteriores e trabalho, entre outros. Uma estratégia tão integrada necessita atravessar as áreas estabelecidas de responsabilidade governamental, bem como os diferentes níveis do governo, e os limites entre governo, sociedade civil e comércio.

Segundo, a natureza da especialização requerida dos responsáveis pelas políticas deve evoluir, de forma que os permita lidar com as **questões estratégicas de mais longo prazo** acerca do desenvolvimento de formas culturais e de participação cultural, para adquirir uma compreensão mais profunda das formas como o setor criativo é organizado e do papel das diferentes instituições e redes no

treinamento, inovação, produção e distribuição dos artefatos culturais. Em outras palavras, é necessário entender todos os processos que animam essas indústrias, e também de **toda a “cadeia de valor”** que existe em cada um deles.

Terceiro, **novas infra-estruturas de participação pública** terão de ser criadas em todos os níveis da sociedade, para sustentar um *momentum* adequado em favor do setor criativo: esse *momentum* não pode ser sustentável no nível nacional, a não ser que esteja firmemente enraizado no nível local e inserido em todos os campos da atividade cultural. (ISAR in REIS, 2008, p.86-87)

São desafios que projetam a condição extraordinária que perpassa o campo da cultura e que demandam um aporte operacional de igual complexidade, sobretudo quando se sabe que a dimensão econômica reflete e é refletida pelas dimensões social e política.

### 1.3 A DIMENSÃO SOCIAL DA CULTURA

A interface da cultura com a dimensão social está centrada sobre como a cultura conforma a sociedade, constitui papéis, estabelece relações e torna possível a percepção das diferenças pelo seu viés.

A dimensão social é a que torna a cultura indissociável à ideia da construção da cidadania, como conjunto de práticas sociais que oferecem a experiência da inclusão e do pertencimento. Em uma sociedade marcada pela expansão da violência urbana e pela deterioração das regras de convívio e de sociabilidade, a cultura tem se constituído em lugar preferencial para a realização da cidadania.

Ao longo do século XX, têm proliferado iniciativas as mais diversas sobre como a ação cultural alcança incontestável poder de transformação social. São projetos que utilizam perspectivas como a arte-educação, por exemplo, para retirar crianças e adolescentes de situações de risco, para melhorar a autoestima desses jovens e de suas comunidades através de programas socioeducativos que ajudam a enfrentar problemas como violência, miséria, marginalidade e exclusão.

A análise do fenômeno da crescente instrumentalização da cultura pelo seu emprego e alcance social, contudo, não se dá sem críticas, como já ressaltado no início desse capítulo pela contestação que Teixeira Coelho (2008) faz acerca da lógica de uso da cultura. Entretanto, a força com que emergem pautas como cidadania cultural, democratização cultural, direitos culturais, fazem com que esta agenda seja alçada a um

lugar destacado, merecedor de um estudo sistemático e estruturado de compreensão. Por serem temas que tem forte componente político, serão reiterados e mais profundamente analisados no próximo capítulo dessa tese, o que não invalida que sejam preliminarmente evocados para melhor elucidar a dimensão social da cultura.

Desde as últimas décadas do século XX, a discussão política da cultura tem requisitado que o Estado amplie a ideia da incorporação do direito à cultura aos direitos do cidadão, constituindo a ideia de cidadania cultural. A inserção progressiva da maioria da população na esfera cultural ainda é marcada pela esfera do consumo, como, aliás, é pensamento corrente em alguns círculos do pensamento econômico – os teóricos de Harvard liderados por Samuel Huntington em *A Cultura Importa: os valores que definem o progresso humano*, sustentam a noção de que a conquista da cidadania se dá e é majoritariamente definida pela aquisição da capacidade de consumir (HARRISON e HUNTINGTON, 2002).

Mesmo se referindo às coletividades, os direitos culturais ainda são particularizados como direitos individuais, como estabelecem os tratados internacionais. Em decorrência de tal contraditório, esses direitos não são jurisdicionados plenamente como o são os direitos econômicos. Para agravar ainda mais o quadro, a aplicação dos direitos culturais varia de acordo com os contextos culturais de cada lugar, submetendo-se ao entendimento local dos direitos à cidadania, sejam eles políticos, civis ou humanos. Leonardo Brant (2009, p.25) ratifica tal postulado quando adverte que:

Culturas não são universais, modos de vida também não. Não por acaso, os direitos e liberdades culturais sejam os menos discutidos, celebrados e garantidos como parte indivisível dos direitos humanos. Costume defini-los como quinta categoria desses direitos, pois seguem esquecidos, logo após os civis, políticos, econômicos e sociais, estes mais nobres, senão em efetividade, pelo menos e visibilidade.

O artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos do Homem, datada de 1948, estabelece que “toda pessoa tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de gozar das artes e de aproveitar-se dos progressos científicos e dos benefícios que deles resultam”. Para BRANT (2009, p.25), “o principal instrumento balizador das relações internacionais do pós-guerra ainda sobrevive, mas traz consigo uma série de limitações”. Na Constituição Brasileira em vigor, resultado da Assembleia

Nacional Constituinte de 1988, o direito à cultura é destacado pelo “Art. 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” (BRASIL, 1988).

Fica evidente nos dois documentos, advindos de marcos temporais tão distintos, que o direito à cultura tem sua percepção limitada à esfera da fruição e do gozo. Esse dado pode ser percebido na Declaração Universal dos Direitos do Homem, quando são colocados num mesmo patamar os direitos de “participar livremente da vida cultural” e de “gozar das artes”, considerando-os análogos. Na Constituição Federal, essa limitação também pode ser notada quando se destaca o “acesso às fontes da cultura nacional”, dando a entender que a cultura é produzida por fontes determinadas, às quais todos devem ter acesso, porém, apenas como desfrutadores e/ou consumidores.

É uma perspectiva que perpassa o conjunto da sociedade. Quando se examina a maneira como a cultura é tratada pelos meios de comunicação, encontram-se vários exemplos de como persiste o enfoque dado aos temas culturais e artísticos como atividades secundárias, de caráter complementar. Cultura ainda é preferencialmente tema de segundos cadernos, de noticiabilidade de entretenimento e lazer, entendida como situações de suspensão momentânea e transitória da realidade, de alívio das coisas sérias da vida, algo acessório do qual se usufrui para sair da rotina.

É preciso contrapor-se a esta perspectiva estreita. Além de consumidores, os cidadãos também são (ou podem ser) criadores e/ou produtores, afinal um dos objetivos do direito à cultura é que o conceito já estabelecido de “cultura para todos” se consorcie a perspectiva da “cultura de todos e por todos”. Yúdice (2004, p.41) dilata essa formulação conceitual, quando afirma

Os direitos culturais incluem a liberdade de se engajar na atividade cultural, falar a língua de sua escolha, ensinar sua língua e cultura aos seus filhos, identificar-se com as comunidades culturais de sua escolha, descobrir toda uma variedade de culturas que compreendem o patrimônio mundial, adquirir conhecimento dos direitos humanos, ter uma educação, não deixar representar-se sem consentimento ou ter seu espaço cultural utilizado para publicidade, e ganhar respaldo público para salvaguardar esses direitos.

Por sua vez, Marilena Chauí (1995) advoga que o direito à cultura requer que a relação entre estado e cultura tenha maior participação do cidadão. Chauí, tendo por

base sua experiência como Secretária da Cultura da cidade de São Paulo (1988-1992), propõe que os direitos culturais fossem discriminados em quatro categorias:

Direito de acesso e de fruição dos bens culturais por meio dos serviços públicos de cultura [...], enfatizando o direito à informação, sem a qual não há vida democrática; Direito à criação cultural, entendendo a cultura como trabalho da sensibilidade e da imaginação na criação das obras de arte [...]; Direito a reconhecer-se como sujeito cultural, graças à ampliação do sentido de cultura [...]; Direito à participação nas decisões públicas sobre a cultura, por meio de conselhos e fóruns deliberativos (CHAUÍ, 1995, p.82-83).

É uma proposição de fôlego que aciona categorias diversas como: democracia cultural, participação popular, protagonismo e inclusão cultural, cujos significados guardam relação de proximidade e podem ser condensados pela noção de “cidadania cultural”. Para se chegar a esta perspectiva, cabe recuperar a noção de que é a cultura que “cria o espaço onde as pessoas se sentem seguras, em casa, pertinentes e partícipes de um grupo” (FLORES apud YÚDICE, 2004, p.43), portanto o direito à cultura é condição necessária para a formação da cidadania, que, na sociedade brasileira contemporânea, é perpassada por três fenômenos relevantes: 1 - a expansão e concentração da população nos espaços urbanos, 2 - as novas tecnologias que ampliam o acesso aos meios de comunicação eletrônicos; 3 - a crescente formalização do campo cultural (3).

Sobre o primeiro fenômeno, com 80% da população brasileira vivendo nas cidades, sobretudo nas metrópoles, os espaços urbanos acirram e potencializam, ainda mais, as questões socioeconômicas. O acesso aos bens culturais e o reconhecimento da capacidade criativa dos segmentos constituídos pelas comunidades de baixa renda destes *locus* periféricos como produtores de conteúdos culturais têm sido um desafio e um entrave às políticas públicas. Uma possível resposta advém do segundo fenômeno imbricado à noção de cidadania cultural: o crescimento do acesso à Internet através de pontos de inclusão digital patrocinados pelo governo e, sobretudo, das *lan-houses*<sup>7</sup> nas comunidades periféricas e populares das cidades brasileiras. Além de proporcionar a população conteúdos culturais disponibilizados em escala mundial, boa parte deles de livre acesso, possibilita que esta mesma população se torne provedora, gerando e

---

<sup>7</sup> Tipo de estabelecimento comercial surgido na Coréia do Sul (PCBang) no final dos anos 1990 e largamente disseminado pelo mundo, onde as pessoas podem pagar para utilizar um computador com acesso à Internet e a uma rede local, com o objetivo de ter acesso à informação rápida pela rede e entretenimento através dos jogos em rede ou online, além de serviços de officer.



trocando conteúdos em espaços digitais de sociabilidade e difusão como *MSN*, *Facebook*, *Youtube*, *Orkut* etc. O terceiro fenômeno revela um dos efeitos da dimensão econômica, tratada na seção anterior deste capítulo. De fato, o crescimento do mercado de bens e serviços artísticos e as exigências de conduta formal e profissional por parte dos mecanismos de fomento, públicos e privados, têm contribuído para um novo desenho do campo cultural. Dados do Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos de Diversão da Bahia (SATED/BA) que ilustram o último capítulo dessa tese comprovam o crescimento da demanda por profissionalização, pelo menos no que se refere às artes cênicas na Bahia.

A tais fenômenos se associa a significativa proliferação de um grande número de organizações não-governamentais, as ONGs, que têm reconfigurado a organização da sociedade civil, substituindo as formas clássicas de representação política (sindicatos e associações) por entidades de expressão de grupos sociais diversificados e que têm no campo da arte e da cultura uma das mais acionadas formas de atuação. Em todo o Brasil, os exemplos são inúmeros e muitos já alcançam uma projeção midiática e inserção institucional ponderável, como o Afroreggae no Rio de Janeiro, a Edisca em Fortaleza, o Instituto Bacarelli em São Paulo, as Casas de Passagem em todo diversas capitais brasileiras, o Projeto Axé e os projetos étnico-culturais afirmativos do Ylê Ayê e da Escola Criativa do Olodum em Salvador, para citar apenas alguns. São projetos que reiteram a lógica de uso da arte e da cultura, mas que alcançam resultados incontestáveis do poder de transformação e ressignificação que tais usos podem operar em segmentos sociais excluídos e desassistidos.

A atuação destas ONGs, que se pautam por uma estratégia de ação de cidadania cultural, não tem escapado à crítica. Ainda que sejam entidades nascidas exatamente dentro de grupos e partidos de esquerda, alguns intelectuais associados a este segmento ideológico reclamam que a luta política pelos direitos tem sido substituída pelo combate à carência. Marilena Chauí (2005) vai adiante em suas contestações quando aponta que esta “ação de desmantelamento de sindicato e associações” é promovida pelo neoliberalismo para despolitizar a luta social, e a substituição da tradicional interface entre grupo de reivindicação de direitos por entidades de atendimento a problemas de carência e exclusão, levando-a a fazer o seguinte questionamento:

A pergunta que deixamos aqui é: as ONGs são a retomada dos movimentos sociais em novos termos, em consonância com as novas condições históricas, ou são a substituição dos movimentos e, tornando-se interlocutoras exclusivas do poder público e canalizadoras exclusivas dos fundos públicos, estão comprometidas com a despolitização contemporânea? São um obstáculo real à participação e à democracia? (CHAUI, 2005, p.30).

Os exemplos, já citados, demonstram a relativa pertinência dos questionamentos apontados por Chauí, uma vez que as ONGs têm funcionado, para os poderes públicos, como meio de atingir as diversas comunidades que representam, ou, dizendo de outro modo, a que atendem. Entretanto, se for considerado o cerne da epistemologia proposta por Yúdice de cultura como “recurso”, vê-se que existe outra perspectiva de compreensão do fenômeno aludido quando ele destaca que:

Nas últimas três décadas, ativistas e teóricos progressistas, que romperam com a tônica estatista e cognitivista do marxismo tradicional e com as inflexões (modernistas) anti-rationais e mercantilizadas das artes, colocaram a estética e a comunidade na formulação de uma alternativa cultural-política para a dominação. A guinada antropológica na conceitualização das artes e da sociedade coincide com o que podem ser chamados de poder cultural – o termo que escolhi para expressar a extensão do biopoder na era da globalização – e também é uma das razões principais pelas quais a política cultural se tornou fator visível para repensar os acordos coletivos (YUDICE, 2006, p.45)

O tamanho e a diversidade do universo apontado por Yúdice e Chauí ratificam a complexidade da cultura na contemporaneidade e implicam em uma reformulação nos postulados e nas práticas que demarcam as políticas públicas de cultura. A cidadania cultural, especialmente no que diz respeito ao direito à participação nas decisões sobre políticas públicas, em face da precariedade das formas e instância de interlocução, também não encontra perspectiva facilitada de concretização nesse universo.

#### 1.4 A NECESSIDADE DO TEATRO

A permanência do teatro tem sido objeto de inúmeros estudos e análises. Para além da reivindicação de posição/condição de trincheira de resistência, fala recorrente nas agendas do meio teatral frente às adversidades e dificuldades, existe uma dimensão

anterior e exterior a este *locus*: o sentido essencial e transcendente da representação. A “Poética”, de Aristóteles, um dos textos basilares da formação do pensamento e da civilização ocidental, já enunciava que “desde a infância os homens têm, inscrita em sua natureza, ao mesmo tempo, uma tendência a representar [...] e uma tendência a sentir prazer com as representações” (Col. OS PENSADORES, 1973).

Imbricado a este papel fundamental que o teatro empresta à condição humana, está o problema da significação da necessidade do teatro, questão irrespondível conforme argumenta Denis Guénoum no livro *O Teatro é Necessário?*

O teatro se pensa na condição de uma alteridade, enquanto que a questão da essência o reconduz ao seu interior mais íntimo, e o deduz de seu conceito. De repente, ei-lo submetido à questão do tempo. Quanto tempo se pode esperar pelo teatro quando ele falta? Questão importante hoje em dia: pode ser que se tenha necessidade do teatro e ele não esteja à disposição. Ou, pelo menos, o teatro de que se necessita. O teatro disponível não é necessariamente aquele que a vida pede – certas necessidades permanecem insatisfeitas. Inquietude de vida e de morte. Em caso de necessidade, se o teatro falta, nos falta, e se a carência persiste, algo corre o risco de morrer. “Nós” não morreremos, claro que não. Encontram-se substitutos. Mas algo em nós pode morrer. O quê? (GUÉNOUM, 2004, p.16)

A palavra grega que dá origem a teatro, *theormai*, antes denominava o lugar físico onde aconteciam as representações. Ao ser imbricado com a palavra espetáculo, que deriva do grego *spetaculum*, o qual significa ver, olhar com atenção, o teatro passou a significar ver em sentido amplo, ter uma experiência intensa, envolvente, meditativa, inquiridora, a fim de descobrir o significado mais profundo; uma cuidadosa e deliberada visão que interpreta seu objeto. Portanto, o teatro estabeleceu e tem cumprido a função existencial de fazer o homem se ver, ver a vida, pois como sustenta Guénoum, “aquele que vê, raciocina. Como dizíamos, teoriza<sup>8</sup>. E seu prazer provem disso”.

No curso do século XX, berço da contemporaneidade, a função do teatro em “representar para se ver” foi ampliada, apropriada, reproduzida e exponencializada em outros meios técnicos como a televisão, o vídeo e o cinema. Ainda que o teatro tenha se apequenado diante da potência massificadora e infinitamente mais ampla em termos de alcance e difusão da televisão e do cinema, ele tem permanecido como espaço vital de interação entre público e arte, posto que goza da prerrogativa de ser uma arte ao vivo, de

---

<sup>8</sup> Nota do pesquisador: segundo a interpretação que Guénoum faz da Poética de Aristóteles, o olhar dos espectadores é, por três vezes, designado por *theòria*, portanto, o olhar traz a aprendizagem.

modo que sua peculiaridade é também sua fortaleza. Para os apreciadores do teatro nada substitui a tridimensionalidade concreta e presencial do rito da encenação.

Se a dimensão filosófica do teatro empresta argumentos vitais ao estudo de sua ocorrência em determinado tempo e lugar, são nos aspectos decorrentes das novas configurações do campo da cultura na contemporaneidade, apresentados ao longo desse capítulo, que se encontram os atributos de relevância e importância da transversalização da cultura e de suas formas artísticas, caso do teatro, pelas dimensões da política e da economia.

A década de 1990, período que corresponde à ascensão e apogeu do teatro baiano, foi marcada em nível global pela expansão de uma perspectiva homogeneizante de uma cultura “internacional-popular”, para citar uma expressão de Renato Ortiz (1994), que, por sua vez, acirrava a emergência das expressões identitárias locais. A crescente circulação de imagens e símbolos que pautavam a globalização foi percebida por algumas agendas políticas como oportunidade de reconhecer e aproveitar a exponencialidade do setor terciário nesta economia pós-industrial em que vivemos – caso da cultura, do turismo e dos demais segmentos de prestação de serviços.

Como se verá no último capítulo da tese, essa agenda pautou os governos baianos a partir daquele decênio, que centraram foco na apropriação e afirmação das identidades e elementos simbólicos da cultura local para ampliar a inserção da Bahia nos mercados nacional e internacional de bens simbólicos. A articulação destes bens e expressões simbólicas amalgamou um variado repertório de contextos identitários, cujos expoentes estavam concentrados principalmente nos setores da música, do carnaval, das manifestações folclóricas e/ou tradicionais e do teatro.

Portanto, a extraordinária e inédita atenção dada ao teatro seja nos aspectos da infraestrutura, seja nas ações de fomento, colaborou para a formação de um mercado, traduzido pela profissionalização de seus artistas e técnicos, pelo estabelecimento de uma relação de consumo entre a plateia soteropolitana e seus espetáculos de teatro, que passaram a ser consumidos e assistidos em proporções significativas. É uma conjuntura que requer atenção permanente, pois no momento em que os paradigmas são modificados em favor de outros modelos de atenção, pode ocorrer uma precarização das condições de produção que, no caso do estudo realizado por esta tese, levou o teatro baiano a enfrentar uma crise cujo cerne está no modo como as políticas públicas pensam a arte e a cultura.

## 1.5 A ARTE, O OUTRO DA CULTURA?

A palavra arte deriva do latim *ágere* que, em sentido original, significa agir. Portanto, em sua raiz etimológica, arte *a priori* tem sentido de ação. Mas a dinâmica da arte tem engenhosidade complexa, não pode ser desvelada apenas por seu *modus operandi*. Implica em valores, relações e funções as mais diversas, de tal sorte entrelaçadas que se faz necessário particularizar a perspectiva da arte em meio ao “oceano” de teses e conceitos que formam o campo da cultura. Ainda mais quando o pensamento predominante concebe que a arte é uma forma, uma expressão inscrita no domínio da cultura.

Entretanto, este não é o entendimento de Teixeira Coelho (2008, p. 117) que, no capítulo *A Cultura é regra; a arte, exceção*<sup>9</sup> de *A Cultura e seu contrário*, afirma: “A arte é vizinha da cultura mas as aproximações entre uma e outra acabam na zona movediça que de algum modo delimita os territórios de uma e de outra”. Para esse teórico, a relação entre cultura e arte expressa mais significados distintos e expressões particulares que similaridades e interseções e vai além quando propõe que “a noção mesma de uma inadequação entre cultura e arte parece um paradoxo. É adequado que assim seja: o paradoxo é próprio da contemporaneidade” (idem).

A compreensão da tensão e distensão próprias da relação entre arte e cultura, requer a admissão da tese do pensamento complexo proposto por Edgar Morin (2001), cujas características vitais são a multidimensionalidade e a multiplicidade de interações entre inúmeros processos, gerando redes, teias e conexões. Esse estudioso sustenta que é preciso superar o pensamento simplificador, cujo paradigma é redutor, calcado em recortes e isolamentos, dissociando objetos de universos. A primazia do pensamento complexo é defendida por José Márcio Barros (2008, p.18) quando define que este paradigma “recupera ainda a perspectiva dialética, que nos convida a pensar na existência de contradições e paradoxos: as primeiras superáveis pela negação; os demais, caracterizados pela permanência”.

Portanto, não há como ignorar a argumentação de Teixeira Coelho (2008, p.122) quando diz que:

---

<sup>9</sup> Citação a uma frase apresentada originalmente por Jean Luc Godard no vídeo *Je Vous Salue Saravejo*, recentemente reexibido na 29ª Bienal de São Paulo.

A obra da cultura é uma obra do coletivo; no processo, o nós é mais determinante que o eu: não quer dizer que nela a participação do indivíduo como indivíduo seja inexistente ou desimportante, mas a obra da cultura não resulta dele, não cabe ao indivíduo a não cabe no indivíduo: não depende do indivíduo a realização de uma obra da cultura. Inversamente, a obra de arte é determinada em última instância por um indivíduo.

Afinal, ainda que uma criação artística possa trazer a marca de vários indivíduos ela sempre esteve vinculada ao marco autoral, mesmo nos casos de criação coletiva, tão em voga a partir dos anos 1960 no contexto da contracultura ou, ainda, pela inspiração marxista que ascendeu ideologicamente sobre certo momento das artes do século XX. Mas, o essencial nessa discussão ultrapassa a questão da nomeação e da personalização da arte ou do artista. O problema crucial da relação arte x cultura está na inserção da primeira na segunda, porquanto, a cultura sempre tem por destinação o social, já que o cultural sempre diz respeito ao coletivo. Daí, quando convertida e sistematizada em política, a cultura pode encontrar dificuldades para adequar plenamente a arte em seus instrumentos e disposições, porque, a depender do enfoque ideológico que se coloque como motriz da formulação da política cultural, esta pode ser concebida e comprometida, prioritariamente, com outros atendimentos antes das prerrogativas e necessidades da arte.

O compromisso da nova Ministra da Cultura, Ana de Hollanda, em seu discurso de posse, com uma nova abordagem para os processos criativos da arte é revelador de como esse debate tem se intensificado no contexto das políticas públicas de cultura:

Visões gerais da questão cultural brasileira, discutindo estruturas e sistemas, muitas vezes obscurecem – e parecem até anular – a figura do criador e o processo criativo. Se há um pecado que não vou cometer, é este. Pelo contrário: o Ministério vai ceder a todas as tentações da criatividade cultural brasileira. A criação vai estar no centro de todas as nossas atenções. A imensa criatividade, a imensa diversidade cultural do povo mestiço do Brasil, país de todas as misturas e de todos os sincretismos. Criatividade e diversidade que, ao mesmo tempo, se entrelaçam e se resolvem num conjunto único de cultura. Este é o verdadeiro milagre brasileiro, que vai do Círio de Nazaré às colunatas do Palácio da Alvorada, passando por muitas cores e tambores (HOLLANDA, 2011 in CULTURA E MERCADO, 2011, s/p)

Ao afirmar que arte e artista estão no centro da cultura, a ministra parece propor que o paradoxo imaginado por Teixeira Coelho (2008) possa ser superado, ao se

inverter a ordem de prioridade dada a arte no ordenamento das ações e programas emanados pelas instituições do governo para a cultura. Esta não é um fim em si mesmo, mas o resultado que decorre da arte e da criação. Ao trazer o assunto à luz do debate, Ana de Hollanda contribui, sobretudo, para reconhecer que o fazer artístico demanda uma revisão quanto ao posicionamento que tem sido adotado no contexto das políticas públicas.

## 2 A CULTURA NO CONTEXTO DO ESTADO: AS POLÍTICAS PÚBLICAS

---

*“La seule manière de protéger la culture,  
C’est d’accepter qu’elle est en danger.”<sup>10</sup>*

*Paul Andreu*

Na perspectiva do Ocidente, as relações entre estado e cultura são tão antigas quanto o delineamento da civilização que emerge a partir desse referente espaço-temporal. Estudiosos como Rubim (2002) e Reis (2002) evidenciam em seus estudos, citados no capítulo anterior, que a interface entre estado e cultura começa a se acentuar e a ter contornos próprios a partir do Império Romano, vide os exemplos já comentados da ação do Ministro Caio Clínio Mecenas durante o período de apogeu do império de Augusto César. Apesar de outras derivações e sentidos, a essência dessa interface é de natureza eminentemente política, portanto para entender o lugar que a cultura ocupa no estado e como é por ele tratada, é necessário antes fazer uma remissão, ainda que breve, aos conceitos pelos quais é tomada a noção de política aplicada a este tese.

Pelo viés etimológico, Marilena Chauí (1994) explica que a palavra política vem do grego *ta politika*, que, por sua vez, está diretamente associada a *polis*, ou seja, tudo que se refere à cidade, aquilo que é público, urbano e civil. De acordo com a interpretação de Chauí para *A Política* de Aristóteles - obra fundamental para a ciência política e para a teoria geral do estado - *polis* designa o, que, àquela época, era Cidade-Estado, forma predominante das comunidades gregas clássicas organizadas em território precipuamente urbano, com governo próprio e autônomo, constituída pelos homens nascidos no solo da cidade. Estes, os cidadãos (*politikos*), segundo Cremonese (2010:1) eram portadores de dois direitos inquestionáveis: a isonomia (livres e iguais perante a lei) e a isegoria (o direito de expor suas opiniões e participar do debate público que era realizado na *Ágora*, principal espaço público da Cidade-Estado, onde eram decididas quais ações a *polis* deveria ou não realizar).

---

<sup>10</sup> A única maneira de defender a cultura é aceitar que ela está em perigo (tradução livre do autor)



Ainda que o atributo de cidadania fosse aplicado a um número limitado de pessoas e que a democracia grega legitimasse a prática da escravidão, os princípios fundamentais originários daquele momento inaugural perduram como um legado central na noção de política que se tem até hoje: a liberdade, a igualdade e o direito a ter direitos, ainda que, após o declínio da Grécia e sua capitulação ante o Império Romano, durante séculos a construção do poder nas sociedades tenha se dado menos pelo emprego da política como negociação entre seus diversos componentes e forças sociais e mais pelo uso da força, da economia e da religião. Da ascensão do cristianismo até o final da Idade Média, a política ficaria em segundo plano como instância de resolução e mediação do pacto social.

Com a retomada dos ideais clássicos gregos que inspiraram o Renascimento, acrescidos das contribuições filosóficas reformistas do Racionalismo de René Descartes, foi a Revolução Francesa, determinada pelo ideário Iluminista, que fundou a concepção moderna de política, ao estabelecer o princípio da universalização do direito. Em decorrência dessa reconfiguração, o termo política, que antes designava as atividades referentes ao Estado, na Modernidade, foi substituído por “ciência política”, “filosofia política”, “teoria geral do estado”. Política agora passaria a nomear formas determinadas de resolver o poder político, pelo acionamento de vários mecanismos, nos termos dos embates, pressões, mediações, enfrentamentos e negociações entre partes que, em determinado tempo e lugar, encontram-se em relação de oposição ou alinhamento, como campos de força que buscam, sobretudo, o poder de governar.

A cultura, enquanto elemento-chave de compreensão e interpretação dos modos de ser e de viver de uma sociedade, é igualmente permeada pelos mecanismos e paradigmas da política, com ela contribuindo, a ela se submetendo e com ela se imbricando, daí porque, na contemporaneidade, soa apropriado falar-se em políticas culturais, termo de aplicação restrita à esfera do século XX, embora as tramas de fatos e elementos referenciais que contribuíram para sua instituição datem de alguns séculos antes.

A longa tradição francesa de atribuir ao Estado o poder de deliberar sobre as questões que tenha atinência ou se relacionam com cultura, antes mesmo da Revolução Francesa, é uma das chaves para compreender a progressiva instituição de políticas culturais. Laurent Fleury (2009) cita a concepção linguística de nação-Estado adotada naquele país a partir do século XVI como fatos precursores.

A organização de Villers-Cotterêts, obrigando a redação em francês dos atos jurídicos e notariados (1539), a criação de uma Academia Francesa, estabilizando uma sintaxe, uma gramática e uma ortografia, inaugurando o “belo uso” (1635), as leis de Jules Ferry sobre a escola pública, gratuita e laica, estabelecendo a aprendizagem da leitura e da escrita da língua francesa e erradicando, ao mesmo tempo, as línguas vernaculares, constituem pilares políticos da unificação linguística da França. (FLEURY, 2009, p.107).

Fleury consolida sua argumentação citando o antropólogo britânico Ernest Gellner que definia como Nação-Estado “uma organização que reivindica com sucesso a detenção do monopólio da *cultura* legítima sobre um dado território” (GELLNER in FLEURY, 2009, p. 107). Esta perspectiva weberiana que associa cultura à nação só seria alterada quando surge na Alemanha a concepção particularista da cultura, através do *Volksgeist*, literalmente traduzido como “o espírito do povo” (FLEURY, 2007, p.108) já citado no capítulo anterior. De fato, o Romantismo Alemão, no qual emerge o *Volksgeist*, acenava com o reconhecimento do valor e a inclusão de práticas, de textos e de enredos de comunidades não reconhecidas como valor pela sociedade. Assim, entre a alta cultura e a baixa cultura, abria-se um vão de possibilidades que tornariam mais vasto o repertório de fontes e signos a serem designados como culturais. A obra de um autor romântico nacional como José de Alencar e sua temática indigenista (O Guarani, Iracema etc.) é, em boa medida, exemplo dessa busca de particularização proposta pelo movimento romântico.

O mesmo sentido romântico subsidiaria a formação da ideia de “nacionalidade”, surgida na Alemanha e desenvolvida na França do século XIX com uma dupla acepção.

De um lado, o de um *grupo* de indivíduos com uma origem, uma história, uma tradição comuns; de outro, uma *ligação* que une pessoas físicas a um Estado. Nesse segundo sentido, a nacionalidade não se refere a uma dada comunidade, mas ao princípio de uma comunidade *possível* ou *eletiva*. É este último vínculo propriamente político, que institui uma comunidade em *polis*, que o ideal da democratização da escola e em seguida o da democratização da cultura se propuseram a fundar. Como, numa perspectiva funcionalista, as sociedades industriais atomizadas, anônimas e fluidas são desprovidas de crenças coletivas, cabe desde então ao Estado constituir uma cultura comum. (FLEURY, 2009, p.108)

No esteio da Revolução Francesa, ao longo do século XIX, afirmaram-se os princípios republicanos da igualdade de direitos e da democratização cultural, os quais seriam denunciadas por Marx quando formula a crítica da coexistência da igualdade de direito *vis-a-vis* com a desigualdade de fato, apontando o fosso que existia no contexto pós revolucionário entre “direitos formais” e “direitos reais”. Nesse contexto, a modernidade acionou três construtos fundamentais para o devir das políticas culturais:

1. a Antropologia firmou-se como campo de produção de conhecimento e se expandiu no esteio do processo colonizador. Ao revelar os muitos outros modos de ser e viver dos povos estudados nas colônias, esse campo de saber, ainda que sem a intenção declarada, forçou o reconhecimento da cultura do outro, contrapondo a visão estabelecida, mais restrita, afeta a alguns cânones que firmavam uma noção de cultura culta, erudita, reconhecida pelos setores dominantes, com esta cultura que emergia como primitiva, tosca, atrasada, exótica, mas cuja existência reconhecida ampliava e alargava a noção de cultura, a ponto de ter como limite apenas a separação entre homem e natureza. O viés antropológico se tornaria elemento desafiador e problematizador à concepção contemporânea de política cultural;
2. a política moderna criou a instituição dos partidos políticos. Ainda que no século XVIII tenham surgido formas de representação política na Inglaterra, a doutrina política define como marco a criação, em 1880, do Partido Social Democrata Alemão que tinha como objetivo a superação do Capitalismo através do voto, divergindo da tese revolucionária proposta por Marx. O século XIX seria tomado pelos embates ideológicos entre esquerda e direita que determinariam a formação dos partidos políticos e tornariam a política ainda mais complexa pela dimensão, aí inaugurada, da representatividade. O debate político alcançaria o campo da cultura e as formas artísticas e culturais passariam a se submeter a diferentes graus de ideologização, de politização ou de alienação. Além disso, cabe reconhecer que a disputa de ideias na política é uma dimensão cultural sobre o fazer político;
3. uma das características da Modernidade foi conformar as esferas e campos sociais e, desse modo, conferiu distinção a cada campo social expressivo, o que permitiu que este viesse a ser autonomizado. O campo da produção cultural se autonomizou em função de alguns fatores de expansão: a crescente mercantilização das artes, surgida ainda no Renascimento, mas radicalmente expandida a partir do século XVIII; a mecanização da imprensa que faz surgir um mercado de livros e leitores e, por fim, o acesso ampliado à educação, que chega até a classe trabalhadora no decorrer do

século XIX. Somam-se a estes fatores a conquista da jornada de trabalho com carga horária determinada, que definiria um tempo de trabalho e outro para lazer, a crescente urbanização que implicaria na oferta de bens e serviços culturais organizados em uma esfera de consumo próprio das cidades e a emergência de uma classe média com demanda para consumir cultura como mercadoria.

A afirmação da sociedade de consumo e a consolidação dos meios de comunicação de massa nas primeiras décadas do século XX agregaram ao campo da cultura novos elementos e o adensaram com novos graus de complexidade, já apontados na análise do conceito de *indústria cultural* e demais contribuições dos estudiosos da Escola de Frankfurt, citados no capítulo anterior. Albino Rubim (2009) sugere que as políticas culturais, referenciadas como fenômeno da contemporaneidade, surgem entre as décadas de 1930 e 1950, com as ações da IIª República Espanhola, do Conselho das Artes na Inglaterra e com a criação, em 1959, do Ministério de Assuntos Culturais da França, tendo a frente André Malraux.

Seja pela significação institucional de criação de um órgão de primeiro escalão (ministério) nas estruturas políticas do poder executivo, seja pela amplitude das ações realizadas, a experiência de Malraux é a mais aceita entre os estudiosos (RUBIM, 2009; BARBALHO, 2008; COELHO, 1997) como marco que consolida a inauguração das políticas culturais contemporâneas e as estabelece como estamentos irredutíveis ao debate político e à vida social. Os dois grandes modelos de gestão estatal para a cultura nascem a partir daí: a Democratização Cultural e a Democracia Cultural, os quais, apesar de denominação quase idêntica, tinham e têm profundas diferenças entre si. Ambos serviram para instituir a França como referência de ação governamental para a cultura. A outra referência emergiu no contexto liberal moderno dos Estados Unidos, no qual a presença de políticas e ações governamentais para a cultura tem sido mínima, sendo a sociedade e o mercado encorajados a articularem e promoverem as ações que fomentam a criação, produção, fruição e circulação de cultura.

O primeiro modelo – da Democratização – foi criado e gestado por André Malraux e tinha por proposta central retomar a tradição de fazer com que os cidadãos franceses tivessem acesso à cultura ocidental e francesa que está depositada na França. Aqui cabe um parêntese sobre a tradição francesa de formar e reunir acervos culturais. Não tendo a capacidade criativa e criadora que teve a Itália durante e após o Renascimento, alguns reis franceses, como Francisco I, começaram a adquirir e/ou copiar obras artísticas, ajudando a criar a ideia da França guardiã da cultura do

Ocidente. Durante a Revolução Francesa, com seu ímpeto de democratizar e promover a igualdade de direitos, estes acervos começaram a ser abertos para o povo, ajudando a instituir o sentido de museu tal qual é conhecido hoje. Paulatinamente, a França desenvolveu também seu potencial de centro criador de arte e, mesmo não sendo a maior potência econômica e militar do mundo no século XIX (função exercida pela Inglaterra), veio a ocupar e exercer a hegemonia cultural do mundo, posto que só seria ocupado pelos Estados Unidos após a 2ª Guerra Mundial. Uma das apostas de Malraux era reagir ao, já à época, emergente predomínio americano, contrapondo-o com a exibição do fantástico acervo artístico-cultural dos museus e monumentos franceses e tornando-os mais integrados às hábitos e práticas cotidianas de seus cidadãos.

Dentro do modelo adotado por Malraux, uma pequena parcela da ação do Ministério tratava de formas de apoio à criação artística, pois o grande instrumento era a criação das Casas de Cultura, implantadas em todo o território francês em localidades estratégicas, com a promessa de assegurar uma cobertura espacial imbricada a uma estratégia de difusão e animação cultural que distribuísse cultura para todo o país, através de uma programação definida nacionalmente. O modelo vigorou por dez anos e enfrentou críticas e problemas, sobretudo, porque as Casas de Cultura (as famosas *Maisons de la Culture*) eram onerosas e poucas para atender toda a demanda. Laurent Fleury (2009, p.111) destaca que junto com a adoção desse modelo foi instaurado um rígido monitoramento de suas ações para atender a “preocupação sociológica de conhecer as práticas culturais dos franceses, [...] acompanhada pela questão política de saber se o acesso à cultura estava ou não democratizado”. Tal “obsessão” revelou-se epistemologicamente capaz de suscitar a formulação da Sociologia da Cultura e das práticas culturais na França, envolvendo intelectuais do porte de Pierre Bourdieu, Jean Claude Passeron, Olivier Donnat e tantos outros, muitos contratados pelo próprio Ministério para estudar e analisar os impactos da democratização cultural na população.

Com o choque de maio de 1968, a revisão pelo qual passou a sociedade francesa também se estendeu sobre as políticas culturais daquele país. As críticas dirigidas à universidade, tachada de elitista e hierarquizada, além de evoluírem para as violentas formas de contestação, embasaram um discurso feroz e intenso contra a validade da “democratização cultural” engendrada por Malraux, como recorda Fleury (2009, p.118),

A fórmula da democratização pelo apoio à oferta artística de qualidade foi a verdadeira carta fundadora do Ministério da Cultura. A brutal deslegitimação da missão de democratização constitui um momento-chave da história da política cultural francesa. A partir de maio de 1968, com efeito, “a democratização cultural na França tornou-se uma crença” (URFALINO, 1996, p.215). O discurso de fracasso da democratização impôs-se, desde meados dos anos 1960, como uma categoria de pensamento, não apenas para os sociólogos da cultura, mas também para os numerosos profissionais das políticas culturais.

Fleury aponta ainda que as queixas sistemáticas dirigidas ao modelo a ser condenado e banido estavam concentradas em três vertentes: ilegitimidade, iniquidade e ineficiência. Os argumentos ali reunidos coincidentemente seriam acionados no debate em torno das políticas públicas brasileiras, como será visto mais adiante. No cerne da acusação de ilegitimidade estaria a presumida incapacidade de o modelo adotado representar fielmente o conjunto de forças e expressões da cultura do país. Por iniquidade se entendiam os efeitos antirredistributivos, afinal, “o imposto recolhido do conjunto da população para subvencionar a criação artística beneficiaria apenas aos públicos minoritários da elite” (FLEURY, 2009, p.119). A ineficiência seria revelada pela não superação da desigualdade de acesso à cultura.

Malraux saiu junto com De Gaulle em 1969, e uma nova modelização de política cultural foi colocada em ação. O modelo instaurado a partir daí – Democracia Cultural – rompeu com a ideia de uma cultura única a ser distribuída e passou a trabalhar com o conceito de pluralidade, reconhecendo a existência de culturas locais, regionais e nacionais como elementos a serem integrados ao corpo das ações e programas governamentais. As Casas de Cultura foram progressivamente desativadas e, em seu lugar, foram implantados os Centros de Animação Cultural, com administração compartilhada entre governo central e governos regionais. Com estrutura mais modesta, os Centros eram menos onerosos e mais fáceis de serem mantidos, mas de saída enfrentaram críticas que os acusavam de serem instrumentos de um populismo cultural.

Seja pelo modelo da democratização ou pelo da democracia, o fato é que um e outro se constituíram politicamente como formas de intervenção pública em matéria cultural, outorgando à França o protagonismo de legar ao mundo um conjunto doutrinário e um compêndio de saberes e fazeres, que subsidiariam as políticas públicas de cultura adotadas a partir desse referencial, do mesmo modo que inauguraram, pela regularidade com que foram estudados, o campo das políticas culturais enquanto epistemologia, propiciando a formulação de conceitos e axiomas a elas inerentes.

Entretanto, o termo política cultural encontra-se longe de alcançar unidade conceitual. Em parte, esta dificuldade decorre do que Albino Rubim (2007, p.12) identifica como polissemia de origem: a expressão política cultural “provém das mais diversas áreas disciplinares (História, Sociologia, Comunicação, Antropologia, Educação, Ciência Política, Administração, Museologia, Letras, Economia, Arquitetura, Artes, etc.)”. Esta pluridisciplinaridade “dificulta o trabalho de pesquisa e indica a ausência de uma tradição constituída e compartilhada, que conforme um pólo de gravitação acadêmica”. Por outro lado, os matizes ideológicos inerentes e subsidiários à ação política também formulam maneiras distintas e, por vezes, opostas de definir o lugar da cultura no Estado.

A proposição de Teixeira Coelho (1997, p.293) em seu *Dicionário crítico de política cultural*, é que o termo seja tomado como uma “ciência da organização das estruturas culturais”, defendendo que deve se falar em política cultural como “um campo definido das ciências humanas, com objetos, fins e procedimentos próprios” (idem). Para ele, política cultural seria um

programa de intervenções realizadas pelo Estado, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável.

Alexandre Barbalho (2005, p.35) diverge da definição dicionarística de Coelho, sobretudo, quanto ao caráter científico engendrado por aquele autor:

A primeira dificuldade com esta definição é propor a política cultural como ciência. Será que o objeto é tão singular que requer a elaboração de uma nova área científica? Creio que não. Primeiro, a política cultural é o conjunto de intervenções práticas e discursivas no campo da cultura, e essas intervenções não são científicas, na medida em que política e cultura não são sinônimos nem se confundem com ciência.

Barbalho (2005, p.36) argumenta que a conceituação apresentada por Coelho (1997) incorre em outro equívoco: a confusão que o autor contestado faz sobre a

acepção de política e de gestão cultural, ao utilizar a expressão “organização” em relação ao papel da política cultural. Para Barbalho, “a política cultural é o pensamento da estratégia e a gestão cuida de sua execução, apesar desta gestão também ser pensada pela política”. Ou seja, a gestão “está inserida na política cultural, faz parte de seu processo”.

Por outro lado, tem-se que reconhecer que, apesar dos problemas conceituais apontados, Teixeira Coelho (1997, p.296) apresenta um norte para definir a política cultural quanto ao objeto: patrimonialista ou criacionista. A primeira se volta à “preservação, o fomento e a difusão de tradições culturais supostamente autóctones ou, em todo caso, antigas, ou, ainda, ligadas às origens do país”. A segunda tem por primazia “a produção, a distribuição e o uso ou consumo de novos valores e obras culturais”. Os dois modos de objetivar a política podem coexistir dentro de uma mesma ação governamental em graus e intensidades variados, posto que a demanda por pluralidade e inclusão tem pautado a formulação das políticas culturais na direção de uma abrangência de objetos e finalidades. Além do objeto, Coelho elenca as motivações, legitimações, fontes, as orientações, os circuitos de intervenção e os modos ideológicos como formas de interpretação das políticas culturais.

Rubim vai além e complementa a sistematização de Coelho defendendo uma metodologia de análise em que devem ser investigadas as “formulações e ações desenvolvidas ou a serem implementadas [...] condensadas em planos, programas, projetos etc;”, assim como devem ser considerados os “objetivos e metas”, estejam eles claros ou implícitos. Por fim, chama a atenção para “a delimitação e caracterização dos atores”, posto que, para Rubim, além do “tradicional e, por vezes, todo poderoso ator das políticas culturais, o Estado-Nação, tem-se um conjunto complexo de atores estatais e particulares possíveis” (RUBIM, 2007a, p.150).

De fato, como já reafirmado no capítulo anterior e reiterado ao longo desse capítulo, o papel do Estado e das políticas que emanam desse papel tornam-se cada vez mais complexos. O autor dessa tese, em sua dissertação de mestrado, já chamava a atenção que

A interação com as ações de organismos supranacionais, das redes, do mercado e de setores da sociedade civil organizada, torna impositiva a delimitação dos atores das políticas culturais. Ao lado desses atores, é fundamental que sejam elucidados quais os públicos pretendidos, a



partir da delimitação das camadas, fatias ou recortes da população que participam e constituem, como público, das políticas culturais. (ARAÚJO, 2007, p.28)

Por outro lado, é preciso que as políticas culturais, além de tornarem a cultura acessível pelo poder de fomento, promoção e divulgação que lhe são possíveis, avancem na capacidade de dotar os cidadãos de meios de expressão, afinal, como reitera Anita Simis (2007, p. 135) em *A Política Cultural como Política Pública*, “a democracia pressupõe que o cidadão possa expressar sua visão de mundo em todos os sentidos”. Os referentes da “cultura para todos” e da “cultura de todos” precisam evoluir para a “cultura por todos”. São paradigmas que predominam o ambiente de discussão das políticas culturais, inclusive no contexto brasileiro, ao qual esta tese se encontra afiliada. É preciso conhecer como tem se dado o delineamento das políticas de estado para a cultura, tanto em nível nacional como em nível estadual e local, posto que o objeto de estudo desta tese é integralmente perpassado e, em certa medida, determinado por tais influências.

## 2.1 A CULTURA NO CONTEXTO DO ESTADO BRASILEIRO

A produção de conhecimento sobre políticas culturais no Brasil ainda carece de um debate mais consistente, mais regular e melhor fundamentado. Como destaca Albino Rubim, em *Políticas Culturais no Brasil*, a bibliografia sobre o assunto padece da “ausência de uma tradição constituída e compartilhada, que conforme um pólo de gravitação acadêmico” (RUBIM, 2007b, p. 12). Contudo, como ressalva esse em citação, o que torna a reflexão sobre o tema empobrecida é o fato de que os diferentes momentos da história das políticas culturais nacionais têm sido tratados de maneira desigual, havendo períodos onde proliferam estudos e outros onde a carência de investigação é flagrante.

Ainda que para a realização dessa tese tenha sido adotada o argumento de que as políticas culturais são inerentes à primeira metade do século XX, existem estudiosos expressivos que trabalham com períodos históricos anteriores. Mesmo recusando-lhes o poder de atribuir a inauguração das políticas culturais, fornecem dados sobre os antecedentes históricos brasileiros do encontro cultura – estado que precisam ser

considerados e levados em conta como aspectos circundantes do objeto de estudo, mesmo que brevemente.

### **2.1.1 O prólogo da relação entre estado e cultura no Brasil:**

As primeiras manifestações que ilustram o Estado se relacionando com a cultura brasileira remontam ao final do período colonial, mais precisamente com a vinda de D. João VI e da corte portuguesa para o Brasil, em 1808. A necessidade de atenuar os transtornos causados a corte com a fuga de Lisboa, encontrando no Rio de Janeiro condições toscas e simplórias diante do elevado padrão urbano em que se vivia na capital portuguesa à época, Dom João VI autoriza e promove a criação de instituições, como teatros e academias de belas artes, ligadas aos valores europeus de arte e cultura, para entreter e animar a vida dos nobres portugueses aqui refugiados.

Apesar de dominado pela perspectiva eurocêntrica tem que ser reconhecido o valor desse legado, composto por instituições e acervos fundamentais para o conjunto do patrimônio cultural brasileiro. A primeira foi a Biblioteca Nacional, em 1811, instituição marcante na vida cultural brasileira em seus recém comemorados 200 anos de história. Poucos anos depois, em 1816, o rei português criou a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. No mesmo ano, desembarcou no Rio de Janeiro a Missão Artística Francesa, que trazia na bagagem as novidades estéticas europeias que fariam oposição do predomínio do Barroco no Brasil. No ano anterior, Napoleão Bonaparte havia sido deposto e, naquele momento, Portugal buscava normalizar suas relações diplomáticas com a França. A vinda dessa Missão Francesa revolucionou o panorama das Belas-Artes no país introduzindo o ensino superior acadêmico e fortalecendo o Neoclassicismo que ali estava iniciando seu aparecimento por aqui.

Dois anos mais tarde, em 1818, foi criado o Museu Nacional, de caráter enciclopedista, cujo acervo foi bastante enriquecido ao longo de todo o século XIX, incluindo espécimes da fauna e da flora, mostras da geologia e paleontologia, coleções etnográficas e arqueológicas, inclusive greco-romanas e egípcias. À mesma época deu-se a criação do Arquivo Nacional, responsável desde então pelo recolhimento de parte significativa da documentação de caráter oficial, importantíssimo acervo sobre a história brasileira.

Em 1821, Dom João VI retorna a Portugal, deixando aqui seu filho primogênito que, no ano seguinte, declararia a independência do Brasil e iniciaria a breve existência do regime monárquico brasileiro. Foi no Segundo Império que, no entendimento de Márcio Souza (2000), escritor e ex-presidente da Fundação Nacional da Arte (FUNARTE), teria se dado a primeira política cultural brasileira. Rubim (2007b, p. 12) discorda de Souza (2000) por entender que faltam elementos conceituais de atribuição e que somente a “postura ilustrada e por vezes de mecenas do imperador D. Pedro II” são argumentos precários para subsidiar tal conjunto de ações como inerentes a uma política de cultura.

A criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), uma instituição privada fortemente atrelada ao Estado, é um dos feitos do imperador, tendo sido inclusive nomeado Protetor do IGHB tal sua dedicação e simpatia pela instituição. Com a subsequente criação de seus congêneres em praticamente todas as províncias, hoje estados, o Instituto exerceu papel relevante de preservação e produção de uma memória historiográfica no país. Aliás, a atuação desse é uma das lacunas que permanecem aguardando uma investigação de profundidade, pois não tiveram, até então, sua importância dimensionada adequadamente através de pesquisas e estudos.

A oligarquia que emergiu no período imperial e se consolidou como poder hegemônico na República, no dizer de Rubim (2007b, p.14) “também não teve condições de forjar um cenário propício ao surgimento das políticas culturais nacionais”, porque as poucas e pontuais ações culturais realizadas não gozavam de efetividade para serem tomadas com uma política específica para a área. Naquele contexto, a cultura era pensada pela oligarquia de duas maneiras: 1) associada ao conhecimento que certas pessoas –“cultas” – acumulavam ao longo da vida, um privilégio daqueles que “naturalmente” teriam aptidão intelectual, uma minoria letrada num país de analfabetos; 2) associada somente às expressões artísticas como música, pintura, teatro e literatura, que obedecessem os cânones artísticos europeus. Nessa perspectiva, a “sociedade culta”, com ênfase nos bacharéis e artistas, era composta pelos que dominassem tais referências de erudição.

Ocorre que, no tecido social brasileiro, em decorrência do crescimento da população e expansão das cidades, emergiram novos grupos, como o operariado urbano e as classes médias, que expressavam manifestações culturais diversas e distantes dos referenciais eruditos das elites. Como aponta Durval Muniz (2007, p.67) em *Gestão ou Geração Pública de Cultura*, a República Velha teve que lidar “com estas novas

culturas das ruas e das áreas periféricas das cidades”, mas em um primeiro momento o que prevaleceu foi a “lógica autoritária e civilizatória que está na base das políticas do Estado republicano” através da adoção de medidas de policiamento para “civilizar” e “disciplinar” as manifestações culturais populares, como ilustra:

Episódios como os de Canudos, a Revolta da Vacina, a repressão à capoeiragem, a Revolta da Chibata, mostram a incompreensão existente num país segmentado entre uma elite com identidade europeizada e uma população majoritariamente mestiça, no corpo e nas manifestações culturais, muitas delas em aberto conflito com o que se entendia por civilização (MUNIZ, 2007, p.67)

Na década de 1920, com o crescimento das cidades, o alvorecer da indústria e de seu operariado, os efeitos da imigração e da abolição formal da escravidão, dentre outros fatores, sedimentaram os termos para o florescimento de uma nova compreensão da cultura e do seu papel na sociedade. A Semana de Arte Moderna de 1922 tornou-se um marco desse horizonte que se descortinava. O ideário modernista incorporou definitivamente a noção da cultura brasileira como mestiça e plural, fruto do processo histórico, no qual os índios, os negros, os europeus e outros povos formadores da nação fossem considerados todos sujeitos da grande aventura civilizatória nos trópicos. O *Manifesto Antropófago* (1924), de autoria do modernista Oswald de Andrade, realçou a contradição violenta entre as culturas primitivas (ameríndia e africana) e a latina (da herança cultural ibérica aqui aportada pela colonização) opondo-se e também misturando-se no processo de formação da cultura brasileira, no qual o primitivo aparece como signo de deglutição crítica do civilizado, em termos nem sempre pacíficos, por isso, o sentido essencial de canibalismo. A regurgitação desses elementos e suas enunciações e expressões produziram sentidos de velho e novo que demarcaram as inaugurações, no dizer de Rubim (2007b, p. 14-15), das políticas culturais brasileiras a partir da Era Vargas.

### **2.1.2 *Tupi or not tupi, that is the question*: o Brasil nacional-popular**

As mudanças e transformações anunciadas pela Revolução de 1930, liderada por Getúlio Vargas, foi, como bem ilustra Rubim (2007b, p. 14) “uma transição pelo alto,

com rupturas e continuidades controladas”. Atento à emergência de novos grupos sociais de expressão (as classes médias, o proletariado e a burguesia que disputava espaço político com as velhas e decaídas oligarquias), Vargas assimila e se apropria das demandas modernistas por uma política cultural estatal, quando institui o Ministério da Educação e Saúde em 1934, mantendo à frente do Ministério Gustavo Capanema, que teria uma permanência longa no cargo, só saindo dele com a deposição de Getúlio em 1945.

O Ministério dirigido por Capanema, para o qual se constrói prédio monumental e exemplar da arquitetura e artes modernistas, onde simbolicamente se encontram pensadores e artistas de esquerda e de direita, em anos de forte polarização ideológica, vai expressar essa busca pelo estabelecimento de uma gestão da cultura, que desta forma nasce e ficará associada a momentos de exceção e autoritarismo político no país. (MUNIZ, 2007, p.68-69)

A noção de cultura brasileira mestiça, própria, mais distanciada de uma matriz europeia, é marcadamente defendida em obras como *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda, *Vaqueiros e Cantadores*, de Luis da Câmara Cascudo e *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Junior” (MUNIZ, 2007b, p.69), que foram apropriadas de forma contraditória pela Revolução de 1930 e o Estado Novo que lhe seguiu. Vargas e seus revolucionários buscaram nestes estudos, hoje clássicos da etnografia, da sociologia e da antropologia brasileira, a vinculação paramétrica que, à época, ajudou a legitimar a intervenção engendrada pela Revolução na maior atenção dada às manifestações culturais populares.

A conversão do processo revolucionário em ditadura por Getúlio Vargas explicita as razões para a adoção de uma política autoritária de caráter nacional-popular, na qual foram valorizados traços do folclore e das culturas populares, mas, exercendo sobre seus criadores um forte controle, inclusive através da ação violenta da censura e da polícia política na perseguição a artistas que manifestassem divergência em relação à ação e à ideologia do Governo. Nesse contexto, o rádio, que surge e logo se estabelece como esfera de poder midiático sobre a sociedade brasileira, teve um papel fundamental na veiculação de signos que representassem a ideologia dominante e, por essa razão, esteve rigidamente submetido ao controle ideológico do Estado. É nesse cenário que o

samba e o carnaval são convertidos de expressões marginais à condição de símbolos nacionais.

[...] as letras dos sambas que elogiam o malandro e a malandragem são censuradas pelo DIP e a polícia passa a fiscalizar e a definir até o tipo de fantasias que podiam ser usadas e os temas que as escolas de samba, recém-criadas, podiam levar para a avenida, recebendo patrocínio do Estado (grifo nosso) desde que abordassem temas patrióticos, de afirmação da ética do trabalho e que exaltassem o regime. (MUNIZ, 2007b, p.69)

A afirmação de Muniz leva em conta textos de diferentes autores como *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, de Sérgio Cabral, *História Social da Música Popular Brasileira*, de José Ramos Tinhorão, *Brasil: rio e ritmo*, de Leonel Kaz, e *Passarinhada do Brasil*, de Arnaldo Contier, obras nas quais está caracterizado, segundo a interpretação de Muniz, o papel do Estado atuando no fomento do circuito da música e exercendo sobre este forte controle ideológico.

No âmbito institucional, outra ação marcante da Era Vargas foi a criação, em 1937, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, hoje IPHAN, a mais longeva instituição pública de cultura do Brasil em atividade contínua, que, apesar de várias alterações em sua denominação, jamais mudou de finalidade: proteger, cuidar e zelar pelo conjunto de monumentos, relíquias, bens e cidades históricas que ajudaram a formar simbolicamente a memória e a identidade da nação, através do pressuposto de que a propriedade sobre um conjunto de valor artístico e histórico forma o patrimônio no qual a sociedade se espelha e se identifica. O enfoque dado ao patrimônio de pedra e cal, monumental, composto de representações estéticas da cultura barroca e branca, como igrejas, fortes e palácios, foi também considerado por Mário de Andrade, a quem o ministro Capanema “encomendou” os estudos para criação do SPHAN, mas quem definiu tal categoria como foca da ação do órgão foi o pensamento daquele que se tornaria seu “eterno dirigente”, o também “modernista” Rodrigo Melo Franco de Andrade, que assumiu a instituição desde sua criação só se desligando em razão de sua morte em 1969. Rubim (2007b, p.17) afirma, a partir de sua interpretação de *Intelectuais à brasileira* de Sérgio Miceli, que

[...] o SPHAN circunscreve a área de atuação, dilui possíveis polêmicas, desenvolve sua competência técnica qualificada e

profissionaliza seu pessoal. Tais atitudes, em conjunto com seu “insulamento institucional”, irão garantir a independência e a impressionante continuidade organizacional e administrativa da entidade e de seu dirigente (MICELI, 2001, p.362) e transforma o SPHAN em algo exemplar para as políticas culturais no Brasil e em muitos países.

Ainda de acordo com Rubim (2007b, p.18), a gestão Vargas/Capanema firma ainda outra tradição no Brasil: “a forte relação entre governos autoritários e políticas culturais”, relação que poderia ter seu contraponto na arrojada concepção estabelecida por Mário de Andrade, quando cria e dirige o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo a partir de 1935. Lá, ele implantou uma rede de bibliotecas públicas além de outras ações pioneiras no Brasil, como a “biblioteca circulante”, as “Casas de Cultura” e as “Missões de Pesquisa Folclórica”, com as quais suas equipes de pesquisadores incursionaram nas profundezas das regiões Norte e Nordeste do Brasil.

O atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, ligado à estrutura do Ministério da Cultura através do IPHAN, é uma herança institucional importante desse período. Cumpre salientar que o empreendimento da Prefeitura da capital paulista tinha, nesta perspectiva de ação de abrangência nacional, o interesse subjacente de contribuir para o projeto paulista de retomar o poder central perdido para Getúlio na Revolução de 1930.

Infelizmente, com o golpe do Estado Novo e a intervenção de ditadura getulista em todas as unidades da Federação e seus níveis institucionais de poder, a experiência de Mário de Andrade foi interrompida em novembro de 1937, não podendo florescer a ponto de firmar um legado político e intelectual efetivo e duradouro, mas se tornando o objeto mais analisado pelos estudiosos de políticas culturais. Possivelmente, toda essa atenção decorre do que, para Isaura Botelho (2007, p.112) “foi uma experiência inovadora na época” e “segue sendo um exemplo interessantíssimo de uma ambiciosa gestão cultural na esfera do município”. Tamanho destaque decorre do fato de que, segundo Botelho, a política cultural encetada por Mário de Andrade era abrangente no conteúdo (ia desde culinária a design) e na extensão (todas as camadas da população, sobretudo, as mais humildes, tradicionalmente excluídas ou pouco consideradas em importância efetiva nas ações governamentais).

Até o final da ditadura Vargas, o governo federal manteria sua política de estímulo ao meio cultural mediante alinhamento e subordinação, acionando os mecanismos de repressão e censura quando eram contestados. A expansão do rádio

como veículo de comunicação de massa, submetido ao controle da ditadura, permitiu que o mapa da brasilidade fosse pintado segundo os matizes ideológicos de interesse dos governantes. Por outro lado, a ambigüidade tão característica das ações getulistas, deram voz e vez para que o Brasil revelasse a si mesmo para além das concepções europeizadas, no teatro, na música, na dança, nas artes plásticas, havia chegado a hora “dessa gente bronzeada mostrar seu valor”<sup>11</sup>.

### **2.1.3 Entre 1945 e 1964, democracia e ausência de ação cultural do Estado**

Nos quase vinte anos de relativa estabilidade política e prevalência de eleições livres e outros pressupostos democráticos, o Brasil presenciou o extraordinário desenvolvimento vivido pelas diversas áreas das artes e da cultura, mas que, paradoxalmente, se deu em meio a ausência de qualquer ação significativa por parte do governo brasileiro. A instalação do Ministério da Educação e Cultura, em 1953, é a única inserção de significado do termo cultura no contexto do Estado. Vivia-se o apogeu da era do rádio, o surgimento da televisão, a Vera Cruz e a Atlântida se firmavam como pólos de cinema, e, nas demais áreas, tudo estava em ebulição.

Toda essa efervescência ocorreu completamente à margem dos governos. O meio cultural, em momento de grande criatividade, encontrou na sociedade civil os meios necessários para acolher e corresponder a um projeto de cultura brasileira autônomo de políticas públicas, tanto em expressões mercadológicas sustentadas pelas compra de ingressos, discos, livros, como em ações de caráter prioritariamente ideológicas como os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, instalados, a partir de 1961, em várias capitais, e o Movimento de Cultura Popular estabelecido pelas gestões de Miguel Arraes, primeiro à frente da Prefeitura do Recife, depois no Governo de Pernambuco, no qual “aparece a notável figura de Paulo Freire com seu método pedagógico que conjuga educação e cultura”, recorda Rubim (2007b. p.19).

O agitado quadro político, sobretudo no início dos anos 1960, contaminou também o meio cultural, ensejando um maior engajamento da arte na política brasileira. Por outro lado, os setores conservadores da sociedade, articulados por meio de

---

<sup>11</sup> Trecho da música “Brasil Pandeiro” do baiano Assis Valente, um dos compositores de maior sucesso da “época de ouro” do rádio.



lideranças civis e militares, confrontou os setores modernizadores com um ideário golpista que culminaria com a intervenção militar de 1964, “com fortes e problemáticos impactos para a cultura (RUBIM, 2007b, p.19)

#### **2.1.4 Brasil, ame-o ou deixe-o<sup>12</sup>! O controle como política cultural pela ditadura militar**

A instauração da ditadura, após a tomada de poder pelos militares em 31 de março de 1964, também se converteria em outro momento histórico dos paradoxos que cercam as políticas culturais no Brasil. O rígido controle que a censura veio a estabelecer sobre os processos criativos e o trabalhos dos artistas em todas as áreas, conviveu com uma inédita institucionalização da cultura, pela criação de entidades e programas governamentais dedicados a todas as formas de expressão artística. Para Alexandre Barbalh (2007, p.42), a ditadura militar reeditava, em certa medida, a estratégia de intervenção preconizada décadas antes por Getúlio, ainda que objetivasse outro resultado: “Nesse momento, a preocupação das elites dirigentes não é mais “criar uma nação”, e sim garantir sua integração. No entanto, mais uma vez, a cultura é percebida como elemento central na garantia da nacionalidade”.

Abino Rubim (2007b, p.20) sistematiza a visão da ditadura sobre a cultura, dividindo sua ação em três períodos. No primeiro, entre 1964 e 1968, como a repressão e a censura ainda não haviam sido completamente sistematizadas pela ação do regime militar, houve “todo um movimento cultural, uma espécie de floração tardia dos anos nacionais-populares anteriores, hegemonicamente de esquerda, mas com audiência circunscrita às classes médias”. O segundo período, de 1968 a 1974, a censura e a repressão espelhavam na sociedade as práticas violentas e obscuras dos porões do regime, que viveu ali seu momento mais duro. São os anos de tortura, prisões e outras formas repressivas que legaria ao país tristes memórias e centenas de desaparecidos. Ainda para Rubim (2007b, p.21), está foi uma

---

<sup>12</sup> Slogan de caráter patriótico adotado em campanha oficial durante o Governo Médici para formar na opinião pública a ideia de que os contestadores do regime não amavam a pátria.

“Época de vazio cultural, apenas contrariado por projetos culturais e estéticas marginais, marcado pela imposição crescente de uma cultura midiática controlada e reprodutora da ideologia oficial, mas tecnicamente sofisticada, em especial seu olhar televisivo”.

A derrota eleitoral nas eleições de 1974 convenceu os militares da necessidade de proceder a “distensão lenta e gradual” (General Geisel) e a “abertura” (General Figueiredo). É quando se dá o terceiro momento proposto por Rubim (2007b, p.21) e que vai até o final do regime militar em 1985. Esse teórico assinala que a longa transição vivida nesse período se deu em meio a “altos e baixos, avanços e recuos, controles e descontroles”, marcado ainda pela diminuição da violência e pela ampliação das “iniciativas nas áreas política e cultural”.

A tradição da relação entre autoritarismo e políticas culturais é retomada em toda sua amplitude. O regime para realizar a transição sob sua hegemonia busca cooptar os profissionais da cultura (ORTIZ, 1986:85) inclusive através da ampliação de investimentos na área. Pela primeira vez o país terá um Plano Nacional de Cultura (1975) e inúmeras instituições culturais são criadas (MICELI, 1984). Dentre elas: Fundação Nacional das Artes - Funarte (1975), Centro Nacional de Referência Cultural (1975), Conselho Nacional de Cultura (1976), RADIOBRAS (1976), Fundação Pró-Memória (1979). (RUBIM, 2007b, p.21)

Na medida em que a Funarte ampliou sua inserção institucional, foi introduzida uma nova perspectiva que modificaria progressivamente a forma de concessão e acesso aos recursos públicos, destinados pelos governos nas políticas de fomento à cultura: a análise de mérito dos projetos, apresentados e propostos pelo meio artístico-cultural, que se colocou no âmbito governamental como uma tentativa de superar a fisiologia, até então lógica prevalecente nas relações entre governos, artistas e seus agentes (BOTELHO, 2000).

Data também da década de 1970, a retomada do debate inaugurado por Mário de Andrade na década de 1930, no qual se vislumbrava a possibilidade de assimilação dos conceitos antropológicos de cultura como um complexo de saberes e práticas de um povo, por parte das políticas públicas que passaram a considerar a cultura não apenas como “arte”, mas como um dos direitos fundamentais dos cidadãos, sendo inclusive definidora da sua humanidade e do seu exercício republicano de cidadania. Interessante

anotar que Andrade não utilizava a palavra cultura para sua acepção de política, preferia designá-la como “arte” (BOTELHO, 2007, p.120).

Nesse sentido, a contribuição fundamental veio da atuação da figura emblemática de Aloísio Magalhães. Designer e artista plástico, é considerado um dos pioneiros na introdução do Design moderno no Brasil, tendo ajudado a fundar a primeira escola superior de Design neste país, a Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro (ESDI), hoje abrigada na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Denominado de intelectual administrativo por Renato Ortiz (ORTIZ, 1986:124 in RUBIM, 2007b:22), Magalhães agrega o arrojo de seu perfil com as boas relações mantidas com o aparelho governamental e os militares para, no dizer de Isaura Botelho (2007, p.120), radicalizar a “opção pela dimensão antropológica da cultura e a adota como baliza de sua política”.

A maneira como Aloísio Magalhães articulou a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), em 1975, já demonstrara que ele tinha clareza desta necessidade de articulação política ampla em vários setores do governo, de forma a dar peso às demandas culturais. [...] o projeto do CNRC apontava para um conceito abrangente de cultura, exigindo, por sua natureza, o concurso de diversas áreas da administração. (BOTELHO, 2007, p.121).

Magalhães conseguiu envolver um leque variado de instituições como o Ministério da Indústria e Comércio, nos quais o CNRC foi inicialmente abrigado, o Governo do Distrito Federal, a Universidade de Brasília, os Ministérios da Educação e Cultura, do Interior, das Relações Exteriores e a Secretaria do Planejamento, vinculada diretamente à Presidência República, mas com status de ministério. Agregou ainda instituições financeiras como a Caixa Econômica Federal, e mais adiante (em 1978) o Banco do Brasil, mesmo ano em que se deu a adesão do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) (BOTELHO, 2007, p.121). Com tamanha capacidade de articulação, Aloísio chegou à Secretaria de Cultura do MEC, onde teve breve e marcante passagem (1981-1982), interrompida pelo seu falecimento em Pádua, Itália, quando se preparava para assumir a presidência da Reunião de Ministros da Cultura dos Países Latinos.

Sua gestão à frente da Secretaria de Cultura, além de ter servido como embrião da criação, poucos anos depois, do Ministério da Cultura, tinha como destaque o

estabelecimento de duas vertentes operacionais: a patrimonial, já tradicional na atuação do Estado, vide o longo funcionamento do IPHAN, e a da produção cultural, enfatizando a necessidade das políticas culturais nacionais estarem atentas ao “fluxo criador contemporâneo” (DIRETRIZES in BOTELHO, 2007, p. 123).

A perspectiva formal e, ao mesmo tempo, de constituição de um campo de estímulo, mas porque não dizer de controle da criação e produção cultural, introduzido pela ditadura militar que teve como resultado a criação de bases institucionais fundamentais. A tese, fortalecida pelo Fórum Nacional de Secretários Estaduais de Cultura, realizado em 1981, tinha como argumento central que o Governo Federal deveria assumir seu papel na coordenação da política cultural. Todo este aparato governamental viria a ser reunido em um único arcabouço institucional, quando da criação do Ministério da Cultura pelo Presidente Sarney.

### **2.1.5 A criação do Ministério da Cultura na volta da democracia**

Quando o Ministério da Cultura (MinC) foi criado pelo Presidente José Sarney havia uma grande expectativa no meio cultural que, finalmente, o tratamento dado às artes e a cultura no Brasil alcançassem outro patamar. Inicialmente, o Presidente Sarney nomeou seu amigo José Aparecido de Oliveira, mas o primeiro titular da pasta deixou o cargo poucos meses depois de empossado para assumir o governo do Distrito Federal. Para substituí-lo foi convidada a atriz Fernanda Montenegro, num ato de grande reverberação midiática. Ocorre que Montenegro não aceitou e respondeu a sondagem através de uma carta tornada pública que, se transformaria um documento emblemático das expectativas e, em certa medida, dos temores que pautavam o contexto em que se deu a criação do MinC.

Comovida, feliz e honrada, veja a lembrança do nome de uma atriz para o Ministério da Cultura como uma conquista histórica, culturalmente falando. Recentemente, artistas deste país foram convocados para um grande futuro e uma grande mudança. As oposições políticas armaram palanques, esses mesmos artistas, preparando o espetáculo, “esquentaram” as multidões nas praças, fortalecendo lideranças ainda não confiantes em si mesmas como comunicadores. Os artistas, cumprida sua missão, recuaram. [...] Cogitar um artista para um ministério é prova de amadurecimento

político deste país no seu todo. É um arejamento depois de tantos anos de asfixia. Pobre do país cujo governo despreza, hostiliza e fere seus artistas. Esse Brasil acabou. [...] Vejo o Ministério da Cultura como o cerne do atual governo. No meu entender, nenhum outro lhe é superior. Ele dará o tom da Nova República e, para não ser assim, melhor seria não tê-lo criado, permita-lhe dizer com todo o respeito e confiança. A participação nessa esfera não pode ser exercida num quadro de nostalgia, de perda ou de degedo [...].Diante da sondagem que me foi feita, repasso minha vida e, felizmente ou infelizmente, compreendo que o meu amor profundo para com o exercício do teatro ainda não foi esgotado. Ao contrário: está mais vivo do que nunca. Deixando agora o teatro, a sensação que eu teria seria a de uma vida inacabada. Creio firmemente que cada cidadão deva exercer sua arte ou seu trabalho em conformidade com a sua vocação. Estaria sendo leviana se, pensando desse modo, agisse de outro. Não é fácil dizer não. Não vejo que seja mais fácil decidir pelo teatro. Ou mais seguro. O teatro nunca foi fácil ou seguro. Mas é esse o meu lugar. [...] (MONTENEGRO in RITO, 1990, p. 213-215)

A campanha das *Diretas Já*<sup>13</sup>, que antecedeu a instauração da Nova República<sup>14</sup>, foi marcada fortemente pela presença dos artistas nos palcos-palanques, como citado no trecho da carta acima. Esse ambiente de proximidade entre os artistas e a aliança política que substituiu os generais, somado à pressão exercida pelo Fórum Nacional de Secretários de Cultura, demarcou o clima favorável à criação do MinC. Apesar dessa conjugação de forças favoráveis, o Ministério da Cultura não teve o respaldo correspondente para que se tornasse, minimamente, a entidade atuante e presente que as expectativas imaginavam. A fragilidade institucional que demarcou a primeira década de existência desse pode ser exemplificada na alta rotatividade de ocupantes do cargo de ministro. Somados os governos de José Sarney, Fernando Collor e Itamar Franco, foram nove ministros em dez anos, sendo que José Aparecido de Oliveira foi ministro duas vezes (RUBIM, 2007b, p.23).

Apesar das aspirações artísticas do Presidente Sarney, escritor e pintor bissexto conforme ele mesmo se referiu no artigo *Incentivo à Cultura e sociedade industrial*: “Como todos aqui no Brasil sabem, a minha vida tem duas vertentes: a política e a literatura. A política foi, para mim, um destino, mas a literatura é, sem dúvida, a minha vocação” (SARNEY, 2000, p.29), tamanho engajamento declarado não se refletiu em

---

<sup>13</sup> Movimento político de grande mobilização popular que promoveu passeatas e comícios pedindo eleição direta para Presidente da República, tendo enfrentado grande resistência dos líderes do governo militar que preferia a manutenção por mais um período da eleição indireta (via colégio eleitoral). O projeto da eleição direta apresentado pelo Deputado Dante de Oliveira, eleito pelo MDB de Mato Grosso, foi derrotado no Congresso Nacional.

<sup>14</sup> Denominação dada à época para designar o novo momento político que emergia após a Ditadura Militar.

tratamento privilegiado e diferenciado para a pasta da Cultura. Como afirma Lia Calabre em *Políticas Culturais no Brasil: Balanço & Perspectivas*, a criação do MinC “acabou por significar um menor aporte de recursos financeiros para a área. Diferente da educação, a cultura não conseguiu criar um fundo que não sofresse cortes orçamentários” (CALABRE, 2007, p.94).

Equipar a cultura com um perfil institucional destacado (criação do Ministério da Cultura) e criar mecanismos de fomento (Lei de Incentivo<sup>15</sup>) parecia ser suficiente para atender as demandas do segmento. Contudo, o orçamento precário de apenas 0,3%, além de ser irrisório, mal cobrindo as despesas de custeio e manutenção das instituições federais da área da cultura, era frequentemente contingenciado. Concentrados basicamente nos recursos obtidos a partir da aplicação da legislação de incentivo fiscal, os indicadores quantitativos tinham certa substância: durante o Governo Sarney, verificou-se um padrão estável de gastos com cultura entre 1985 e 1990, quando as taxas de gastos oscilaram de 197 a 208 milhões de reais.

Ainda que o processo de democratização, ocorrido a partir de 1985, tenha propiciado novas formas de participação social e de exercício da cidadania, com novos atores formulando novas demandas e estabelecendo paulatinamente novos espaços de interlocução, o acesso aos bens culturais e aos mecanismos de fomento permaneceu concentrado e restrito a setores historicamente mais articulados com o poder dominante, em parte pela ausência de um projeto estratégico por parte do MinC, em parte pela inexistência de mecanismos reguladores e de formas diferenciadas de financiamento.

### **2.1.6 O advento das leis de incentivo à cultura**

A Lei Sarney foi criada com quatro postulados centrais: 1) preservação do patrimônio, 2) democratização da cultura com livre acesso aos bens culturais, 3) apoio à produção, e 4) estímulo à difusão e intercâmbio internacional. Apesar de introduzir uma

---

<sup>15</sup> De fato, a atuação parlamentar de José Sarney no Congresso Nacional contou com pronunciamentos e iniciativas legislativas sistemáticas envolvendo os temas da cultura. Ele próprio se refere, no artigo citado, como sendo o autor da primeira proposição de um projeto de incentivo à cultura, em 1972, inspirado nos referenciais bem sucedidos das leis de incentivo existentes nos Estados Unidos e na Europa. Ao se despedir do Congresso Nacional, na iminência de tornar-se vice-presidente de Tancredo Neves, reapresentou uma vez mais o seu Projeto de Incentivos Fiscais para a Cultura. Alçado ao cargo de Presidente sancionou, não sem antes enfrentar alegadas dificuldades, a Lei 7.505 em 2 de julho de 1986, logo batizada como Lei Sarney.

ineditismos como a criação da figura do “doador”, a Lei Sarney padecia de uma debilidade conceitual: apostava no “espontaneísmo” da gestão cultural. Sob o pretexto de não permitir que o Estado viesse a exercer um papel centralizador e intervencionista, o que, na análise daquele Governo, poderia dificultar a inserção da cultura no processo da sociedade industrial, aspiração do literato presidente, a legislação de incentivo estimulava a livre inspiração, criação, formulação, proposição e realização de projetos culturais, sem nenhuma espécie de análise de mérito, bastando inscrevê-lo no cadastro do MinC. Nesta concepção, o governo abria mão de estabelecer qualquer parâmetro ou diretriz que norteasse a ação cultural decorrente da obtenção de incentivo fiscal. Tamanha omissão cobraria seu preço *a posteriori*.

Por outro lado, a facilidade foi tamanha que favoreceu o surgimento, em três anos, de mais de 4.700 entidades culturais, aptas à proposição de projetos que poderiam se beneficiar dos mecanismos de incentivo sem nenhum controle e com instrumentos de prestação de contas absolutamente precários. Tal quadro de liberalidade acabou por servir às pesadas críticas endereçadas, ainda em campanha, por Fernando Collor, ao acusar a gestão de Sarney de conivente com a corrupção e os desmandos, supostamente, praticados sob a égide da lei de incentivo à cultura.

Por fim, ainda que tenham sido formuladas iniciativas de articulação política dos segmentos artísticos com o poder público, como a realização do “Encontro Governo - Sociedade”, em outubro de 1986, pelo então Ministro Celso Furtado, a falta de representatividade e interlocução com as estruturas políticas veio a corroborar para que a Assembléia Nacional Constituinte, ao elaborar a Constituição de 1998, não tenha contemplado a cultura como um sistema, como o fez com as áreas da Educação e da Saúde, o que lhes garantiu respaldo orçamentário significativo, reiterando a condição de mendicância da área da cultura.

### **2.1.7 O choque neoliberal de Collor e o desmonte da cultura**

A estratégia de campanha que levou Fernando Collor à presidência acionava um amplo discurso de condenação do Estado como *locus* de corrupção e desmando. Para o enfrentamento dos “problemas” apontados e sob o argumento do enxugamento da máquina administrativa e da racionalização da aplicação dos recursos, foram adotadas diversas medidas bombásticas, que também pautaram o tratamento dispensado para a

área da Cultura. Sob o efeito espetacular que caracterizou seu governo, Collor extinguiu o Ministério da Cultura junto com vários de seus órgãos<sup>16</sup>, sem nenhum debate público ou qualquer espécie de consulta prévia à sociedade. No esteio da política de terra arrasada, o presidente proferiu pesadas acusações ao meio cultural e ao uso da extinta Lei Sarney para justificar suas ações. Em meio a controvérsia estabelecida, uma carta da atriz Fernanda Montenegro em protesto contra medidas adotadas e declarações feitas pelo Presidente Collor e pelo seu Secretário da Cultura<sup>17</sup>, Ipojuca Pontes, dão a medida da reação:

É profundamente inquietante e ofensivo para a cultura brasileira que, ao determinar a suspensão da Lei Sarney e o fim da Embrafilme, o governo afirme, indistintamente, que tal procedimento se tornou necessário para a realização de uma limpeza na área cultural no que se refere à ação desonesta de igrejinhas, guetos culturais, grupos privilegiados, enfim, corruptos e sonegadores do erário público, que sob a égide da referida Lei teriam contribuído para a atual ruína econômica da nação [...] A cultura, senhor presidente, é uma área delicada. Este país respeitado não existirá sem que a criatividade de seu povo venha para o primeiro plano de atendimento civilizadamente. Em todas as áreas, artistas brasileiros criativos e honestos, com os quais eu convivo, comprovadamente, sempre fizeram tudo para ampliar, credenciar, embelezar e humanizar este imenso e difícil país. Esteja certa, senhor presidente, o ouro dos bandidos não está nas mãos dos que realmente produzem cultura neste Brasil. (MONTENEGRO In RITO, 1990, p.215-217).

A transcrição, na seção anterior e nessa seção, de trechos de cartas distintas da atriz Fernanda Montenegro, além de mostrar o posicionamento ético da artista, são documentos que auxiliam o entendimento das polêmicas mudanças perpetradas no contexto das políticas brasileiras de cultura em um período tão curto (1985 a 1991). Como o cerne ideológico da eleição de Collor era a introdução dos postulados neoliberais na gestão do Estado brasileiro, com a cultura não seria diferente. Durante o período entre 1990 e 1992, empreendeu-se uma ação de desmonte do aparato estatal, de modo a desobrigar o Estado de qualquer responsabilidade pelo fomento da cultura – com a extinção de algumas das mais importantes instituições culturais públicas do país, como a Funarte, e a drástica redução de recursos para a área –, a sociedade brasileira

---

<sup>16</sup> Foram extintos a Fundação Nacional de Artes Cênicas – FUNDACEN; a Fundação do Cinema Brasileiro; a EMBRAFILME; a Fundação Nacional Pró-leitura; o Conselho Federal de Cultura; o Conselho Consultivo do SPHAN. A Fundação Pró-memória e o SPHAN foram transformados em Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural e a FUNARTE em Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC). (CALABRE, 2007, p.94)

<sup>17</sup> O Ministério foi rebaixado ao status de Secretaria (órgão auxiliar) da Presidência da República.



viu-se colocada diante de um falso dilema, segundo o qual haveria uma oposição insolúvel entre Estado e mercado em face das necessidades de custeio e fomento das artes e da cultura. Nos termos do que se acreditava na época como prioridade do Estado em face das eternas e infindáveis urgências da educação e da saúde, por exemplo, o dilema só poderia ser resolvido “em favor do mercado, como se Estado e iniciativa privada fossem as únicas alternativas de seu financiamento e não pudessem, em nenhuma hipótese, combinar-se para custear a criação e a produção artística brasileira” (ARAÚJO, 2007, p.48).

Em entrevistas e matérias diversas, lideranças e personalidades da classe artística brasileira, como Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, Caetano Veloso, Carla Camuratti, Ziraldo, João Ubaldo Ribeiro, dentre outros, afirmaram que Collor conseguiu arrasar a produção cultural e intelectual brasileira. Os cineastas, em coro, bradavam que a política cultural daquele governo conseguira reduzir a quase inexistência a produção de filmes entre 1990 e 1991. Pesquisas subsequentes sobre a produção cinematográfica nacional comprovam que, efetivamente, raros filmes foram produzidos num primeiro momento após o fechamento da Embrafilme. Por outro lado, a estatal de cinema era criticada, com regularidade, por ser um reduto de ineficiência e apadrinhamento. Ainda assim, para muitos, foi um golpe quase fatal no cinema nacional, que levaria muitos anos para começar a se recuperar.

O cineasta Ipojuca Pontes, primeiro titular da Secretaria de Cultura de Collor, publicou um texto sob o título emblemático de *Cultura e Modernidade*, onde a tônica do texto é a ênfase que o secretário dá a percepção do papel do Estado como intervencionista, ineficaz e ineficiente. Para Pontes, havia excesso de servidores e cargos, os gastos com a estrutura eram demasiados e os entraves burocráticos demarcavam a gestão e aplicação dos recursos públicos para cultura. Fundamentado nesse cenário de redução do “desperdício” do dinheiro público é que se deu a extinção de 36% dos empregos e 46% dos cargos e funções comissionados, dentre outras medidas de corte de despesa.

Em face da drástica redução de recursos verificada na esfera federal, a política do Governo Collor estimulou o surgimento de legislações de incentivo à cultura no nível estadual e municipal. Lia Calabre (2007, p.94) ressalva que isso só se tornou possível porque, antes, a “Constituição de 1988 forneceu aos municípios uma maior autonomia, delegando aos mesmos algumas responsabilidades. Essa nova conjuntura política contribuiu para a ampliação da ação dos governos locais sobre as atividades

culturais”. Outro saldo do período decorre da introdução de uma visão sistêmica para o financiamento à cultura, através do Programa Nacional de Incentivo à Cultura (PRONAC). São contribuições – descentralização, municipalização e integração – que forneceram bases para as políticas culturais atuais.

Os Estados da Federação tiveram gastos crescentes de 1985 a 1992, o oposto do ocorrido com o Governo Federal que, em 1992, chegou ao seu pico mais baixo. O aumento no volume de gastos públicos com cultura só seria alcançado a partir de 1996, no governo do Presidente Fernando Henrique Cardoso, quando atingiu, naquele ano, cerca de R\$ 157 milhões de reais. Em 1988, por exemplo, esse índice não havia ultrapassado a cifra de 95 milhões, em 1990, não havia chegado a 17,5 milhões e, em 1994, alcançara somente 40 milhões.

Outro dado que marcaria a política cultural do Governo Collor foi criação, pelo então Secretário da Cultura da Presidência da República, Sérgio Paulo Rouanet, de um novo projeto de lei de incentivo fiscal para financiamento da cultura, que, após entrar em vigor, passou a ser chamada de Lei Rouanet, servindo de modelo para a política de incentivos fiscais para a cultura praticada desde então no Brasil, como destaca Albino Rubim (2007b, p.25)

A lógica das leis de incentivo torna-se componente vital do financiamento à cultura no Brasil. Esta nova lógica de financiamento – que privilegia o mercado, ainda que utilizando quase sempre dinheiro público – se expandiu para estados e municípios e para outras leis nacionais, a exemplo da Lei do Audiovisual (Governo Itamar Franco), a qual ampliou ainda mais a renúncia fiscal.

O *impeachment* de Fernando Collor promoveu a ascensão de Itamar Franco e permitiu o progressivo reestabelecimento do aparato institucional, com a recriação e reabilitação de organismos, como a FUNARTE, e a refundação do MinC. Na gestão Collor-Itamar, o funcionamento da Lei Rouanet não teve uma adesão expressiva. No período de 1992 a 1994, somente 72 empresas, em todo o país, investiram em cultura, com total ausência de apoio conferido por pessoas físicas. O funcionamento da Lei Rouanet nesse período foi muito precário, não tendo o seu volume de captação de recursos ultrapassado 6% dos quase 250 milhões de reais que o Estado disponibilizou como renúncia fiscal para o setor. De fato, a lei só viria a “pegar”, como se costuma

dizer na tradição brasileira, após as reformas introduzidas em 1995, pelo então ministro Francisco Weffort, já no governo do Presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC).

### **2.1.8 Na era FHC a cultura é um bom negócio, para poucos!**

Com a posse de Fernando Henrique Cardoso, se iniciou um novo ciclo para o país, tanto na sua dimensão política quanto na economia. A ênfase no ideário neoliberal, introduzida atabalhoadamente por Fernando Collor, ganhou uma dimensão factual na gestão FHC (1995-2002), através de um amplo e intenso programa de privatizações e da adoção de medidas econômicas que implicaram na retração do Estado. Com a área da cultura não foi diferente, ainda que no plano institucional não tenha havido nenhuma mudança, mas a política de fomento e financiamento à cultura reproduziu o modelo econômico vigente, com o privilégio dado aos mecanismos das leis de incentivo, sem qualquer outro aporte significativo.

O novo Ministro da Cultura, Francisco Weffort, obteve o apoio do “homem forte” do primeiro mandato de FHC, o Ministro das Comunicações Sérgio Motta, que tinha particular apreço pelo mundo das artes e da cultura. Com essa “parceria”, deu-se início ao investimento progressivo em projetos culturais certificados pela Lei Rouanet, através das estatais do setor de telecomunicações (sobretudo as empresas de telefonia, que à época ainda não tinha sido privatizadas, e os Correios). Concomitantemente, as exigências burocráticas foram reduzidas e as rotinas simplificadas, tornando o acesso aos mecanismos um pouco mais ágil.

Por outro lado, a centralidade da Lei Rouanet, nas ações do MinC, veio marcar a gestão de Weffort, tornando-se sua face mais visível, senão a única. Durante os oito anos do governo de FHC, o percentual das despesas orçamentárias com cultura não ultrapassou 0,14% do orçamento público, quase todo destinado a financiar a burocracia pública (folha de pagamento dos funcionários, despesa com custeio do Ministério e das instituições vinculadas), valores menores que os milhões captados pelos produtores culturais através da Lei Rouanet. Com orçamento minguido e poucas ações realizadas com recursos próprios, a ação do Governo Federal restringiu-se a enaltecer os resultados performativos das leis de incentivo. Foi um equívoco e um despiste dos reais problemas enfrentados e dos danos causados.

A elucidação desse quadro fica mais clara diante da análise dos números feita por Carlos Alberto Dória (2004), em seu artigo *É chato dizer, mas a Lei Rouanet fracassou*,

Entre 1998 e 2001, anualmente, o Ministério da Cultura recebeu e credenciou cerca de quatro mil projetos culturais como aptos a captarem recursos pela Lei Rouanet. Desses, não mais do que 15% em média (600, portanto) lograram encontrar patrocinadores. A primeira impressão - aquela que a lógica de mercado parece impor àquilo que não “se vende”- é a de que seriam “maus projetos”, portanto recusados pelos patrocinadores ou consumidores. Mas não foi bem assim. Em 2000, apenas 17 empresas responderam por 61% dos incentivos fiscais que chegaram ao mercado (R\$ 213 milhões de um total de R\$ 350 milhões), ao passo que, na outra ponta, outras 2.629 empresas aportaram 2% do total de incentivos (uns magros R\$ 7 milhões). Numa leitura “regional”, apenas 320 empresas estabelecidas no eixo Rio-São Paulo controlam 94% dos incentivos fiscais que o mercado absorve. É claro que o poder de compra dessas 320 empresas é infinitamente superior ao dos 2.629 incentivadores pequenos. Vejamos, agora, pelo lado do produtor: o valor médio dos projetos incentivados esteve em torno de R\$ 688 mil. Portanto, para incentivar um projeto à base de pequenas contribuições um produtor precisa convencer vários empresários da excelência da sua proposta. Já aquele que tem acesso a alguma das 320 empresas “top” do eixo Rio-São Paulo facilmente pode ter seu projeto incentivado por um só empresário. É por isso que de 4.000 autores-peregrinos só uns 600 conseguem bater nas portas certas.

A concentração dos recursos aplicados e das ações realizadas no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, é apenas uma das graves distorções decorrente da política cultural em análise. Sobre esta omissão do MinC, Cristiane Olivieri (2002, p.129), em sua dissertação de mestrado intitulada *O Incentivo Fiscal Federal à Cultura e o Fundo Nacional de Cultura como Política de Estado: usos da Lei Rouanet 1996-2002*, adverte que a gestão de Weffort a frente do Ministério da Cultura:

[...] resumiu-se à quantificação dos projetos apresentados, aprovados e realizados, e à análise contábil e financeira da prestação de contas de cada projeto [...]. Não existe controle ou verificação do acesso do público e do impacto na comunidade. Ou seja, os efeitos da política cultural escolhida não são de real conhecimento do Governo, que se limitou a fazer verificações econômicas e contábeis. De fato, o público (contribuinte de imposto) não é envolvido no processo em nenhum momento [...]. Não existe retroalimentação do sistema do Ministério da Cultura com as informações geradas pelos projetos realizados(...).

A falta desta retroalimentação não permite o aprendizado, gerando a inexistência de ajustes na condução quer dos aportes da empresa privada, quer do apoio com verba pública.

A política de cultura de Weffort-FHC ainda facultou ao mercado o crescimento dos investimentos públicos em cultura, entregando aos empreendedores e patrocinadores a função de mediação do gosto e do gerenciamento cultural, ao mesmo tempo em que abriu mão de controles substantivos, permitindo que projetos fossem dirigidos para públicos seletíssimos, ao invés de estimular e, até mesmo, regulamentar a distribuição, a preços populares ou gratuitos, do produto cultural que, afinal de contas, foi resultante do financiamento total ou majoritariamente público.

Em seu livro *Cultura Neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura*, Cristiane Olivieri (2004, p.25) argumenta que “No sistema capitalista, grande parte do investimento em produção de bens [...] é determinado pela garantia de ressarcimento do custo do seu processo produtivo e pela possibilidade da geração de lucros [...]. Ocorre que, como ressalva, “A produção cultural, contudo, nem sempre consegue obedecer a esta lógica de produção de lucros”. Ela prossegue advertindo que “apenas parte das produções atinge a auto-sustentabilidade e uma parcela pequena consegue gerar lucros para produtores e artistas.”. Em face de tais argumentos corre-se “o risco de se ver produzida apenas a estética da classe economicamente abastada” (p.26), portanto “as fontes de custeio das produções culturais não podem se resumir aos fundos do artista ou à receita proveniente da comercialização de seu produto final.”.

Em decorrência de tais elementos, Olivieri (2004, p.29) aponta alguns efeitos perversos e riscos iminentes dessa política:

[...] a realização das produções culturais apenas em função da vontade e da viabilidade mercadológica poderia acarretar o fim de grande parte das manifestações artísticas no Brasil [...] Esclarece bem MACHADO<sup>18</sup> que a permissão ao mercado do arbítrio completo na produção, circulação e consumo de bens culturais acarreta a reprodução das desigualdades que caracterizam o próprio mercado capitalista. [...] É ainda o afastamento da ideia de garantia de cidadania cultural. [...] Trata-se, pois, do direito à memória cultural, à produção cultural e de acesso á cultura.

---

<sup>18</sup> A autora cita MACHADO, M. Notas sobre a política cultural do Brasil. In: MICELI, S.(org) *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel. 1984. P.11

Albino Rubim (2007a, p.27) vai além e radicaliza quando afirma que no governo de FHC não houve política cultural, “se houve política de cultura, ela se concentrou em ampliar a utilização das leis de incentivo pelo mercado” . Pior, “o dinheiro cada vez mais era público, entretanto, estranhamente, gerado pela iniciativa privada”. Ainda que seja ressaltada a perspectiva ideológica que move e sustenta tal análise, é indiscutível que nos oito anos do Governo FHC o dinheiro público destinado ao financiamento e fomento à cultura foi subordinado à decisão privada, gerando distorções e omissões (concentração espacial de ações, má distribuição de recursos, ausência de contrapartidas, fortalecimento de projetos corporativos privados como Itaú Cultural, Instituto Moreira Sales etc.) cujos reflexos ainda hoje são duramente sentidos no meio cultural.

### **2.1.9 Cultura para todos no Brasil de Lula: o novo MinC**

A gestão de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura foi iniciada por um debate com a sociedade, sobretudo com o meio cultural, através da realização do seminário *Cultura para todos*, cujo objetivo declarado era angariar sugestões e críticas que propiciassem possíveis mudanças na Lei Rouanet – a lei federal de incentivo à cultura. O ciclo de debates deu grande visibilidade às duras e variadas críticas ao modelo de investimento governamental adotado até então. Como ressaltado na dissertação de mestrado do autor dessa tese, “Há que se considerar que faz parte do jogo político a forma como essas críticas foram encaminhadas e cooptadas para representar a diferença entre o governo que havia chegado ao fim e aquele que se iniciava”. (ARAÚJO, 2007, p.53)

No contexto desses debates é óbvio que o funcionamento da Lei Rouanet foi severamente condenado, mesmo tipo de crítica recebida em diversos artigos publicados no período. Estudiosos como DORIA (2003), OLIVIERI (2004) e SARKOVAS (2003) já sinalizavam a necessidade de promover uma ampla revisão no texto da Lei, mas defendiam também a ampliação da discussão, por entender que o rumo dos debates sobre o financiamento público tinha que superar as rotineiras questões referentes ao patrocínio com incentivo fiscal. Quanto à manutenção do instrumento de incentivo, Yakoff Sarkovas questionava com assertividade que

se grande parte dos recursos de projetos com incentivo fiscal é 100% do Estado (...), por que pulverizá-los e transferi-los aleatoriamente para o caixa das empresas, obrigando o meio cultural a peregrinar em território privado à cata do dinheiro público? (SARKOVAS, 2003, p.1).

Para Sarkovas (2003, p.2), está claro que o modelo adotado, até então, era restritivo e prejudicial a um projeto de política pública na medida em que “é impossível atender à diversidade e à extensão das demandas culturais da sociedade com um sistema baseado em incentivo fiscal”. A compreensão do consultor era de que a política de cultura do Governo Federal só teria amplitude e validade na medida em que se revelasse capaz de incluir os mais diferentes rincões de um país de dimensões continentais como o Brasil, tanto na inserção de suas expressões criativas quanto na fruição da cultura por todos os extratos de sua população.

Para atender a necessidade de revisão e transformação programática das políticas de cultura, a primeira gestão de Gil no Ministério da Cultura estendeu e avançou o horizonte conceitual na direção do que o ministro chamava de “conceito antropológico de cultura” (GIL, 2003, p.10), de modo que mais temas fossem incorporados ao debate público e a visão de cultura que pautava as ações do MinC se tornasse mais alargada. A criação do Sistema Nacional de Cultura, a implantação de unidades de cultura popular (os Pontos de Cultura) e outras agendas despontaram no cenário, mas, em um primeiro momento, até pela eterna demanda de financiamento e fomento que emana do meio cultural, o foco principal permaneceu especialmente centrado na questão do financiamento. É uma perspectiva que restringe uma discussão mais abrangente sobre políticas públicas para a cultura, como Isaura Botelho (2001), no texto *As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas*, já advertia que

Render-se a isso significa aceitar uma inversão no mínimo empobrecedora: o financiamento da cultura não pode ser analisado independentemente das políticas culturais. São elas que devem determinar as formas mais adequadas para serem atingidos os objetivos almejados, ou seja, o financiamento é determinado pela política e não o contrário. [...] É através da formulação de uma política cultural que se poderá hierarquizar as prioridades e pensar numa política de diversificação das fontes de financiamento, quadro dentro do qual uma lei de incentivo fiscal é apenas um dos aspectos possíveis.

As mudanças no âmbito institucional foram significativas: a criação da Secretaria de Identidade e Diversidade Culturais que trouxe para o centro da discussão a necessidade de novas abordagens para com as culturas populares, assim como com expressões de grupos étnicos e as questões de gênero, não inseridas no âmbito do MinC até então; a formação das Câmaras Setoriais, para agregar os criadores e produtores das áreas artísticas em canais diretos de articulação com o Ministério e FUNARTE; a incorporação da Secretaria do Audiovisual com a inserção da Agência Nacional de Cinema (ANCINE) na estrutura do MinC, inaugurando uma nova etapa na discussão sobre as confluências entre cultura, comunicação e mídia, apesar de que a transformação da ANCINE em Agência Nacional de Cinema e do Audiovisual (ANCINAV) gerou uma “reação brutal da grande mídia contra qualquer regulação, social e democrática da área [...], o que ocasionou a retirada do projeto” (RUBIM, 2007b, p.30); por outro lado, um projeto de grande significação – o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOC TV) – foi realizado pela Secretaria do Audiovisual, produzindo um volume significativos de documentários para serem exibidos pela Rede Pública de Televisão.

Outras iniciativas inovadoras foram realizadas como os editais para produção na área da cultura digital e produção de jogos eletrônicos, realização de seminários para debater a economia criativa e estabelecimento de convênio com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE para a produção de informações sobre a cultura no Brasil. Os primeiros relatórios sobre Indicadores Culturais foram publicados a partir de 2006 e permitem melhorar, bem como ampliar a base de dados sobre cultura em todas as suas dimensões, o que progressivamente poderá sanar uma das crônicas deficiências para a formulação de políticas públicas de cultura: a ausência de dados e indicadores consistentes, produzidos através de estudos regulares e contínuos.

É uma posição ratificada por Marta Porto que, no início da gestão de Gilberto Gil (2003), publicou o artigo *Recuperar a dimensão política da cultura: nosso principal desafio*, no qual destacava que a questão central da política de cultura brasileira reside no fato de que:

[...] potencializar o capital social e cultural de um povo é uma tarefa complexa que exige o alargamento das possibilidades das políticas culturais de se integrarem ao esforço de desenvolvimento do país. Isso, naturalmente, implica um esforço de potencializar as áreas de



planejamento e gestão de um segmento identificado pela aversão a essas áreas de ação pública, com o investimento sistemático em formação de quadros públicos habilitados a operar com a gestão cultural. Planejamento requer pesquisa, mapeamento, diagnósticos continuados, avaliação e monitoramento, quadros públicos e não-públicos qualificados, desenho de programas estratégicos e menos táticos (PORTO, 2003).

A proposição mais destacada da gestão do Ministro Gil, ainda em processo de implantação, cuja demora lhe é intrínseca dada a complexidade e o porte da ação, é a do Sistema Nacional de Cultura, que busca deslocar as políticas de cultura da circunstância episódica deste ou daquele governo para a esfera permanente de política de Estado. Nesse sentido, os estados e municípios têm sido instados a instalarem os respectivos Conselhos de Cultura e a realizarem sistematicamente os fóruns consultivos e deliberativos que indicam os membros participantes das plenárias locais, regionais, estaduais e nacionais. RUBIM (2007b, p.31) ressalta que este “é um projeto vital nesta perspectiva de institucionalização de mais largo prazo”. O mesmo otimismo é compartilhado por Isaura Botelho (2007, p.130), para quem

Neste sistema, o diálogo e a negociação permanente entre as instâncias municipal, estadual e federal deverão constituir não só a novidade desse mecanismo, bem como permitirão a otimização de recursos humanos e materiais no desenvolvimento da vida cultural brasileira”.

Entre avanços e recuos, o fato é que, após os oito anos do Governo do Presidente Luís Inácio Lula da Silva, tendo os ministros Gilberto Gil(2003/2008) e Juca Ferreira(2008/2010) à frente do MinC, os muitos desafios se converteram em conquistas significativas, permeadas por algumas perdas e alguns retrocessos. Mesmo gozando de alto reconhecimento em setores variados da sociedade, algumas críticas, de tons variados, também foram formuladas, sobretudo depois que Juca Ferreira, até então Secretário Executivo do Ministro Gil, e verdadeira eminência parda do MinC, foi efetivado no cargo de Ministro (julho de 2008). Um dos críticos mais contumazes tem sido Leonardo Brant, pesquisador de políticas culturais e responsável pelo site Cultura e Mercado, um dos maiores portais sobre políticas culturais na *Web* e que tem se caracterizado por oferecer espaço a pensadores e comentaristas sobre temas ligados a

cultura, num amplo espectro de posicionamentos e ideologias. No artigo *Arte, mãe de todas as culturas* publicado no site citado em janeiro de 2011, Brant argumenta que

Se cultura é a regra, arte é a exceção, dizia o filósofo. Em 2003 houve uma reforma substancial no Ministério da Cultura. As chamadas secretarias finalísticas (Artes Cênicas, Música, Audiovisual, Livro e Leitura) foram substituídas por estruturantes (Políticas Culturais, Articulação, Fomento, Identidade, Cidadania Cultural). Se por um lado o modelo ofereceu um olhar mais abrangente para o desafio da gestão pública de cultura, por outro confinou as artes (menos o Audiovisual, que além de secretaria específica tem a Ancine) a departamentos da Funarte, já sucateada, sem orçamento e capacidade operacional. A sensação por parte dos artistas é de abandono. Àqueles inseridos no mercado, ampliou-se a insegurança dos novos tempos, novas mídias, pirataria, cultura livre, com uma campanha (aqui veementemente combatida) de esvaziamento do sistema de financiamento, cheio de problemas e defeitos, mas existente e efetivo para um número significativo de produtores e artistas.

Antes, a gestão de Gil-Juca já havia sido marcada por problemas com as disputas partidárias internas do governo pelo controle da pasta da cultura e que culminou com a demissão do Presidente da FUNARTE, Antonio Grassi, e do Secretário de Políticas Culturais, Márcio Meira, em dezembro de 2006, levando o Secretário Nacional de Cultura do PT, Glauber Piva (2007), a fazer o seguinte pronunciamento:

Mais grave ainda é o fato de o ministro Gil haver iniciado sua gestão propondo um amplo debate nacional de reformulação dessa lei (o seminário “Cultura para Todos”) e ter chegado ao seu último ano de gestão produzindo um decreto que, em que pese as suas boas intenções, não corresponde às expectativas que o próprio MinC gerou.

O tema inicial da Lei Rouanet persistiu como objeto de crítica dentro do próprio Governo que, no entanto, revelou-se pouco capaz de agir com rapidez para enfrentar o problema. A proposição da reformulação do sistema de financiamento, denominada de Procultura, só foi encaminhada ao Congresso Nacional em dezembro de 2009, sete anos após o início do Governo Lula, tendo recebido novamente uma saraivada de críticas, como reflete outro artigo de Leonardo Brant, *Um engodo chamado Procultura*, publicado no site já citado em 18 de dezembro do mesmo ano.

Tira da cartola uma lei que nasceu para extrair direitos adquiridos, enfraquecer o frágil mecenato brasileiro e fortalecer um discurso não confirmado em ações concretas e orçamento, de um Estado forte na área da cultura. E usa de artifícios democráticos, como consulta pública, por exemplo, para respaldar um projeto retalhado de e para o próprio órgão, ocupado por pessoas, salvo algumas exceções, sem qualquer histórico de militância na área cultural. [...] O processo de construção não foi transparente. Continuamos sem conhecer as contribuições dos cidadãos, das entidades legítimas e representativas e os critérios de utilização dessas contribuições no novo projeto de lei, bem como o peso de cada uma delas na tomada de decisões.

O saldo de toda essa discussão é limitado enquanto objeto de análise e está condicionado pelo fato de ser demasiado recente. As apreciações ainda estão impregnadas de uma dimensão noticiosa, ainda não maturaram a ponto de fornecer elementos à produção de pontos de vista mais embasados. Muitas das mudanças estão em curso, ainda não produziram resultados capazes de oferecer elementos de análise devidamente assentados. Ao que tudo indica, ainda demorarão em encontrar *locus* razoável, tendo em visto que a mudança no cargo de Ministro da Cultura, com a posse da Ministra Ana de Hollanda à frente do MinC no Governo Dilma Roussef, trouxe novas polêmicas e colocou a gestão que se inicia debaixo de um tiroteio, por motivações nem sempre éticas e pertinentes. O que sobressai desses embates é a visão conceitual de cultura. Como já salientado no capítulo anterior, na citação feita sobre o discurso de posse da ministra, ao restituir a arte o lugar de centro da cultura, a referida Ministra contraria aqueles que subsidiam a noção de uma cultura mais antropológica.

## 2.2 A CULTURA NO CONTEXTO DO ESTADO DA BAHIA

O fato que marca a inserção da cultura na esfera institucional da Bahia é a criação do Departamento de Ensino Superior e da Cultura da Secretaria de Educação e Cultura (DESC), em março de 1967, mesmo ano em que foi finalmente inaugurado o Teatro Castro Alves. Inclusive, foi a inauguração daquele Teatro e necessidade de definir em qual secretaria ficaria vinculada a Fundação Teatro Castro Alves que determinou a criação do DESC. Em entrevista concedida quando da elaboração do livro *Memória da Cultura*, em comemoração aos trinta anos da Fundação Cultural do Estado, o primeiro diretor do DESC, o historiador baiano Luís Henrique Dias Tavares (2004,

p.29), dá a medida do quanto era acanhada a dimensão e a participação da cultura como elemento das políticas públicas do Estado:

O Desc era o departamento da Secretaria de Educação que cuidava do ensino superior. Por que ensino superior? Por causa da Escola Agrícola de Curz das Almas e da Escola de Juazeiro (...). O Desc também era a Cultura. E o que era a cultura? A cultura eram as bibliotecas... A Biblioteca Pública. Não tinha biblioteca no interior, e o desejo pessoal do Doutor Luiz Vianna Filho era disseminar bibliotecas (...). Tinha a Biblioteca Pública, tinha o TCA... Isso era a nossa cultura. (TAVARES apud ALVES et al, 2004, p. 29)

Somente sete anos depois, é que, em sintonia com as medidas institucionais no plano federal, a Bahia, dirigida por Antônio Carlos Magalhães em seu primeiro mandato de governador (1971-1975), criara em 1972, mas só implantara em 1974, a Fundação Cultural do Estado da Bahia (FCEBA). Cabe reiterar que nos anos seguintes à sua criação, as primeiras gestões da Fundação Cultural do Estado foram marcadas pela busca da institucionalização: estabelecimento de uma sede, constituição de um corpo técnico de funcionários e definição de funções, ações e programas, implementados aos poucos. Superada a fase embrionária, expandiu-se e consolidou-se como órgão central da ação governamental para a área da Cultura. Data desse período um conjunto de ações significativas para as artes cênicas:

Ainda no Governo Roberto Santos, a Fundação Cultural empenhou-se em difundir o teatro, desenvolvendo alguns projetos: *Teatro Escola I e II*, tendo como foco a formação e a informação do público jovem através de espetáculos realizados nas escolas; *Interiorização do Teatro*, que visava a difundir o teatro no interior com palestras e aulas; *Teatro nas Fábricas*, que realizava espetáculos em fábricas de Salvador e CIA; e, por último, projetos como *Teatro em Praça Pública* e *Popularização do Teatro*, os quais procuraram atingir cada vez mais um número maior de admiradores (ALVES et al, 2004, p.40)

Curiosamente, a criação da FCEBA se deu no momento mais duro da ditadura militar. A censura cerceava, ferozmente, o trabalho dos artistas e, justamente nesse tempo tão conturbado, foi criado o órgão que teria a função de conceber e gerir a política de atendimento e fomento às atividades culturais. Dentro disso, chama a atenção um desses acasos reveladores das contradições entre as práticas e os textos emanados do

poder político: o estatuto da Fundação preconizava que a instituição tinha como finalidade “preservar o acervo cultural constituído; promover a dinamização e criação da cultura;” e, paradoxalmente, “difundir e possibilitar a participação da comunidade no processo de produção cultural (ALVES et al, 2004, p.30)”.

Apesar da alusão a um componente “participativo”, cabe reiterar que a criação da FCEBA não nasceu de uma manifestação popular decorrente do engajamento da sociedade e do meio cultural. Como era comum naquele contexto político-institucional, foi uma decisão de “gabinete”, como relata a museóloga Mercedes Rosa, que integrou a equipe responsável pela elaboração estatutária da entidade:

Rômulo foi a Brasília, ele era o Secretário de Educação e Cultura. E parece que conversou com o então governador, Antônio Carlos Magalhães, na época a respeito da criação de uma Fundação Cultural que ele tinha visto em Brasília, que estava dando resultado. Era o pensamento deles, então, fazer a Fundação Cultural, para depois a Fundação pode ser desmembrada, quer dizer, ser criada a Secretaria de Cultura. E ele nos convocou para ajudar na elaboração dos estatutos e esta Fundação substituiria o Departamento de Ensino Superior e da Cultura (ROSA apud ALVES et al, 2004:29)

Nos primeiros anos a FCEBA percorreu os caminhos do fortalecimento institucional, desenvolvendo ações de pequeno porte e delineando ainda os contornos do sua área de atuação, naquela época limitada aos museus, bibliotecas e ao Teatro Castro Alves. Sobre esse momento inicial, Eulâmpia Reiber, gestora com muitos anos de atuação no segmento cultural institucional do Estado e ex-presidente do Conselho Estadual de Cultura, no citado livro *Memória da Cultura*, relata que

A ação cultural do Estado e, mais especificamente falando, da Fundação Cultural era evidentemente mais centrada na Capital. Havia as caravanas culturais, uma espécie de pacote de espetáculos, exposições e lançamentos levados ao interior, a algumas das principais cidades baianas. Embora a intenção fosse muito boa – e é sempre muito boa – ela não deixava um residual de efetividade, no sentido de trabalhar participativamente com a comunidade, buscar, digamos assim, corresponder aos seus anseios e potencialidades, criar com a própria comunidade aquilo que ela tinha mais, em perspectiva, de potencial, de significação e de disseminação da informação. (REIBER apud ALVES et al, 2004:38)

É uma forma de ação que, de certa forma, demarcaria nos anos seguintes a trajetória da Fundação Cultural do Estado. Somente na gestão de Geraldo Machado (1979-1983) é que começou a se configurar uma mudança de paradigma, marcada por grandes empreendimentos e inovações através da implantação de novos elementos, novos componentes e novos conceitos. A política cultural do Estado agregou uma dimensão inclusiva até então inexistente. As ações desenvolvidas buscaram a valorização e a participação das comunidades do interior e das periferias urbanas, inéditas nas práticas governamentais de então. Datam dessa época a criação do Núcleo de Cordel, do Projeto História dos Bairros, que documentou a formação das comunidades de Salvador, através de metodologia da história oral e do Projeto Chapéu de Palha, que levou para o interior do Estado oficinas de iniciação artística, sobretudo de teatro. Data da mesma época, a criação do Balé do Teatro Castro Alves e da Orquestra Sinfônica da Bahia.

Os sinais de esgotamento da Ditadura Militar contribuíram para esse clima de reflorescimento. Vivia-se o momento mais avançado do processo de abertura política. Nesse vácuo de poder, entre o autoritarismo reinante e a abertura democrática emergente, o espaço institucional da Fundação foi aproveitado por Geraldo Machado e equipe para imprimir uma gestão marcante que inovava em agregar ações e valores antes impensados, ao mesmo tempo em que mantinha sua interlocução com as formas mais convencionais de produção artística, como se pode depreender do depoimento de Eulâmpia Reiber:

A partir de 1979, passamos a viver o grande *boom* de uma nova concepção de política cultural no Estado, a partir de uma compreensão de que uma política de cultura tem que ser eminentemente sistêmica e abrangente, envolvendo os diversos segmentos e contextos culturais e os diferentes extratos e camadas da população. Ou seja, deve ter uma relação direta com todos os processos de desenvolvimento da atividade humana, da sociedade, deixando de ver a cultura como um “nicho” que termina ou se esgota em si mesmo, mas entende-la como componente e eixo estruturante, de intermediação, de interlocução, de interface com todas as outras atividades do processo de desenvolvimento global. (REIBER apud ALVES et al, 2004, p.43)

O entusiasmo de Reiber (apud ALVES, 2004, p.44) vai além quando enfatiza que aquele foi um momento em que se passou a trabalhar com muito mais proximidade “com os agentes culturais, com as comunidades”. Os conceitos eram formulados mais

claramente e os instrumentos de política cultural, criados “com uma nova visão, uma visão mais participativa”. Entusiasmo compartilhado pelo escritor Guido Guerra que destacou outra grande inovação da gestão de Geraldo Machado, a introdução dos editais como instrumento de acesso aos recursos públicos:

Geraldo é considerado um “divisor de águas” na história da Fundação Cultural, pelo conjunto de coisas que realizou. Ele iniciou, por exemplo, o projeto de financiamento de montagens teatrais. Na verdade, eram concursos destinados à produção na área das artes cênicas, especialmente dança e teatro. (GUERRA apud ALVES et al, 2004, p.44)

Estas inovações foram destacadas pelo próprio Geraldo Machado (apud ALVES et al., 2004, p.51) quando, em entrevista, assegurou que em sua gestão se rompeu com “os paradigmas do clientelismo, do assistencialismo, da ajuda a grupos privilegiados”. Para tanto, a estratégia adotada pelo gestor foi nunca incluir funcionários ou representantes da FCEBA nas comissões julgadoras dos editais. Os júris eram constituídos por representantes indicados pela própria classe artística, de forma a autonomizar o mais possível o processo de seleção em relação às ingerências do Estado.

Por essas características inovadoras, ainda mais se considerando o momento político circundante, é que Eulâmpia Reiber valoriza o que, para ela

Foi um momento extremamente significativo, portanto, gerador de novos processos com reflexos até os dias de hoje. Foi portanto um marco e não uma ruptura. Eis aí a diferença. Indo por esta ótica diria que a gestão de Geraldo Machado extrapolou a dimensão do “evento pelo evento” para poder se ter uma política ou uma ação centrada em processos, com início, meio e fim e sentido de rumo, no sentido da complementação ou da transformação. Um trabalho compartilhado, com vários sujeitos, os convencionais e os emergentes, em que a comunidade se coloca como agente orgânico participativo (REIBER apud ALVES et al, 2004, p. 44).

Complementar as ações de formação e de fomento, o Teatro Castro Alves, tendo José Augusto Burity como Diretor Geral e Theodomiro Queiroz como Diretor Artístico, cumpria, dentro da gestão de Geraldo Machado, com a função de promover a animação cultural da cena teatral local, mesclando formação e fomento ao patrocinar temporadas de espetáculos locais naquele Teatro e promovendo a vinda de espetáculos de outros

centros para dividir a ocupação da pauta. A gestão Burity-Theodomiro chamou a atenção da imprensa, como se observa na matéria assinada por Carlos Ribas (apud FRANCO, 1994, p.203) no Jornal da Bahia:

[...] O TCA, após mais de 20 anos, conseguiu bater pela primeira vez neste ano de 1978, recordes nacionais de apresentações, superando mesmo outros teatros oficiais de importância [...] como o Guaíra de Curitiba e o Municipal de São Paulo. Nos últimos cinco meses tivemos nada menos de 264 espetáculos [...], que receberam em média 800 pessoas diariamente [...]. Noventa e cinco por cento dos espetáculos [...] foram produzidos ou promovidos pelo TCA [...]. [...] A administração de José Augusto Burity não está isenta de críticas. Mas, numa coisa todos concordamos, desde que ele assumiu a direção do Teatro, o Castro Alves deixou de ser um elefante branco [...].

Apesar de terem sido indicados pelo grupo político liderado por Antônio Carlos Magalhães, a sucessão de Geraldo Machado por Olívia Barradas trouxe mais elementos de ruptura do que de continuidade. A interrupção dos bem sucedidos programas criados pela gestão anterior marcaram negativamente a gestão da professora Olívia Barradas na presidência da Fundação Cultural do Estado (1983-1987). Envolvida em decisões polêmicas, como a extinção do Curso Livre de Teatro do TCA<sup>19</sup>, alimentou ainda mais o antagonismo do meio cultural com sua gestão, como se pode depreender de matéria assinada pelo ator Benvindo Siqueira, publicada no Jornal da Bahia e compilada por Aninha Franco em seu livro sobre a história do teatro baiano: “Mudamos da água para o vinho. O discurso de posse da Professora Olívia Barradas foi uma das coisas mais chatas e eruditas que já vi e ouvi nos últimos tempos” (SIQUEIRA apud FRANCO, 1994, p.307). Por outro lado, a interiorização das ações foi um saldo positivo da gestão de Olívia Barradas, pois foi, nessa época, que foram inaugurados os centros de cultura construídos pelo governo estadual nos maiores cidades do interior do Estado (Feira de Santana, Juazeiro, Alagoinhas, Itabuna, Valença, Vitória da Conquista e Porto Seguro), que permitiram a criação de circuitos culturais pelo interior em condições técnicas e cênicas mais estruturadas.

A gestão que se seguiu, do governador Waldir Pires (1987-1991), trouxe como grande destaque a criação da Secretaria da Cultura em julho de 1987, reproduzindo com dois anos de atraso o tratamento de *status* de primeiro escalão dado por Sarney à cultura

---

<sup>19</sup> Posteriormente assumido pela Escola de Teatro da UFBA, desde então o Curso Livre vem sendo realizado ininterruptamente.



quando da criação do MinC em 1985. Contudo, desde o primeiro momento, a existência da Secretaria foi marcada por entraves e embates de toda sorte. O poeta José Carlos Capinam, que havia sido nomeado Presidente da Fundação Cultural do Estado em março de 1987, foi alçado ao cargo de Secretário da Cultura no ato da criação da Secretaria na data já citada. As duas instituições, ainda que vinculadas, disputavam espaços e viviam relações de animosidades e ciúmes, como recorda o escritor e jornalista Florisvaldo Mattos (apud ALVES, 2004, p.60), que sucedeu Capinam na Presidência da Fundação:

A Fundação tinha muito mais prestígio que a Secretaria, esse era o grande problema, um prestígio representado por histórias e realizações. A Secretaria precisava, primeiro, instalar-se e depois fazer sua própria história, e a Fundação era uma “pedra no sapato”. Na área da cultura os dois únicos órgãos que tinham o instrumento e a experiência já consolidadas era a Fundação e o IPAC (...). Foi importante a criação da Secretaria. Um lado importante foi que se criou a concepção política de ter uma Secretaria da Cultura. O setor ficou prestigiado.

A denominação da Fundação Cultural foi alterada para Fundação das Artes e parte de suas atribuições foi absorvida pela Secretaria da Cultura. Entretanto, o novo arranjo institucional não resolveu o impasse das competências sobrepostas. Para tornar as coisas ainda mais complicadas, Waldir Pires renunciou ao governo do Estado para concorrer à vice-presidência do país na chapa liderada por Ulysses Guimarães. Nilo Coelho assumiu o Governo e a Secretaria da Cultura passou a padecer de ausência de respaldo político e econômico junto ao governador, de forma que as agendas e reivindicações da cultura passaram a sofrer um estado de apatia e abandono que culminou com a paralisação da maioria dos programas e ações.

É exatamente nesse contexto que se dá o início de período no qual acontecerá o recorte temporal que delimita a análise do objeto de estudo dessa tese. Em função disso, os fatos e eventos inerentes às políticas estaduais de cultura ocorridos a partir daí, estão relacionados e inseridos na análise do quarto capítulo, posto que são de tal sorte vinculados entre si que, metodologicamente, não seria adequado desvinculá-los da elaboração textual e crítica ali empreendida.

Antes e também por questões de ordem metodológica, o percurso desta tese faz uma breve ruptura, que também pode ser lida como um recuo, do ponto de vista

cronológico, para discorrer e analisar o que este autor nomeia como prefigurações do moderno teatro baiano. A saber, as contribuições advindas da atuação de Edgar Santos como criador e primeiro reitor da Universidade da Bahia e de Martim Gonçalves como diretor da Escola de Teatro criada pelo reitor na Universidade e que reformulariam os parâmetros que norteariam, a partir daí, toda a produção teatral baiana.

### 3 PREFIGURAÇÕES DO TEATRO BAIANO NA MODERNIDADE

---

*“Stopen, Stopen!”<sup>20</sup>*  
*Haydil Linhares*

A inauguração da Modernidade na Bahia demorou a acontecer, sobretudo, quando colocada em comparação a outros lugares do país. Quando o fôlego de renovação começou a tomar conta do Brasil na década de 1920, esse Estado permanecia demarcada por uma cultura arcaica e provinciana, com sua economia baseada na secular estrutura agromercantil enquanto o centro-sul do país, ao mesmo tempo em que estava agitado pelas polêmicas da Semana de Arte Moderna de 1922, ensaiava seus primeiros passos rumo à industrialização, lançando as bases para o projeto urbano-industrial que se efetivaria com arrojo no governo Juscelino Kubitscheck. Para completar o quadro de atraso, quando eclodiu a Revolução de 1930, as elites dirigentes baianas foram contrárias à Getúlio Vargas e seus tenentes, o que, em certa medida, contribuiu para que o Estado fosse mantido à margem dos impulsos e avanços modernizantes que começavam a se desenhar pela ação do primeiro governo da Revolução (até a decretação do Estado-Novo). Uma medida da paralisia que acometia a Bahia na primeira metade do século XX pode ser lida pela taxa de crescimento populacional de Salvador entre 1920 e 1940, de apenas 0,2%, a menor de todas as capitais brasileiras.

Antonio Risério, em seu livro *“Avant-Garde na Bahia”*, tributa à figura de Edgar Santos, fundador e primeiro reitor da Universidade da Bahia, a ação fundamental de alinhar e introduzir a Bahia na Modernidade, através do projeto revolucionário de criação da referida universidade. Para Risério (1995:32), ainda que Santos não fosse um homem de partido nem militasse nas estruturas políticas ortodoxas, expressava admiração e aderência às teses centrais do Tenentismo: nacionalismo, industrialização e reivindicação social: “o que desejo enfatizar é que, em tal contexto modernista, Edgar se

---

<sup>20</sup> Conforme relata Harildo Deda, a frase que nomeou um dos mais emblemáticos espetáculos d’Os Novos, em 1968, surgiu de um rompante da atriz Haydil Linhares. O grupo encontrava-se em processo de ensaio e criação coletiva de um espetáculo ainda sem nome. O mote da criação era uma crítica a sociedade burguesa. No meio de um ensaio, Haydil Linhares, com toda a sua verve irônica e irreverente, irrompe em cena gritando “Stopen, Stopen!”, numa antropofágica variação anglicista de “Parem, Parem”. Nascia, naquele momento, o título da peça tão famosa.

situa, ideologicamente, em meio às águas do tenentismo, do integralismo e do getulismo – todas elas de composição quase idêntica, praticamente indecantáveis”. O excerto é depreendido das afirmações contidas em discursos proferidos pelo Reitor e ratificada pela análise de suas ações à frente da implantação da Universidade:

Ele pensava que era preciso sacudir a Bahia, célula *mater* da nacionalidade. Aplicar um forte “choque elétrico” em seu corpo adormecido, anestesiado. Enriquecê-la material e espiritualmente. E assim reprojeta-la, de modo nítido e vívido, no cenário brasileiro. É aqui que se funda, como todo o vigor, a sua compreensão da universidade enquanto instituição vanguardista, inaugural, verdadeira ponta-de-lança da sociedade, o seu entendimento da necessidade de uma vida universitária livre e criativa acoplando-se ao desenvolvimento econômico regional (RISÉRIO, 1995, p.36).

Eram teses reafirmadas à exaustão diante de plateias que formavam a “nova elite modernizante”, como registra Risério, nas quais Edgar Santos buscava apoio político e financeiro para tocar seu projeto adiante, pois “só o encontro efetivo do poder cultural (a universidade) com o poder econômico-financeiro viabilizaria a concretização do “imperioso dever da integração comunitária”, retirando a Bahia do subdesenvolvimento”. Por integração comunitária entenda-se que no pensamento de Edgar, a colaboração substituiria a luta de classes, na medida em que o “trabalhismo” de Vargas superaria a “contradição antagônica” entre burguesia e proletariado. Naquele momento, a velha Bahia onde o Brasil começou e que havia perdido sua primazia com a mudança da capital da colônia para o Rio de Janeiro, padecia de um sentimento de perda, de abandono, como se todas as glórias fossem empoeiradas reminiscências de um passado importante.

O acionamento da cultura como elemento estratégico essencial para a inauguração da Modernidade na Bahia se fez presente na incorporação de cursos já existentes (Escola de Belas Artes, originária da Academia de Belas Artes criada em 1877 e integrada à Universidade logo após sua fundação, em 1947) e na criação e implantação, em 1956, dos cursos de Artes da Universidade (Escola de Dança, Escola de Teatro, Escola de Música). Assim, a Universidade da Bahia, criada em 1946, alcançava e concretizava, dez anos depois, o desenho arrojado desejado pelo Reitor. Para Edgar Santos não bastava investir “em “cursos utilitários”, mas também – e vigorosamente – na “criação de novas formas culturais. Entre a vida cultural e a

econômica não pode haver dúvida alguma”. (RISÉRIO, 1995, p.37). Era necessário que se articulassem uma nova “fisionomia estética” com uma nova mentalidade econômica para tirar a Bahia do atraso e reinserí-la no destacado lugar de vanguarda do desenvolvimento nacional. De certa forma, Edgar Santos antecipava, em algumas décadas, o binômio, hoje tão em voga, de cultura e desenvolvimento.

Para dar substância ao seu Projeto, o Reitor foi buscar em outros lugares, sobretudo em Rio de Janeiro e São Paulo, artistas e intelectuais que professavam um pensamento e uma estética nova, ainda que Edgar Santos não fosse, na interpretação de Risério, um homem com sensibilidade e abertura para o entendimento da cultura em sentido mais amplo:

Edgar cultivava uma concepção tradicional, não antropológica, da realidade cultural. Mas “tradicional” num sentido bastante preciso. É que ele tinha os olhos fixos unicamente no campo da assim chamada “cultura superior”. Mas é preciso fazer aqui uma segunda aproximação [...] para nuançar o quadro. Dentro do campo da “cultura superior”, ele não se movia como um tradicionalista. Muito pelo contrário. Antes que um empertigado e supercilioso guardião de normas estético-intelectuais consagradas, estratificadas, o reitor revelou, em sua atuação pública, uma louvável e excepcional abertura para a invenção, os novos códigos, o experimentalismo (RISÉRIO, 1995, p.47-48).

Assim, ao invés de buscar trazer para a Bahia nomes que guardassem identificação com a tradição, aqui lida como representação dos cânones e das escolas acadêmicas clássicas da cultura erudita européia, trouxe figuras como Hans Joachim Koellreutter, “discípulo do revolucionário austríaco Arnold Schoenberg”, que injetou na Escola de Música recém criada e nos antológicos Seminários Internacionais de Música as inovações da dissonância, do atonalismo, do serialismo dodecafônico, inéditas e desconhecidas na Bahia até aquele momento.

A mesma ousadia marcou a vinda da polonesa Yanka Rudzka, introdutora da dança moderna no Brasil, para a Escola de Dança da Universidade, a primeira em nível superior da América Latina. Formada pelos criadores da dança expressionista alemã, Yanka Rudzka, segundo Lia Robatto, uma de suas primeiras alunas e discípulas na Bahia, “já nos seus primeiros trabalhos coreográficos [...] reagiu contra o excesso dramático subjetivo do expressionismo alemão”, posto que “buscava uma dança mais enxuta, mais despojada, de cunho universal, que ela denominava ‘dança expressiva

contemporânea” (ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p.86). Para Robatto, Rudzka era detentora “de uma visão cultural universal e contemporânea”, priorizava o “ato criativo”, o que se traduzia na forma inovadora proposta para o currículo da Escola de Dança que envolvia desde matérias teórico-criativas a “áreas afins como Anatomia, História da Arte, Estética, Teoria Musical”, sempre tendo como elemento de base a realidade cultural local.

Outros nomes de grande expressão se somaram a essa trupe renovadora. Agostinho da Silva, trazido por Edgar Santos para fundar o Centro de Estudos Afro Orientais (CEAO), como os demais, tinha por característica o fato de integrar a diáspora atlântica europeia que fez com que muitos intelectuais e artistas do Velho Continente migrassem para o lado de cá do Atlântico em busca de refúgio do fascismo, do nazismo e do totalitarismo de Stalin, caso dos imigrantes do Leste Europeu e Rússia. A atuação de Agostinho da Silva, um fugitivo do salazarismo português, a frente do CEAO contou num primeiro momento com a ajuda de Pierre Verger e Vivaldo da Costa Lima, entre outros pesquisadores do âmbito da Etnoantropologia, os quais contribuíram para que a Universidade formulasse um conjunto de ações que abririam canais de diálogo para aproximar o Brasil e a Bahia da África, tanto para redescobrir e revalorizar a África trazida e traduzida pelos negros trazidos pela escravidão, quanto a África atual que, junto com a América do Sul e Oceania, formavam a tríade de continentes colonizados do Hemisfério Sul. As ações do CEAO criaram as bases para que a cultura mestiça de matriz afrodescendente viesse a ser valorizada nas décadas seguintes. Exemplos podem ser encontrados, a partir das décadas de 1970-1980, nas ações de grupos baianos artístico-culturais de afirmação e valorização étnica como Olodum, Ilê Ayê, Ara Ketu, Muzenza e Malê Debalê. Para tanto, foi fundamental a contribuição do CEAO logo após sua implantação, ao promover, por exemplo, um curso de iorubá na Universidade. O povo de santo da tradição do candomblé *jeje-nagô*<sup>21</sup> via sua língua sagrada, tantas vezes perseguida pela polícia e pelas elites, passar a ser falada e ensinada na academia.

Figura de grande destaque no projeto modernizante baiano, Lina Bo Bardi, que poucos anos antes tinha vindo para a Bahia à convite de Diógenes Rebouças para lecionar (por um curto período) na Escola de Belas Artes, desta vez, retornava a Salvador a convite do Governador Juracy Magalhães para implantar o Museu de Arte Moderna - MAM, em cuja sede do Solar do Unhão hoje se encontram registros do

---

<sup>21</sup> Uma das etnias de origem africana trazidas pela escravidão para o Brasil

memorável projeto idealizado por sua criadora. Ainda que sua atuação mais expressiva tenha sido no âmbito extra universitário, “graças à sensibilidade antropológica, Lina vai ver a cultura popular como *cultura*” (RISÉRIO, 1995, p.116), e com sensibilidade artística e abertura estética, lança as bases, bem como institui os termos pelos quais a cultura popular será inserida/valorizada no seio da sociedade baiana e de suas instituições. A criação do Museu de Arte Popular acoplado ao MAM foi o primeiro passo dado nessa direção.

Outro marco que poderia ter se somado ao ambiente buliçoso do final da década de 1950 em Salvador, a inauguração do Teatro Castro Alves, objeto de mais de uma década de espera ansiosa, infelizmente foi abortado às vésperas de se concretizar. Entregue pronto e equipado pela construtora ao Governo em 2 de julho de 1958, o TCA foi aberto à visitação pública para uma sociedade maravilhada pela possibilidade de, enfim, voltar a ter uma grande e estruturada casa de espetáculos, lacuna existente desde o incêndio do Theatro São João. Após alguns dias de visitação, o Teatro foi fechado para os preparativos da inauguração, programada para o dia 14 de julho, mas antes, na madrugada do dia 9, um incêndio atribuído a um curto-circuito na caixa de máquinas do palco, destruiria completamente suas instalações, ficando de fora do sinistro a Concha Acústica e o *Foyer*. Iniciada as obras para sua reconstrução ainda em 18 de julho, só seria inaugurado nove anos depois, em março de 1967, já sob os auspícios da ditadura militar e com a presença do presidente da junta de Governo, marechal Castello Branco.

A construção do Teatro Castro Alves denota, remotamente, alguns elementos constitutivos do lugar ocupado pela cultura e pelas artes na gestão governamental daquela época na Bahia, que, não diferia de modo substancial de outros lugares do Brasil. Não haviam órgãos estatais específicos ou setoriais para tratar da cultura. Quando havia era algum departamento, geralmente subordinado às instituições da área da Educação, o que, mesmo assim, era uma inserção recente: o Ministério da Educação e Cultura (MEC) passara a ter esta denominação em 1953 (após a divisão do Ministério da Saúde e Educação em pastas autônomas). Como a gestão era departamental, a cultura era tratada como elemento secundário, sem que lhe fossem destinadas verbas específicas nem programas de atenção, regulação ou fomento à atividade cultural. O único segmento que recebia alguma atenção sistemática por parte dos poderes públicos era o de patrimônio que, desde 1937, em função da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, depois rebatizado de IPHAN), recebia verbas e tinha ações programáticas precisas. Portanto, o arrojo do reitor Edgar Santos ao colocar

a cultura em lugar tão destacado, no centro de seu projeto de universidade pública, tinha de fato um caráter vanguardista.

O fluxo de informações, ideias, imagens, pensamentos, estéticas e conceitos introduzidos e disseminados numa “pedagogia da inquietude<sup>22</sup>” por este grupo de artistas e intelectuais abrigados na Universidade da Bahia e no MAM, sacudiu a outrora modorrenta e letárgica cultura baiana, como veio a constatar e relatar Gilberto Freyre (apud RISÉRIO, 1995, p.68), de passagem pela Bahia em 1959:

Encontrei, o ano passado, a Bahia ainda mais cheia que nos anos anteriores do espírito universitário que vem comunicando à sua vida e à sua cultura o reitor Edgar Santos. [...] Pois a ação renovadora desse reitor verdadeiramente magnífico não se vem limitando a dar novo ânimo ao sistema universitário baiano, considerando apenas seus limites convencionais. Ao contrário, ele vem se especializando em associar, de modo mais vivo, a Cidade à Universidade.

É preciso reconhecer que a existência de um contexto arcaico fornecia as condições fecundas para que se desse a ruptura e o avanço. Assim, a década de 1950 na Bahia, em decorrência dos fatores já citados e em consonância com o quadro geral da política e da economia brasileira (governo Juscelino Kubitschek e sua política desenvolvimentista), foi fortemente marcada pela superação e revisão de parâmetros. A origem militarista francesa do termo vanguarda (*avant-garde*<sup>23</sup>) explicita o que foi esse “estar à frente”. O novo era introduzido em doses generosas sacudindo o antigo e convidando a todos à ampliação das perspectivas estéticas e filosóficas. A partir dos espetáculos teatrais, concertos e exposições realizadas pela Universidade e pelo MAM, a população de Salvador era posta em contato com novas formas culturais, avançadas e inovadoras, gerando acaloradas reações entre adesões e recusas.

Neste ambiente de profunda ebulição criativa, pontificavam, além dos nomes já citados, outros personagens de grande importância como Walter Smetak e Ernst Widmer (música), Walter da Silveira (cinema), Clarival Valladares (literatura), Carybé e Mário Cravo Junior (artes plásticas), além daquele que demarcaria a reinvenção do teatro baiano e que, por causa disso, tem significação especial para esta tese: Martin Gonçalves. Todos eles, em maior ou menor intensidade, contribuíram para que a Bahia se constituísse em *locus* vanguardista e que influenciaria toda uma geração de artistas e

---

<sup>22</sup> Expressão cunhada por Antonio Risério em seu livro *Avant-Garde na Bahia*

<sup>23</sup> Posição destacada de tropas que avançavam abrindo caminho na frente de batalha.



intelectuais, que, no dizer deles próprios, se identificariam profundamente com os *fifties*<sup>24</sup> baianos e levariam suas marcas para suas obras: Glauber Rocha, Gilberto Gil, João Ubaldo Ribeiro, Rogério Duarte, Carlos Nelson Coutinho, José Carlos Capinam, Waly Salomão, Tom Zé e Caetano Veloso (apud RISÉRIO, 1995, prefácio), que declarou:

O fato de a Universidade estar tão presente na vida da cidade, com seu programa de formação artística levado a cabo por criadores arrojados chamados à Bahia pelo improvável reitor Edgar Santos, fazia da minha vida ali um deslumbramento. Eu gostava da cidade em si mesma, sua paisagem, sua arquitetura, o estilo de sua gente. Mas minha irmã Maria Bethânia, que não aceitava ter saído de Santo Amaro (ela tinha apenas treze anos), foi conquistada para Salvador – e para o mundo – pelas atividades culturais promovidas pelas escolas do Reitor e pelos museus de Dona Lina.

Uma geração que, nos anos seguintes, com o Cinema Novo e a Tropicália, revolucionaria a cultura brasileira. Entre os dois célebres movimentos culturais houve o golpe de 1964. Mas, antes, em 1961, o projeto da Universidade de Edgar Santos sofreria reveses, primeiro com a sua demissão pelo presidente Jânio Quadros, que aproveitou o pretexto das campanhas sistemáticas empreendidas pelo movimento estudantil contra o reitor para defenestrá-lo. Por entenderem que dava atenção demasiada às Humanidades e às Artes, desprezando assim os cursos de Engenharia e as Ciências Exatas, os alunos daqueles Cursos se tornaram seus principais e mais ferrenhos opositores. Em seguida, no mesmo ano, saiu Martim Gonçalves, alvo de ataques da imprensa e da esquerda universitária e, depois, Hans Joachim Koellreutter pediu demissão em 1963. Nesse meio tempo, perseguida pela “elite cultural” baiana que não compreendia nem aceitava sua valorização da cultura popular, Lina Bo Bardi se demitiria do MAM e voltaria para São Paulo.

A reação conservadora, entretanto, não impediu que “os ensinamentos e os toques de Agostinho da Silva, Lina Bo, Martim Gonçalves, Hans J. Koellreutter e outros” se impusessem, “ultrapassando as barreiras da ignorância, da afetação de província, da calúnia, da inveja e da fofoca, para não falar do entrave do delírio “esquerdofrênico”, pois como sustenta Risério (1995, p.24) “estes mestres souberam subverter e formar uma nova onda geracional, apontando-lhe o caminho de ousadia e

---

<sup>24</sup> idem

estimulando-a em direção à abertura de espaços “rebelionários”. Em outra obra sua, *Uma História da Cidade da Bahia*, Risério (2000, p.530) volta a enfatizar que:

Graças a esse movimento, a nova geração baiana incorporou e desenvolveu uma determinada *disposição* para encarar o mundo dos processos e produtos culturais – uma disposição dada, fundamentalmente, pela abertura mental e pelo gosto para a invenção. Foi uma juventude que mergulhou fundo no universo da cultura popular, assimilou criativamente a modernidade estético-intelectual, as faíscas e fulgurações da *avant-garde*, para produzir uma obra rica e inovadora, alterando significativamente o jogo dos signos nos campos estéticos em que interveio – e afetando em profundidade as estruturas da sensibilidade brasileira.

A todas essas contribuições, que conformariam as opções estéticas e filosóficas as quais pautariam a produção artística e cultural baiana nas décadas seguintes, se soma aquela que traz, para esta tese, mais um marco de grande valor: a inauguração da profissionalização dos artistas em seu sentido mais amplo. Através da Universidade, os estudantes de Artes adquiriam uma formação (na qual se mesclavam teoria e prática), com a titulação correspondente, a qual lhes projetava para o mercado que florescia naquele contexto. No caso das Artes Cênicas e, particularmente, do Teatro, o surgimento de uma cena profissional eclipsou a cena amadora prevalecente até então. Isso não foi obra de pouca estatura, como se verá no seguimento desse capítulo.

### 3.1 A CRIAÇÃO DA ESCOLA DE TEATRO E O LEGADO DE MARTIM GONÇALVES

A criação da Escola de Teatro da Universidade da Bahia e a gestão de seu criador e primeiro diretor, Eros Martim Gonçalves, de 1956 a 1961, foi de tal sorte impactante para a realidade local que Raimundo Matos de Leão, em seu livro *Abertura para outra cena: o moderno teatro na Bahia*, propõe uma analogia entre o slogan de Juscelino – *50 anos em 5* – e o que foi este período. Pernambucano de nascimento, onde iniciou sua carreira, e tendo sido um dos fundadores do Tablado, quando fixou residência no Rio de Janeiro após ter estudado cinema em Paris, Martim Gonçalves veio para a Bahia a convite de Edgar Santos, inicialmente em 1955, ministrar aulas de Teatro em cursos especiais, enquanto relutava em aceitar a proposta para comandar o processo

de concepção e instalação da Escola de Teatro. Tarefa aceita no ano seguinte, trouxe com ele um grupo de artistas-professores residentes e atuantes no eixo Rio de Janeiro – São Paulo (Ana Edler, Gianni Ratto, Antonio Patiño, Domitila Amaral, entre outros) para colaborar na implantação dos cursos de Interpretação<sup>25</sup> (nível técnico) e Direção Teatral (nível superior).

O teatro que Martim Gonçalves encontrou na Bahia era estritamente amador. Entre o incêndio que destruiu o Theatro São João, em 1923, e a fundação da Escola de Teatro da Universidade da Bahia (ETUB) em 1956, a cena baiana, ao longo de mais de três décadas, padeceu de dois problemas cruciais: a falta de espaços e o amadorismo dos grupos, como destaca Aninha Franco, em seu livro *O Teatro na Bahia Através da Imprensa – Século XX*, uma caudalosa documentação sobre a criação e produção do teatro baiano em quase todo o século passado (o livro cobre de 1900 até o início da década de 1990), através de matérias, entrevistas, registros e críticas da imprensa local.

Matérias de jornal compiladas por Aninha Franco, como o comentário do jornalista Zoroastro Figueiredo, publicado no Diário da Bahia em 29 de abril de 1955, demonstram como o ambiente teatral baiano na década de 1950 padecia de debilidades crônicas:

Teatro? Não há teatros. A mocidade vai ao futebol ou ao cinema. A promessa do TCA é uma ilusão utópica, as suas obras foram paralisadas e não temos esperanças de um próximo reinício. O Teatro Guarani vive num conserto perene [...]. Os poucos admiradores da arte teatral, pessoas idosas, na sua maioria, vão perdendo o contato com espetáculos, só apresentados de raro em raro no palco do ICEIA, que absolutamente não reúne os mínimos requisitos técnicos para o repertório das grandes companhias [...]. (FIGUEIREDO, 1955 apud FRANCO, 1994, p.106)

Para a escritora, os problemas, enfrentados àquela época, legaram dificuldades que atravessariam as décadas seguintes. A “distância estabelecida entre o teatro e o público de Salvador tornou-se o maior problema dos amadores em suas primeiras manifestações e um dos entraves mais sérios dos profissionais de hoje”. O fato do teatro ter deixado “de ser um hábito ou uma opção artística e de lazer” para muitas gerações durante décadas, geraria como pior legado as plateias diminutas que o teatro baiano

---

<sup>25</sup> Somente em 1985 seria implantado o Bacharelado em Interpretação, substituindo o curso técnico-profissionalizante.

profissional teria nos “anos 60, 70 e 80, com raras e esporádicas exceções” (FRANCO, 1994, p.106).

A inconstância da programação e a precariedade dos “teatros”, em sua maioria espaços improvisados como igrejas (do Carmo, de N. Sra. Santana, de Monte Serrat, de Plataforma), colégios (Central e ICEIA) e clubes (Fantoques, Espanhol), de fato projetavam para a população a percepção do teatro como uma expressão amadora, de qualidade sofrível, tanto em função da dificuldade que constituía sua produção como pela pouca informação e tradição de que dispunham aqueles que resistiam em fazer teatro com todas essas adversidades.

O quadro pouco animador não desestimulou Martim Gonçalves que iniciou os trabalhos para o funcionamento da ETUB sem sede oficial e sem teatro. Selecionou os alunos, formou as turmas iniciais e começou a dar aulas com seu quadro de professores em instalações improvisadas, introduzindo na Bahia o método Stanislavsky<sup>26</sup> de formação de atores. Aqui cabe destacar as condições excepcionais em termos de liberdade de ação. A ausência de outro modelo prévio para ser colocado em perspectiva comparada – não havia nenhuma escola superior de Arte Dramática no país – conferia liberdade ao criador da referida Escola para propor seu modelo didático sem sofrer, num primeiro momento, nenhum tipo de interferência, já que não era cotejado com nenhuma outra abordagem pedagógica que pudesse servir de comparação.

Logo no primeiro ano, 1956, marcou presença e chamou a atenção da sociedade e da imprensa quando apresentou cenas curtas de diferentes trechos de espetáculos os mais diversos, encenadas pelos alunos nos salões e espaços do prédio da Reitoria. Com as mostras de cenas realizadas com os alunos, veio a ideia de criar um grupo de teatro, *A Barca*, do qual passariam a participar também professores e artistas convidados.

No ano seguinte, 1957, a Escola conquistou sua sede definitiva, se instalando no Solar Santo Antonio, um belo casarão do século XIX no bairro do Canela, onde se encontra até hoje. Em 1958, foi inaugurado, em anexo a esse casarão, o teatro Santo Antonio<sup>27</sup>, com 200 lugares e estrutura técnica de qualidade, com suas obras e instalações financiadas com recursos da Rockefeller Foundation, instituição parceira norte-americana patrocinadora desde a primeira hora dos cursos de Teatro da Universidade e que ajudou a mantê-los por mais alguns anos.

---

<sup>26</sup> Método criado pelo teatrólogo, ator e diretor russo Constantin Stanislavski, no final do século XIX e início do século XX, até hoje é referência em arte dramática.

<sup>27</sup> Em 1996, comemorando os 40 anos da escola, foi rebatizado como Teatro Martim Gonçalves. Alguns anos depois, foi completamente reformado, sendo reinaugurado em 2008.

Com uma infraestrutura conquistada com relativa rapidez e dispendo razoavelmente de recursos humanos, materiais e financeiros sem maiores entraves, Martim agregou ao projeto da Escola de Teatro elementos trazidos de sua passagem pelo *O Tablado*<sup>28</sup>, sejam na identidade do repertório – textos de estilos diversos de dramaturgias as mais variadas – seja na estratégia didática de formação, como ressalta Raimundo Matos de Leão (2006, p.115),

Outro paralelo que se pode traçar entre *O Tablado* e a Escola de Teatro da Universidade da Bahia, em seus primórdios, é a vocação para a formação de atores e técnicos que possam dar conta das encenações propostas pelos seus encenadores e, sobretudo, fornecer uma mão-de-obra qualificada para o crescente mercado de trabalho, pelo menos em São Paulo e no Rio de Janeiro, locais para onde seguem, na época, significativos nomes do teatro nacional com passagem pelas salas de aula e palco da Escola de Teatro.

De fato, no decorrer da década de 1960, ex-alunos da ETUB como Othon Bastos, Martha Overbeck, Echio Reis, Antonio Pitanga, Geraldo Del Rey, Helena Ignez, viriam a se destacar no cinema, no teatro e na emergente teledramaturgia brasileira, gerada a partir das emissoras sediadas no eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Levavam consigo uma formação ética e artística adquirida no exercício de várias funções. Para Gonçalves, alunos atores e alunos diretores tinham que desempenhar as mais variadas atividades e tarefas do fazer teatral – da “interpretação de papéis principais, secundários e pequenas participações”, passando por confecção de cenários e figurinos, contrarregragem, operação de luz e som, até a assistência de direção – só assim, experimentando o “espetáculo como um todo”, estariam aptos ao ingresso no mercado de trabalho (LEÃO, 2006, p.116).

Essa mudança de paradigma só veio a ser admitida muito tempo depois, já que naquela época setores da imprensa baiana (e parte da brasileira) assim como militantes

---

<sup>28</sup> O Teatro *O Tablado* foi fundado em 1951 por Maria Clara Machado com a ajuda de Kalma Murtinho e Martim Gonçalves. Inicialmente foi uma companhia de teatro amador. Mais tarde, transformou-se num grande centro de formação de atores. *O Tablado* ajudou a modernizar o teatro no Rio de Janeiro, do mesmo modo que Martim modernizaria o baiano alguns anos depois. Apresentava peça para todos os públicos, mas sua principal força era com as peças infantis, a maioria de autoria de Maria Clara Machado. Ela desenvolvia textos e fazia montagens de altíssima qualidade, até mesmo para a época. Seus textos são até hoje montados. Em 50 anos de existência, *O Tablado* já formou várias gerações de atores, mais de 5 mil, entre os quais podem ser destacados nomes como Marieta Severo, Hildegard Angel, Drica Moraes, Malu Mader, Andréa Beltrão, Catarina Abdala, Louise Cardoso, Miguel Falabella, Luiz Carlos Tourinho, Leonardo Brício, Cláudia Abreu, entre outros.

da esquerda radical local estavam mais empenhados em combater e desestabilizar o trabalho de Martim Gonçalves e o projeto do reitor Edgar Santos que ressaltar os méritos que a história lhes tributaria ao reconhecer seus legados. As críticas tinham amplo espectro, mas se concentravam especialmente em duas frentes: a de que Gonçalves era autoritário, personalista e que seu Teatro era burguês e elitista, não privilegiava o autor nacional. O questionamento sobre o método de direção e gestão do fundador da Escola de Teatro pode ser creditada a certa ideologia em voga à época, a qual defendia que toda decisão tinha que ser produto do coletivo, das deliberações aclamadas nas assembleias participativas de cunho “democrático”, e o diretor da ETUB não primava pela submissão de suas escolhas a um colegiado para sacramentar suas decisões. A outra frente de críticas até chegou a ser rechaçada na época por Affonso Ruy (apud FRANCO, 1994, p.143), para quem “a Escola de Teatro rendia em qualidade a concepção básica de ser teatro, resultando superior à maioria do que já havia sido feito e se faz na matéria entre nós”.

Apesar da acusação feita por seus detratores de que Martim Gonçalves era um “diretor bem comportado” no sentido de pouco ousado, acomodado, se demonstrou, com seu repertório eclético – durante sua gestão foram montados espetáculos de autores teatrais tão distintos entre si como August Strindberg, Ariano Suassuna, Anton Tchecov, Álvares de Azevedo, Bertolt Brecht, Yukio Mishima, Tennessee Williams, João Cabral de Melo Neto, Gil Vicente e tantos outros – que a formação de atores e diretores por uma Escola de Teatro deveria contemplar uma diversidade estética de forma a não se prender a nenhum estilo, como reconhece Raimundo Matos de Leão (2006, p.121):

A incompreensão, a inconsistência das críticas e o deboche que demarcam as reações contrárias ao projeto pedagógico do Professor Martim mostram que este seguia para além dos estreitos caminhos partidários, abrindo para a juventude baiana, para os intelectuais e universitários e para o público em geral a possibilidade de entrar em contato com a diversidade. Em cinco anos, a Escola de Teatro da Universidade da Bahia exibiu em seu palco e noutros espaços, aquilo que de melhor se produziu no teatro na primeira metade do século XX, para não falar na dramaturgia enraizada na rebeldia do século XIX, além da inclusão em seu repertório de textos de Gil Vicente.

A abertura para a diversidade de gêneros e estilos, a produção intensa e extensa de espetáculos refinados com alto padrão de acabamento e a ampla repercussão causada pelas encenações, posicionaram Salvador em um inédito lugar de destaque no âmbito

das Artes Cênicas, atraindo as atenções tanto em plano nacional como internacional, como a realização do I Seminário Internacional de Teatro, com as presenças de Charles McGaw (Goodmann Theatre de Chicago), George Izenou (do Yale Drama School) e Karl Erns Hedepohl (Goethe Institut, Alemanha), levando Aninha Franco (1994, p.117-118) a afirmar que

Neste momento, a ETUB era considerada uma das melhores escolas de teatro do mundo e sua equipe de professores, a melhor do Brasil. Patrocinada pela Rockfeller Foundation, que lhe destinou dólares sem avareza, elogiada pela imprensa nacional, referendada pela imprensa internacional, a Escola de Teatro da Universidade da Bahia era o sucesso ímpar de uma cidade que até pouco tempo não possuía teatro.

Mesma opinião compartilhada pela atriz Nilda Spencer, aluna formada pela primeira turma da ETUB, uma das pessoas mais próximas a Gonçalves e que o substituiu por alguns meses na direção da Escola após sua saída em 1961, quando foi afastado por decisão no novo reitor,

"Foi um período muito conturbado. O Martim foi um grande formador de platéias. Apesar de não ser um homem de muita conversa, ele era realmente profissional e sabia trabalhar o ator. Graças a ele e ao reitor Edgard Santos, que chamava a ET (*Escola de Teatro*) de "minha caçulinha", a escola transformou-se numa das melhores do mundo". (SPENCER apud SANTANA, 2006)

Antes, em dezembro de 1959, a ETUB formou sua primeira turma em meio à ausência de parte dos alunos e de alguns professores que romperam com o diretor. Os professores Gianni Ratto e Domitila Amaral retornaram ao Rio de Janeiro. O professor João Augusto Azevedo<sup>29</sup> juntou-se aos alunos Échio Reis, Carlos Petrovich, Martha Overbeck, Tereza Sá, Nevolanda Amorim, Mário Gadelha, Sonia Robatto, Carmem Bittencourt e Othon Bastos e, juntos, criaram o *Teatro dos Novos*, primeiro grupo profissional de teatro de Salvador, assunto a ser mais detalhado na seção seguinte.

Não há registros que Martim Gonçalves tenha declarado taxativamente que sua intervenção no teatro realizado em Salvador tinha a intenção clara de transformar todo o

---

<sup>29</sup> O ator, autor e diretor teatral carioca veio para a Bahia em 1956, à convite de Martim Gonçalves, com quem havia trabalhado n'O Tablado, e aqui radicou-se até sua morte em 1979. Tornou-se tão conhecido como João AUGUSTO que esta tese utiliza essa designação, mesmo não sendo seu sobrenome.

contexto da produção teatral. Pelas informações obtidas em entrevistas dadas a jornais da época e alguns relatos posteriores, permite-se deduzir que o pensamento de Martin aspirava ao aprimoramento da formação dos artistas e técnicos envolvidos nas artes da cena, tendo como resultado subsequente a profissionalização nos modos de fazer teatro na Bahia. A extensão do alcance e da importância dessa mudança de paradigma é avaliada por Jussilene Santana (2006), quando diz que

[...] a Escola é marco na primeira onda de profissionalização do teatro, visto que é apenas após sua criação que se reconhece, na capital, o trabalho em teatro como um campo autônomo, profissional e artisticamente. O artista de teatro passa a ser reconhecido como um profissional como outro qualquer, que domina competências e habilidades particulares e que apresenta um serviço que deve ser remunerado, não sendo mais um diletante que vê na atividade um passatempo social. A Escola de Teatro fez do trabalho com arte, apesar das contingências, um sonho possível.

Assim, o que se alcançou foi muito mais. Além da separação entre ser amador ou profissional e da introdução de outras estéticas cênicas, as ambições e perspectivas que passaram a dominar os horizontes dos artistas baianos de teatro projetavam o que, no dizer de Raimundo Matos de Leão (2006), pode ser lido como “a abertura para outra cena”. A partir da criação da Escola de Teatro da Universidade da Bahia pode se afirmar que o teatro baiano foi irremediavelmente modificado em sentido mais amplo, ainda que as conquistas e avanços decorrentes das transformações na cena e em seu entorno viessem a padecer de males crônicos, inscritos tanto no domínio das condições de produção quanto em aspectos mais diversos como liberdade de criação e expressão.

### 3.2 O TEATRO PRODUZIDO NA BAHIA SOB A SOMBRA DA CENSURA

O ambiente político conturbado do início da década de 1960 atuou como um dos fatores que propiciou o florescimento de um tipo de dramaturgia e de encenação comprometidas com a denúncia social. O mundo se encontrava tensionado pela polarização entre campos ideológicos opostos. Do mesmo modo, verdadeiros duelos conceituais, de fundo ideológico, como elitista ou popular e alienado ou revolucionário,



dominavam as discussões e as apreciações que se faziam, inclusive, sobre o fazer artístico-cultural.

Entretanto, apesar de se considerarem portadores de uma ruptura e acreditarem que estavam engajados numa forma política de fazer arte, que se opunha aos pressupostos acadêmicos, estéticos e filosóficos de Martim Gonçalves, o *Teatro dos Novos*, citado na seção anterior, deu início a sua trajetória e manteve, em boa parte dela, significativa aderência aos ensinamentos recebidos na ETUB, como declarou o ator Harildo Deda: “Parece-me que nessa época João [Augusto] quer mostrar que foi um bom aluno. Eu acho o João um Martim revisitado, num outro contexto...” (DEDA apud LEÃO, 2006, p.168).

Ao perseverar em sua busca de espaço, os *Novos* apostam em viagens ao interior e apresentações na rua, além de outras estratégias de produção de espetáculos, como forma de projetar politicamente sua identidade de um teatro popular, além de perseguir o objetivo de ter um espaço próprio, o que vai ser alcançado quando o governador Lomanto Júnior cede à *Sociedade Teatro dos Novos* o espaço, no Passeio Público de Salvador, no qual seria construído um galpão, projetado por Silvio Robatto, para ser a sede do Teatro Vila Velha.

Inaugurado em 31 de julho de 1964, após intensas campanhas de arrecadação de fundos para a edificação do primeiro teatro independente da Bahia, com a emblemática montagem de *Eles Não Usam Bleque-Tai*, o Vila, como se tornou conhecido, ratificaria sua vocação antológica ao abrigar, vinte e três dias depois de inaugurado, o show *Nós Por Exemplo*, produzido e arregimentado por Roberto Santana e que lançaria a carreira dos artistas baianos Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e Maria Bethania.

A construção e inauguração do Vila representa o avanço que foi um grupo ter seu próprio teatro para nele ensaiar, produzir e encenar seus espetáculos numa cidade que menos de dez anos antes só tinha grupos amadores e teatros improvisados. A realização de vários espetáculos em meio às dificuldades habituais de falta de recursos são emblemáticas da persistência e disposição dos Novos e de seu diretor, ainda que depoimentos e entrevistas de João Augusto recolhidos pela pesquisa de Raimundo Matos de Leão na elaboração de seu livro *Transas na Cena em Transe: Teatro e Contracultura na Bahia* evidenciem o quanto era difícil sobreviver num contexto pouco favorável:

[...] Nem eu nem nossa equipe pode se dar ao luxo de “fazer o que gostaria”. Vivemos conscientes da nossa pré-história e nosso esforço é sair dela [...]

Enfrentamos a realidade do que seja fazer teatro profissional na Bahia – realidade que vai das crises internas (naturais no amadurecimento de qualquer equipe) – ao descaso e ignorância dos poderes públicos e pretensões dos particulares que vivem nessa sedutora província. (AUGUSTO in LEÃO, 2006, p.174)

Na mesma época, surgiram na Bahia grupos que replicavam a mesma perspectiva de engajamento político presente na juventude e nos artistas do teatro feito no Sudeste brasileiro. Foram criados e funcionaram por alguns anos o Teatro de Arena da Bahia e o Centro Popular de Cultura da União dos Estudantes (CPC/UNE). Em paralelo à criativa e prolífica trajetória dos Novos, a ETUB, sob a direção de Luiz Carlos Maciel e Nilda Spencer, conseguiu se recuperar parcialmente dos efeitos da saída de Martim Gonçalves e manteve, nos primeiros anos da década de 1960, uma consistente produção de espetáculos por seus alunos e professores. Entretanto, Maciel também pede demissão algum tempo depois. A saída de outros professores e a perda do tratamento privilegiado dado até então pelo reitorado, contribuíram para que a ETUB perdesse em produção e visibilidade, sobretudo depois que a companhia de teatro dos alunos e professores, *A Barca*, foi desfeita. Os registros que se tem da atuação da escola ao longo da década de 1960 mostram-na bem distante do fulgor vivida nos primeiros anos de sua existência.

No meio da década o destaque foi a inauguração do Teatro Castro Alves (TCA), já citada em outra seção desse capítulo, que se deu em meio a polêmicas, sobretudo pelo fato de que a programação de inauguração não contemplou nenhum grupo ou atração local, o que motivou protestos de toda ordem, sobretudo da imprensa e do meio teatral local. Até a cantora Maria Bethânia, naquele momento fazendo grande sucesso no Rio de Janeiro, fez um apelo através do Jornal A Tarde pedindo à direção do TCA “[...] pela classe teatral baiana, tão menosprezada e relegada a um humilhante e injustificável segundo plano [...]” (BETHANIA, 1967 apud FRANCO, 1995, p.159). Talvez por isso, a direção do TCA e o Departamento de Ensino Superior e Cultura – DESC<sup>30</sup> tenham pretendido “revitalizar o teatro local bancando produções, cedendo pautas e produzindo cursos profissionalizantes” (FRANCO, 1994, p.159).

---

<sup>30</sup> Conforme citado no capítulo anterior, foi o órgão criado pelo governo em 1967 na estrutura da Secretaria de Educação do Estado da Bahia para abrigar a Fundação Teatro Castro Alves e as Escolas Superiores de Agronomia de Cruz das Almas e Juazeiro.

Por iniciativa da direção do TCA, alguns espetáculos foram montados, mas não obtiveram repercussão favorável por parte da crônica e da crítica cultural. Enquanto isso, a produção teatral permanecia claudicante e errática intercalando algumas montagens amadoras, dentro das características precárias e sem regularidade que sempre lhe pautaram, com outras montagens de características profissionais, dirigidas por egressos da ETUB, como Álvaro Guimarães, Jurema Penna, Manoel Lopes Pontes e Nilda Spencer que pontuavam, aqui e ali, a cena local.

Os *Novos*, sempre dirigidos por João Augusto encontraram no teatro de cordel uma forma peculiar de expressão que também acabou por ser utilizada como estratégia de sobrevivência. A estreia de *Teatro de Cordel* (1966) seguida de suas reedições (*Teatro de Cordel II* – 1971 e *Teatro do Cordel III* – 1973) trouxe muito sucesso ao grupo com as encenações do gênero, o que, além de alcançar o público pela comunicação direta, popular e simples entremeada por elementos de comicidade, serviu de veículo para a denúncia de forte teor social pretendida pelo teatro político que o grupo propunha.

Entretanto, o agravamento do ambiente político levou a ditadura a desarticular e desmobilizar quase totalmente a capacidade de criação e produção teatral da Bahia, do mesmo modo que outros segmentos artísticos foram perseguidos e reprimidos país a fora pela postura divergente e de oposição ao regime militar. Os grupos sobreviveram como focos de resistência, mas realizando com e para poucos, como bem recorda Albino Rubim (2002) em seu ensaio “Comunicação, mídia e cultura na Bahia contemporânea”,

De um modo geral, quem ainda ficou na Bahia e persiste em fazer cultura tem que enfrentar a dura repressão da polícia, atenta a cada possível foco de insurreição contra o novo regime. Como no caso do teatro: na ocasião da estreia de *As Senhoritas* — que havia sido proibida em todo o País e foi montada pelo diretor Alvinho Guimarães — o Teatro Castro Alves foi invadido por policiais e os atores foram espancados e humilhados. Proibiram-se então, a todos os grupos baianos, ensaiar nas dependências do TCA, e houve um corte geral de verba para o teatro. A Bahia que figurava como estrela da cultura nacional e até mesmo internacional era, cada vez mais, uma lembrança distante .

Além do abrupto corte da verba cuja distribuição tinha sido iniciada apenas dois anos antes com a inauguração do TCA, as medidas de endurecimento das forças repressivas mostravam o caráter de perseguição à produção teatral local. Além da ação

cerceadora e intensa da censura, proibindo espetáculos de estrear ou vetando trechos substanciais dos textos, a polícia passou a revistar e exigir documentos do público que se dirigia ao Teatro Vila Velha para ver as montagens dos *Novos*, o que fatalmente levou o afastamento do público daquele Teatro e levou o Grupo a atravessar uma crise financeira para manter o estabelecimento que precisava de obras de manutenção. Para piorar o quadro, o acesso ao Passeio Público onde o Vila se localiza passou a ser dificultado. O conjunto de medidas adotadas provocou o enfraquecimento do fôlego produtivo dos artistas de teatro. A cena teatral entrou e enfrentou a década de 1970 ainda mais encolhida. No percurso dela, os *Novos* deixaram de atuar com regularidade, passando João Augusto a dirigir outro grupo, o *Teatro Livre da Bahia*.

Algumas tentativas de superação da crise que sobreveio à repressão do regime chegaram a ser gestadas, como a criação do Plano Piloto (PP), um projeto idealizado por João Augusto, Carlos Petrovich e Jesus Chediak, também conhecido como Classe Teatral Organizada (CLATOR) (LEÃO, 2008, p.146). A proposta já nasceu propensa à inviabilidade, as pretensões eram muito arrojadas: o CLATOR seria um coletivo que assumiria a produção de todos os espetáculos baianos, capital e interior, “promovendo a distribuição dos rendimentos entre artistas e técnicos”. Aninha Franco (1994, p.206) relata que a proposta do grupo,

Era zerar a vida cênica da cidade para começar tudo de novo, de maneira organizada e profissional. Em seus primeiros atos, abriu inscrições para reunir todos os atores, diretores, técnicos e seus patrimônios teatrais sob sua égide, pôs os teatros Santo Antônio, Vila Velha e TCA à disposição de suas montagens, entregou a seleção de seu repertório a Carlos Petrovich e João Augusto e criou uma tabela de salários de artistas e técnicos. Dos inscritos, o projeto CLATOR exigiu a mais absoluta disciplina, tempo em que promovia oficinas, laboratórios e cursos para seus aprimoramentos. As metas eram claras: formação de público através da amostragem de boas produções, profissionalização e adestramento da classe, com a consequente melhora do teatro profissional ou semiprofissional da Bahia.

Ainda que Franco afirme que a proposta era tão utópica quanto às comunidades *hippies* em voga à época e por isso fadada ao insucesso, Leão (2008, p.151) vê motivos para saudar a curta existência do CLATOR, pois sua “iniciativa possibilitou a mobilização dos artistas num momento muito favorável à dispersão, ao acomodamento e à atitude do salve-se quem puder”. Utópica ou engajada, o que é significativo é que a

existência dessa mentalidade localizava o teatro como profissão e procurava meios para que seus profissionais exercessem a atividade teatral dentro de parâmetros mínimos de organização e condições de trabalho, de valorização econômica e de geração de renda e emprego. O fato de estarem sob o signo da politização não anulava a necessidade de dotar o artista da capacidade de inserção no mercado. Isso não era visto como uma contradição no entendimento de seus proponentes. Ainda que o modelo Capitalista fosse denunciado como origem de todos os males, era dentro dele que os artistas precisavam aprender a operar e sobreviver para, a partir de então, ter condições de atuar na transformação da sociedade.

Fracassada a proposta do CLATOR, a “janela” encontrada pelos artistas de teatro da Bahia para se expressarem foi enveredar pelo experimentalismo, pelo uso alegórico e ritualístico de imagens que buscavam o choque e, sobretudo, a ruptura com a estética Naturalista-Realista no teatro. Entre críticas e embates com os mais diversos setores da sociedade, recolhido às suas trincheiras, o teatro feito na Bahia no período entre 1967 e 1974, segundo Cleise Mendes (apud Leão, 2008) afirma no prefácio do livro de Leão já citado,

[...] cerceado pela censura política e desafiado a reinventar-se pela via libertária do ideário contracultural, buscou sua voz e sua ação por formas até então inusitadas, baseadas na experimentação e na recusa de limites, povoando o palco com seus gritos, sua rebeldia, sua festa e agitando a plateia dividida entre o contágio delirante e a violenta rejeição. Ou, como resume o autor: “Não há silêncio nem vazio na cena em transe”.

Em meio ao desbunde cênico, delirante e transgressor, como já foi citado em 3.2, ocorre no seio do regime militar uma mudança de percepção sobre o tratamento a ser dado ao segmento cultural. Após anos de enfrentamento, censura e perseguição, a Ditadura decidiu mudar seu enfoque e, numa promitente estratégia de aproximação e cooptação, passou a investir numa ampla institucionalização governamental na área cultural. Em 1975, o Governo Federal criou a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e outras instituições também já citadas, todas vinculadas ao Ministério da Educação e Cultura. A ação do Governo Federal servia como parâmetro para os estados, como já foi destacado no capítulo anterior.

É necessário salientar que, até então, quando os artistas recorriam ao Estado na busca de apoio e recursos, a falta de uma interface definida convertia essa busca em uma tarefa complicada. Faltava clareza sobre em que “porta” deveriam bater e em que termos pedir e, mesmo o ato de buscar apoio governamental, não era uma tarefa lógica, espontânea, o lugar do Estado na cultura ainda estava se delineando. Com a criação do aparato institucional governamental para a Cultura, além de estabelecer com mais exatidão a departamentalização das instâncias burocráticas e os caminhos de acesso ao fomento estatal, subsidiaria de forma irreversível o senso comum de que cabia ao Estado atuar como elemento central e decisivo, tanto nos aspectos econômicos como estruturais, no apoio à criação, produção e distribuição de bens e serviços culturais.

Esta equação, progressivamente, levaria os artistas e agentes culturais a uma situação de dependência da interveniência do Estado e, em muitos casos, dos favores e humores dos dirigentes dos órgãos governamentais de Cultura. O fato é que se institucionalizou de vez a relação de fomento da Cultura via Governo. Seduzidos e atraídos pelas possibilidades de contarem com as benesses governamentais para seus empreendimentos, os artistas incorporaram a lógica de produzir com a interveniência estatal e, em certa medida, acomodaram-se a ela. O estreitamento da perspectiva de produção em bases profissionais criaria uma dependência perversa entre Arte e Estado, na medida em que tornaria produtores culturais reféns das *démarches* orçamentárias.

Apesar da expansão dos mecanismos institucionais estatais de fomento, é necessário destacar que, naquele contexto, o entendimento de cultura como empreendimento ainda era precário e incipiente. Apesar de ocorrências de alguns sucessos com grande afluência de público na década de 1970, como *Marylin Miranda* (1974) Dir. de José Possi Neto, à época diretor da Escola de Teatro da UFBA, *Tabaris* (1976) com Haydil Linhares no Teatro Castro Alves, *Apareceu a Margarida* (1977) com Yumara Rodrigues, e *Bocas do Inferno* (1979) de Deolindo Checucci, os artistas de teatro, em sua grande maioria, por mais que se identificassem como profissionais das Artes Cênicas, ainda dependiam de outra atividade remunerada para sobreviver, pois não contavam com um contexto social e econômico estruturado que lhes permitissem alcançar a profissionalização efetiva de modo a sobreviver exclusivamente de seu ofício artístico.

O ator e diretor Gideon Rosa, em entrevista concedida para o autor desta tese, relata que “as funções de produção e realização de um espetáculo eram compartilhadas por todos que integravam o elenco, não havia naquela época a figura do produtor”

(ROSA, 2011). Semelhante a um sistema cooperativado, “todos se envolviam tanto com questões básicas como lavar o figurino, montar o cenário, a luz e limpar o teatro, quanto com missões mais elaboradas como visitar os órgãos de imprensa na busca de divulgação”. Para o entrevistado, o mais desgastante era ter que dar conta de todas essas tarefas ao mesmo tempo em que se trabalhava em outras atividades: “tínhamos que dar aulas ou fazer outras coisas para ganhar dinheiro e pagar as contas, para chegar no teatro e continuar trabalhando ou ensaiando”.

### 3.3 DA EUFORIA AO DESENCANTO: O TEATRO BAIANO DOS ANOS 80

O iminente fim da ditadura militar, a anistia e a abertura política, o relaxamento da censura (que só seria extinta de fato e de direito pela promulgação da Constituição de 1988), eram alguns sinais da política de distensão que, por sua vez, contagiava o meio cultural, criando uma ambiência favorável ao surgimento de novas matrizes criativas. Como destaca Aninha Franco (1994, p.282), o teatro baiano, na década de 1980, nasceu em um contexto promissor,

O teatro local começou os anos 80 com fôlego, revitalizado pelo surgimento de novos atores, novos diretores e novas propostas estéticas. Alimentado pela administração brilhante de Geraldo Machado na FCEBa (1979-1983), apoiado por verbas e promoções do TCA, ele cresceu e se manifestou através das mais diversas tendências e propostas, passando pelo experimentalismo de Paulo Dourado, Márcio Meireles e Luiz Marfuz, pelo teatro comercial do Gamboa, pelas buscas felizes ou infelizes de diretores emergentes como Ricardo Ottoni, Fernando Guerreiro, José Carlos Barros, Paulo Cunha e Sonia de Brito. A Escola de Teatro aderiu ao movimento criando a Companhia de Teatro da UFBA, responsável por algumas das melhores montagens do decênio.” .

Franco (1994, p.295) destaca ainda a importância naquele momento do apoio governamental para que o teatro vivesse um momento de grande agitação e produtividade: “O teatro soteropolitano produziu, durante 1981, 71 espetáculos<sup>31</sup>, número que, comparado às estreias mirradas de 1989 ou 1990, dá a ideia de como a verba estatal pode definir a existência cultural de uma comunidade.”. O mesmo ânimo

---

<sup>31</sup> Até hoje esse número não foi superado, como pode ser visto no Quadro 1 – Número de estreias de espetáculos teatrais período 1993 – 2010 (ver pág.144)

era compartilhado pelo ator Benvindo Siqueira (1981, apud FRANCO, 1994, p.299) que, em matéria publicada no Jornal da Bahia em 25 de novembro de 1981 destacava que “no marasmo em que se encontrava o teatro baiano, cheio de estrelas paradas no tempo e no espaço, [...] surge um novo tipo, os operários do teatro. Uma classe sem aspirações globais [...] que batalha pelo seu espaço”.

Entretanto, o momento vigoroso do início da década de 1980 se converteu rapidamente em uma experiência insular. Como já foi comentado no capítulo anterior, as mudanças implantadas pela gestão de Olívia Barradas na Fundação Cultural dificultaram o acesso dos grupos teatrais ao patrocínio estatal que, aquele momento, havia se tornado a principal fonte de viabilização das montagens teatrais em consequência da interface estabelecida pela gestão de Geraldo Machado.

Para completar o quadro de dificuldades, o Brasil vivia o período da espiral inflacionária que tantos prejuízos trariam ao desenvolvimento nacional. Uma sucessão de planos econômicos se seguiu, mas nenhum trouxe a necessária reformulação estrutural do sistema monetário e financeiro brasileiro, possibilitando que uma cultura de inflação se entranhasse na sociedade. Se antes já era desafiador angariar recursos para levantar montagens, com os sobressaltos dos aumentos diários das taxas inflacionárias, a tarefa de conseguir dinheiro para colocar os espetáculos em cartaz tornou-se quase impraticável.

Sobre esse momento, a produtora teatral Eliana Pedroso, uma das entrevistadas para essa tese, explica que nesse período, diante “da ausência de patrocinadores, saímos pelo comércio de Salvador arrecadando doações de toda espécie” (PEDROSO, 2010). A entrevistada relata que era “preciso gastar muita conversa para conseguir algum tipo de apoio”, e que “como a doação em dinheiro era quase inexistente, buscávamos a doação em itens materiais necessários para a produção de cenário, figurino, impressão dos cartazes etc.”. O trabalho de produção, nessa configuração, se limitava a arrecadar bens e serviços junto ao comércio local. Já os encargos financeiros como pagamento de pauta e alguns serviços profissionais ficavam na dependência do que a bilheteria poderia gerar. Pedroso (2010) admite que a angústia com os resultados do borderô<sup>32</sup> era uma constante e que não foram poucas as vezes em que os artistas tiveram que retirar de seus bolsos os fundos necessários para quitar as dívidas de uma temporada mal sucedida.

---

<sup>32</sup> Aportuguesamento da palavra francesa “borderaux” que significa resumo-resultado da bilheteria.



Alguns nomes começaram a despontar nesse contexto, como o diretor teatral Fernando Guerreiro, nome que se tornaria emblemático para o teatro baiano nas décadas seguintes por características já vislumbradas por Aninha Franco quando esta comentou que “Com o propósito de fazer um teatro acessível, Guerreiro estreou *Equus*, sedutor de grandes plateias e de boas críticas” (FRANCO, 1994, p.314). Na mesma década, os diretores Márcio Meireles, Luiz Marfuz, Paulo Cunha e Paulo Dourado trilhavam seus passos rumo às carreiras de encenadores respeitados, ainda que lidando com todos os desafios inerentes ao fazer teatral naquela época.

Cumprido destacar que o formato de teatro de grupos, tão em voga nos anos 1960 e 1970, apesar de ainda terem parametrizado a dinâmica criativa e produtiva nos anos 1980, foram pouco a pouco dando lugar aos elencos reunidos por diretores em torno de uma determinada montagem e temporada, configuração que ascendia como novo modelo de criação e produção, possivelmente na tentativa de reagir ao decréscimo do fôlego de produção. O teatro de cordel, tão próspero nos anos 1970, praticamente sumiu. As estreias caíram a menos da metade do início da década (em 1988 foram apenas 30), mas a persistência, qualidade tão cara aos artistas de teatro, foi o elemento que expressou a atitude dos que se resignaram a continuar fazendo essa arte, uma qualidade que Cleise Mendes destaca como fruto e herança das gerações anteriores. Para Mendes (apud LEÃO, 2008), foram os persistentes da cena da contracultura dos anos 1970 que mantiveram a disposição para continuar fazendo do teatro uma razão de ser, um modo de vida:

Se é possível dizer que o teatro na Bahia, sobretudo desde os anos 80, cresceu e diversificou-se, ganhando novos espaços, atraindo produtores, lançando atores e diretores de grande talento, conquistando seu público, deve-se também reconhecer que tais avanços se fizeram graças ao trabalho iniciado nas décadas de 60 e 70, em que existiam apenas o talento e a teimosia de alguns pioneiros, que decidiram estar e manter-se em cena quando isso representava uma opção de vida cujo risco nós hoje mal podemos conceber.

Entre a persistência e a ousadia seriam tecidas as tramas que dariam ao teatro baiano das décadas seguintes uma nova trajetória, àquela que constitui o objeto de análise desta tese.

## 4 O TEATRO BAIANO PROFISSIONAL NO CONTEXTO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS: UMA ANÁLISE DO PERÍODO DE 1988 A 2010

---

*“É a minha cara!”<sup>33</sup>  
Fanta Maria, A Bofetada*

O recorte temporal desta tese reúne quatro momentos diferentes de interlocução entre as políticas públicas estaduais e a produção teatral baiana. O primeiro período – Inaugural – vai da estreia de *A Bofetada* (1988) pelas razões já alegadas neste trabalho, e vai até o final do Governo Waldir Pires/Nilo Coelho (fevereiro de 1991). O segundo período – o Retorno do Carlismo – compreende o terceiro mandato de Antonio Carlos Magalhaes como Governador da Bahia (1991-1995). O terceiro período se estende pela criação e permanência da Secretaria da Cultura e Turismo, ocupada pelo mesmo Secretário, Paulo Gaudenzi, atravessando três mandatos de governador do Estado [Paulo Souto (1995-1998), César Borges (1999-2002) e, novamente, Paulo Souto (2003-2006)], e o quarto e último período, após a vitória das oposições com a eleição de Jaques Wagner para o Governo da Bahia, com o desmembramento da Secretaria em pastas separadas para Cultura e Turismo, tendo como Secretário de Cultura, o diretor de teatro Márcio Meireles.

Foi adotado o percurso cronológico para a divisão dos subcapítulos. Entretanto, como alguns temas abordados – infraestrutura e fomento – se estendem para além do referente cronológico, utilizam outro critério de análise e são tratados pelo conjunto de informações que expressam.

Outra ressalva importante a ser feita é que, do ponto de vista político-ideológico, o recorte temporal reúne dezesseis anos de gestão por grupos políticos liderados por Antônio Carlos Magalhães, contra sete anos dos grupos da, outrora, oposição, hoje situação, no poder. Portanto, é inadequado diante dos “tempos de duração” distintos, colocar os dois modelos de gestão cultural em perspectiva direta de comparação, até porque, houve diferenças substanciais dentro de cada modelo. Mesmo reunindo

---

<sup>33</sup> Famoso bordão da personagem interpretada pelo ator Lelo Filho no esquete mais popular de *A Bofetada*.

segmentos políticos afins, as políticas culturais dentro do extenso período em questão expressam avanços e recuos não vinculados apenas a que grupo político estava no poder. Outras injunções da conjuntura nacional e global também influenciaram, afinal, nos últimos vinte e dois anos, o mundo, o Brasil e a Bahia mudaram substancialmente.

#### 4.1 UMA BOFETADA NA CRISE – O TEATRO BAIANO ENTRE 1988 E 1991

Como já foi afirmado nos capítulos anteriores, o teatro baiano chegou, ao final da década de 1980, imerso em um contexto de dificuldades, decorrentes da combinação crítica, naquele momento, de seus dois principais vetores: a economia e a política. O Governo do Estado, que havia se tornado principal fomentador do teatro feito em Salvador, estava imerso em dificuldades políticas de toda ordem. A ruptura do vice-governador Nilo Coelho com o governador Waldir Pires quando assumiu o Governo em definitivo após a renúncia de Waldir, representou um duro golpe na área da Cultura, já abalada com as disputas internas decorrentes da sobreposição de funções entre a recém-criada Secretaria da Cultura e a recém-transformada Fundação das Artes (outrora, Fundação Cultural do Estado). Sobre esse momento, tem uma passagem no livro *Memória da Cultura: 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia*,

Com a saída de Waldir Pires e a chegada de Nilo Coelho ao governo do Estado, a cultura sofreu um pesado abalo, quando foi promulgada a Lei 5.121, de 6 de julho de 1989, que transformou a Fundação Cultural do Estado da Bahia em Fundação das Artes. Foi uma tentativa equivocada de concentrar na instituição apenas as atividades artísticas, extinguindo uma série de projetos socioculturais, que foram, nas gestões anteriores, a grande inovação. [...] Desse momento até o final do quadriênio, estabeleceram-se uma crise de ideias e, paralelamente, uma crise financeira; tudo o que havia sido construído anteriormente foi descartado. (ALVES et al, 2004, p.64)

O governador Nilo Coelho, além de afastar-se ideológica e administrativamente de todos os compromissos de Waldir, pelo conjunto de suas ações, não demonstrou nenhum apreço pelas Artes. Durante seu mandato de pouco mais de dois anos, a área da Cultura foi tratada sem maiores deferências, pelo contrário, o tratamento dispensado beirou o descaso, sendo dotada de recursos apenas para bancar as despesas de custeio. Mesmo assim, essas ações foram negligenciadas a ponto de que os Centros de Cultura

do interior do Estado, construídos na gestão anterior, começaram a enfrentar graves dificuldades, chegando a suspender as atividades por falta de verba para custear a manutenção daqueles espaços. Na mesma situação, encontrava-se o Teatro Castro Alves– TCA, que foi fechado pelo seu diretor à época, Márcio Meireles, por absoluta falta de condições de funcionamento, após a apresentação, em julho de 1989, do antológico concerto da Orquestra Sinfônica da Bahia – OSBA com a participação do afoxé Filhos de Gandhi, regidos pelo maestro Ernst Widmer. O TCA permaneceria fechado por quase quatro anos, só sendo reaberto, depois de completa reforma, iniciada em 1991 e concluída em 1993.

O outro componente – a economia – vivia os sobressaltos dos planos econômicos que surgiam um após o outro para tentar domar a inflação, sem sucesso. Em dezembro de 1989, a inflação, que já estava na casa dos dois dígitos havia alguns anos, chegava a marca dos 40%, portanto, mais de 1% ao dia. Corroíam-se os sonhos da população brasileira assim como os dos artistas que se viam sem perspectiva. As implicações devastadoras de um contexto inflacionário também interferiam com a mesma negatividade as condições econômicas circundantes das atividades culturais. Por outro lado, o meio cultural apoiou “em peso” a candidatura de Luis Inácio Lula da Silva contra Fernando Collor, tendo o “caçador de marajás<sup>34</sup>” saído vencedor. O cenário econômico e político que se delineava no plano Federal era atemorizante, como de fato se concretizou pela edição de mais um plano econômico fracassado (Plano Collor) e pela ação de desmonte institucional da área da cultura.

Para o teatro baiano, a década que começara promissora caminhava agora entre a melancolia e a descrença. Os editais, principal fonte de fomento, foram interrompidos ainda na gestão de Olívia Barradas. Na gestão de Capinam, continuaram esquecidos. A trajetória de declínio era tão evidente que mesmo o sucesso de *A Bofetada* que irrompeu nesse contexto e serve como marco inaugural do recorte temporal desta tese, não convenciu autores como Aninha Franco (1994, p.359), para quem esse sucesso parecia um caso isolado.

Iniciados eufóricos, os anos 80 encerraram-se nostálgicos. O sucesso de público de *A Bofetada* – na Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo – e

---

<sup>34</sup> Expressão criada à época pela imprensa para designar a recorrente afirmação de Collor que o problema do Brasil era a corrupção e a existência de “marajás” – categoria de funcionários públicos beneficiados com salários astronômicos e que ele iria combater exterminar com todos esses males.

do Recital da Novíssima Poesia Baiana – na Bahia – podem ser analisados como fenômenos isolados na decadência da arte cênica local...

Quando a Companhia Baiana de Patifaria estreou a comédia *Abafabanca* em 1987, já denunciava sua escolha em trasladar para a Bahia o então jovem teatro besteiro<sup>35</sup>, que invadiu a cena carioca desde o final da década de 1970, através de nomes como o diretor e dramaturgo Hamilton Vaz Pereira e a trupe do *Asdrubal Trouxe o Trombone* (composta pelo próprio Hamilton e atores como Luiz Fernando Guimarães, Regina Casé, Evandro Mesquita, Patrícia Travassos, dentre outros), além dos trabalhos de Mauro Rasi, Vicente Pereira, Miguel Falabella, Miguel Magno e Ricardo Almeida, todos dentro dessa vertente.

Flávio Marinho elucida, em seu livro *Quem tem medo do besteiro? A história de um movimento teatral carioca*, que a origem do termo se deve a uma matéria assinada pelo crítico Macksen Luiz (apud MARINHO, 2004, p.12), na qual o jornalista, ao resenhar a estreia do espetáculo *As 1001 encarnações de Pompeu Loredó*, afirmou que a peça “pode ser resumida num neologismo carioca, gíria de praia, que significa exatamente aquilo que a palavra resume: besteiro”. A terminologia gerou reações em graus variados. Mauro Rasi (apud MARINHO, 2004, p.12) a contestava dizendo que “O besteiro não existe. Na realidade, foi a necessidade de rotular algo extremamente novo que fugia aos parâmetros dos códigos críticos. Algo extremamente flexível que se contrapunha ao que seria considerado ‘sério’”.

Entre opiniões favoráveis e contrárias, o besteiro se firmou como movimento bem sucedido e como gênero teatral específico, tendo de Flávio Marinho (2004, p.11-12) a seguinte definição:

É um espetáculo de esquetes defendido por uma dupla de atores (ou atrizes) que vive muito de referências e citações de filmes, peças, programas de TV e da observação do comportamento humano da zona sul carioca. Seu humor é inteligente, exige da plateia uma certa dose de informação para ser melhor usufruído e vive muito da paródia.

---

<sup>35</sup> Denominação atribuída pela imprensa carioca a uma forma inusitada e despreziosa de fazer comédia, se utilizando de citações a situações do cotidiano, permeadas por referências do pop e da publicidade, com fartas doses de improvisação.

Para além do rótulo de teatro fácil ou de gênero menor como queriam seus detratores, a definição mais pertinente do besteiro vem da rigorosa e temida crítica teatral Bárbara Heliodora (apud MARINHO, 2004, p.16):

Depois do doloroso período da censura, que prejudicou a dramaturgia brasileira tanto fazendo com que autores já consagrados como Vianinha, Guarnieri, etc. deixassem de escrever, e impedindo, por outro lado, que novos autores pudessem testar no palco seus nascentes talentos, o besteiro surgiu como o único caminho para o aprimoramento do dramaturgo. O besteiro explodiu como uma necessidade irreprimível de comunicação, de falar do nosso mundo em termos ricos de diversão e crítica, muito mais inteligentes do que gostariam muitos de admitir. Mauro Rasi talvez seja o maior exemplo do besteiro como escola de autor; com o besteiro, ele dominou a dramaturgia e pôde passar adiante. Foi um momento rico e saudável.

A translação do besteiro carioca para a Bahia implicou em adaptações e alterações. Com menos características autorais que a vertente carioca do besteiro, *Abafabanca* era uma colagem de esquetes teatrais de vários autores, cada um encenado por um diretor baiano diferente, todos convidados pela *Companhia Baiana de Patifaria*. Tinham por elemento comum a escolha pela encenação despojada, despreziosa, centrada na intenção de fazer o público rir, o que, de certo modo, delineava a opção artística e, porque não dizer, mercadológica que iria consagrar a *Companhia* nas décadas seguintes. A escolha pelo nome *Abafabanca* – espécie de sorvete vendido ensacado em plástico, geralmente feito de suco de frutas, muito comum nos bairros populares de Salvador, fortalecia o vínculo que o grupo queria criar com a celebração de uma identidade baiana própria, específica, “a cara da Bahia”.

O passo seguinte dos “patifes” Lelo Filho, Frank Menezes, Moacir Moreno, Fernando Marinho, Ricardo Castro, foi estreiar, em 24 de novembro de 1988, na Sala do Coro do TCA, o espetáculo *A Bofetada*. Dirigido por Fernando Guerreiro, tornou-se um marco na história recente do teatro baiano pelo longo tempo de permanência em cartaz e por atrair multidões a sua plateia, gerando um fenômeno inédito no teatro local. Apesar da ocorrência de alguns sucessos anteriores, nunca antes um espetáculo ficaria tanto tempo fazendo sucesso em temporadas seguidas, pois como recorda a atriz e diretora Hebe Alves (2009), que dirigiu um dos esquetes de *Abafabanca*, nos anos 1980,

“a maioria dos grupos teatrais (Avelãs e Avestruz, Artes e Manhas, A Barca, etc.) e elencos reunidos por diretores como Paulo Dourado, Deolindo Checucci, Paulo Cunha, Ewald Hackler, Manoel Lopes Pontes, passavam meses ensaiando para ficarem alguns dias ou poucas semanas em cartaz”.

Ao se contrapor a essa dada realidade, *A Bofetada* quebra todos os recordes de afluência de público e de permanência em cartaz na Bahia. Obteve, paulatinamente, o reconhecimento da crítica e da mídia, tornando-se também um espetáculo cultuado sem “abrir mão” de ser bem sucedido comercialmente, com fôlego para erigir um novo paradigma para as Artes Cênicas locais. A imprensa, que num primeiro momento reagiu com descrédito ao “fenômeno”, tecendo críticas pouco elogiosas ao espetáculo, seja pelo seu viés rasgadamente cômico, seja pelo emprego de gírias, bordões e expressões da linguagem popular à exaustão, aos poucos se curvou à presença do público que, ignorando a recepção pouco amistosa da crítica teatral, lotava os teatros de Salvador por onde “A Bofetada” passava. Aliás, essa foi outra peculiaridade introduzida pelo espetáculo: as temporadas maiores de, no mínimo, dois meses em cartaz em cada teatro de Salvador, eram alternadas pelos diferentes espaços existentes, que eram poucos, na época não passavam de oito casas de espetáculos em funcionamento.

No esteio do sucesso de *A Bofetada*, outra comédia que estreou quase na mesma época e tinha algumas similaridades com o besteirol, o *Recital da Novíssima Poesia Baiana* do grupo *Los Catedrásticos*, com direção de Paulo Dourado, contribuiu para atrair para a plateia um público estimulado a identificar-se com a nova cena baiana pautada, sobretudo, pelo humor histriônico e pela interatividade, outra inovação daquele período. *A Bofetada* derrubou a quarta parede<sup>36</sup> e estabeleceu um tipo de relação palcosplateia incomum no teatro baiano. O público era instigado a participar do espetáculo e contracenar com os atores, sobretudo no esquete *Fanta e Pandora*, quando, além de convocar toda a plateia a seguir e repetir movimentos e falar, ainda pinçava alguns espectadores do público e os levava para o palco, tornando-os por alguns momentos atores inerentes ao grande espaço de improvisação que o espetáculo propunha.

Tais características cênicas teriam parte ponderável na construção do sucesso de *A Bofetada*. O pragmatismo do diretor teatral Fernando Guerreiro (2004), sustenta que “a decisão de apostar em temporadas mais longas foi uma das chaves do sucesso”,

---

<sup>36</sup> Terminologia empregada pela técnica teatral para designar uma forma de representação na qual se simula a existência de uma parede imaginária no espaço entre o palco e a plateia, de forma a eliminar qualquer forma de interação entre as partes. Os atores representam como se não soubessem da existência de um público diante deles.

informação ratificada pelo ator Frank Menezes (2009), em entrevista para o autor desta tese:

Desde o primeiro momento que apostamos numa temporada maior. Essa informação Lelo<sup>37</sup> havia trazido do Rio de Janeiro, tendo o sucesso do teatro besteiro realizado na zona sul carioca como parâmetro. Mas não foi fácil convencer os administradores dos teatros de nossa pretensão. Mesmo a temporada inicial da Sala do Coro demandou muita negociação com a direção do TCA, afinal não era costume dar pauta de oito semanas para uma mesma peça, não se imaginava que um espetáculo viabilizasse público para tamanha pretensão. Vencida essa resistência inicial, o sucesso que fizemos na Sala do Coro, que era um teatro de quase duzentos lugares e que logo nas primeiras semanas lotou, voltando gente da porta todos os dias, nos credenciou a pedir o mesmo tratamento nos teatros seguintes. Então quando fomos negociar com Adriano, na ACBEU<sup>38</sup>, com Petrô, no Vila<sup>39</sup>, e com Gilda no Maria Bethânia<sup>40</sup>, tínhamos esse crédito para botar na mesa. Assim, a cada temporada e com as extraordinárias habilidades de Lelo como produtor, fomos conquistando um espaço que reformularia toda a maneira de se fazer teatro na Bahia e que criaria novos paradigmas de produção.

Esse salto quantitativo e qualitativo atraiu o interesse geral da sociedade, da classe teatral, do governo e da mídia. A parcela do público que raramente ia ou mesmo quem nunca tinha ido ao teatro, passou a querer assistir os espetáculos dos quais tanto se falava. Para além da divulgação “boca-a-boca<sup>41</sup>” e dos limitados e escassos recursos acionados pela produção dos espetáculos naquele contexto, também a mídia passou a repercutir e dar maior visibilidade para o teatro produzido aqui, inclusive com matérias de capa analisando o “fenômeno” e pautando mais espaço para os espetáculos locais. A classe teatral reagiu mais prontamente ao momento, e logo começaram a aparecer no circuito artístico de Salvador novas encenações e novos grupos. Vale assinalar que este novo momento não foi uma mera replicação dos espetáculos que representavam o modelo de sucesso (*A Bofetada e Recital da Novíssima Poesia Baiana - Los Catedráticos*). Outros gêneros de espetáculos teatrais, como dramas e tragédias, alcançaram um sucesso inesperado para encenações mais densas e de assimilação mais

---

<sup>37</sup> O ator Lelo Filho, um dos fundadores da Cia.Baiana de Patifaria e seu integrante até hoje.

<sup>38</sup> Teatro da Associação Cultural Brasil Estados Unidos, inaugurado em 1986, localizado no Corredor da Vitória em Salvador.

<sup>39</sup> Teatro Vila Velha, já comentado no terceiro capítulo dessa tese.

<sup>40</sup> Teatro Maria Bethânia, de propriedade da empresária Gilda Carvalho, construído nos anos 1980, funcionava como teatro e cinema. Deu lugar a um bingo nos anos 2000. Foi extinto e hoje suas instalações abrigam a Churrascaria Fogo de Chão, localizado no Rio Vermelho.

<sup>41</sup> Expressão que designa a propagação informal e espontânea de qualquer assunto, fato ou evento.



complexa, como *Dendê e Dengo* (direção de Carmem Paternostro), *O Sonho* (de Gabriel Vilela), *Medéia* (de Hans Ulrich Becker) e *Divinas Palavras* (de Nehle Frank).

A ebulição da cena baiana seria capturada e absorvida dentro do quadro político que se redesenhava com o retorno do grupo liderado por Antônio Carlos Magalhães ao poder. Se o momento de retomada da produção teatral baiana ocorreu à margem do Estado, sua afirmação (e posterior consolidação) foi devidamente cooptada pelo poder político, com benefícios e prejuízos que marcariam de forma profunda a relação entre Cultura e Estado na Bahia.

#### 4.2 O RETORNO DO CARLISMO E A CELEBRAÇÃO DA BAIANIDADE COMO POLÍTICA CULTURAL – 1991 A 1995

Quando Antonio Carlos Magalhães, tradicional política baiano também conhecido pela “sigla” ACM, ganhou as eleições para o Governo Estadual, em 1991, e reocupou o espaço de poder que havia perdido com a derrota nas eleições de 1986 para as oposições lideradas por Waldir Pires, diversas medidas de reconfiguração da estrutura administrativa e política do Estado foram adotadas. Dentre elas, foi extinta, em maio de 1991, a Secretaria da Cultura, restituindo à Fundação Cultural do Estado, agora denominada de FUNCEB, a condição de órgão central da política pública de cultura da Bahia, *status* que perdurou apenas no terceiro governo de ACM (1991-1995), embora a gestão de José Augusto Burity, como diretor geral da FUNCEB, se estendesse até 2003. É que, em 1995, seria criada a Secretaria da Cultura sobre a qual se falará mais adiante. Os doze anos da gestão de Burity foram marcados por algumas características específicas.

O primeiro quadriênio foi voltado para a recuperação dos espaços físicos que, como já salientado na seção anterior, se encontravam funcionando precariamente ou mesmo desativados. As obras englobaram a recuperação total do Teatro Castro Alves, dos Centros de Cultura de Alagoinhas, Feira de Santana, Itabuna, Valença, Juazeiro e Porto Seguro, do Museu Abelardo Rodrigues (no Solar do Ferrão-Pelourinho), do Museu de Arte Moderna (no Solar do Unhão) e do Museu de Arte da Bahia. Todos os equipamentos subordinados na época à estrutura da FUNCEB, quando foi criada a Diretoria de Equipamentos Culturais e Ações Regionais, dirigida pelo ator Nilson Mendes, que desenvolveu várias ações voltadas para o interior do Estado, como a

criação dos Salões Regionais de Artes Plásticas e a retomada do Projeto Chapéu de Palha, que levava oficinas de teatro para o interior do Estado.

No livro *Memória da Cultura*, há uma interessante distinção entre as gestões da FUNCEB no segundo (1979-1983) e no terceiro (1991-1995) mandatos de Antônio Carlos Magalhães como governador: “Se por um lado, a administração de Geraldo Machado havia investido no processo de criação e no desenvolvimento de projetos socioculturais, por outro, a gestão de José Augusto Burity investiu principalmente na valorização dos eventos” (ALVES et al, 2004, p.66). Foram criados projetos para ancorar a realização de eventos: *Terça da Boa Música* – panorama musical com nomes emergentes da música popular brasileira feita na Bahia; *Caminhada Axé* – cortejo cênico com as manifestações da cultura tradicional popular; *Concha Seis e Meia* – painel musical com grandes shows musicais às sextas-feiras naquele espaço integrante da estrutura do TCA; *Teatro de Rua* – grandes montagens teatrais apresentadas em praças, ginásios esportivos, etc. como *A Conspiração dos Alfaiates*, *A Guerra de Canudos* e *Castro Alves*, projeto que seria embrionário da criação do Núcleo de Teatro de Repertório do TCA em 1995.

A gestão de Burity, além de apoiar eventos realizados por produtores autônomos em ação de parceria com o Estado como o Festival Panorama de Música Percussiva (PERCPAN), ancorou e apoiou os muitos shows, concertos e balés que, em turnê pelo Brasil, eram atraídos para a programação do reinaugurado TCA, e dinamizou os museus de Salvador com a atração de exposições variadas e a promoção dos Salões MAM-Bahia de Artes Plásticas. Data também desse período, a retomada dos editais de montagem de espetáculos de teatro e dança, restabelecendo com o meio teatral aquela que, durante um bom tempo, figurou como a melhor forma de viabilização de montagens teatrais. Cabe destacar ainda que essa opção por uma política de eventos consagra e privilegia uma determinada vertente da produção cultural em detrimento de outras, do mesmo modo que favorece mais os centros urbanos de médio e grande porte, ao mesmo tempo em que contempla com pouca atenção as localidades menores do interior do Estado e as periferias das cidades. É uma perspectiva de gestão que, muito facilmente, pode incorrer em estreitamento de perspectiva e alcance.

Por outro lado, é necessário destacar, ainda, que essa animação cultural atendia a dois propósitos específicos e complementares: 1) estabelecer uma relação de contraponto com o governo anterior, enfatizando o potencial “realizador” e “empreendedor” das gestões “carlistas” diante da presumida “inércia” e “incapacidade”

de seus opositores; 2) fortalecer no imaginário coletivo a vocação que o grupo político liderado por Antônio Carlos Magalhães tinha de representar e defender os “verdadeiros e legítimos” valores da Bahia e de seu povo. Um dos vetores para a construção desse vínculo foi a utilização de ações e programas governamentais, sobretudo, os da área da Cultura, para projetar imagem da Bahia como uma festa.

Foi com esse argumento que se delineou o projeto que mais tarde iria consorciar Cultura e Turismo. A prefiguração desse enlace se deu com o início das obras de recuperação do Centro Histórico de Salvador/Pelourinho iniciada no terceiro governo de Antônio Carlos Magalhães. A reconstrução, dinamização e revitalização daquele sítio histórico teve o claro interesse de potencializar o melhor aproveitamento turístico e cultural de seu patrimônio material (conjunto de bens móveis e imóveis tombados) e imaterial (expressões da cultura popular e tradicional que passaram a ocupar de forma destacada a função de animação cultural das áreas recuperadas).

Com as características autoritárias que lhe eram peculiares, ACM não realizou um amplo debate público sobre qual a melhor forma de tratar a questão do Pelourinho. Valendo-se da precária condição em que se encontrava o casario, a maioria em ruínas ou em vias de desabar, seu Governo decidiu pela intervenção unilateral a partir de modelos gestados, sem debate público, pelos técnicos e consultores da equipe governamental, que privilegiava a tematização daquele conjunto arquitetônico como *locus* de serviços, sobretudo de entretenimento e lazer (restaurantes, bares, lojas, museus, galerias, ateliês etc.), e preconizava o expurgo sanitário de seus habitantes originais, que foram indenizados e despejados.

Foi sobre este alicerce e de forma inédita no âmbito das experiências governamentais, que o grupo de ACM inaugurou o consórcio entre as políticas públicas de cultura e de turismo, de modo que o processo de modernização turística e cultural empreendido a partir de Salvador passou a ser uma das agendas de maior destaque do ciclo de gestões “carlistas” que ora se iniciava. Outro ícone da cultura brasileira e baiana, o Teatro Castro Alves, após ampla reforma e recuperação ao custo de 10 milhões de dólares, foi reinaugurado com grande badalação e presença de muitos convidados ilustres, em julho de 1993, com show de Gal Costa, Maria Bethânia e João Gilberto.

Tais estratégias de gestão eram ancoradas por vigorosas campanhas de marketing, cujo cerne era a difusão de uma nova compreensão da imagem da Bahia, agora não mais caracterizada pela “preguiça” e pela “malemolência” tão disseminados

nos estereótipos com que a mídia, usualmente, veicula a representação do “baiano” como personagem. O novo composto do marketing governamental estava concentrado na afirmação de uma herança afro-barroca, esfuziante, única, de uma alegria exuberante, compassada pelos ritmos frenéticos dos trios elétricos e dos batuques dos tambores dos blocos afros, um estado em plena e eterna festa.

Sobre essa representação da Bahia e de seu povo, Armindo Bião (2000, p.19) no texto *As Matrizes Estéticas da Baianidade* afirma que

de acordo com o imaginário brasileiro expresso em piadas, programas de televisão e canções, por exemplo, os baianos seriam um povo dengoso (faceiro, afetado, enfeitado, requebrado, jovial, feiticeiro, efeminado, manhoso, birrento), que fala alto e cantando, que adora ver e ser visto, que se pega muito, que reconhece os lugares pelos cheiros de azeite, de sujeira e de maresia, que cultua: o aqui e agora; o passado mas sobretudo o presente; a preguiça e a festa; as praias e as ladeiras; as pimentas (que atijam o paladar), as figas e os balangandãs (que enfeitam e protegem); a dança, a música e todos os espetáculos; além, de, naturalmente, todos os santos.

Com esses matizes, sabores e aromas a Bahia foi convertida, imagetivamente, em uma festa multicolor, de identidade cultural singular expressada através de formas plurais de representação. Tais compostos identitários serviam de matrizes para engendrar toda uma estratégia de inserção da cultura como elemento definidor de um macro projeto político e de desenvolvimento. Sobre isso, o escritor baiano Antônio Risério, em entrevista ao jornal *Estado de São Paulo*, publicada no Caderno 2, edição de 17 de junho de 2001, sob o título “*Laboratório baiano*” *perde sua audácia e seu brilho*, advertia que

os governos de oposição, na Bahia, viraram as costas para duas coisas: a cultura e a festa. Só podiam quebrar a cara. Antônio Carlos e sua equipe, ao contrário, criaram instrumentos de viabilização da produção cultural regional, mesmo porque usam como diferencial, nas suas performances, uma ideologia da baianidade que passa, obviamente, pela dimensão da cultura...

Mariella Pitombo Vieira, em sua dissertação de mestrado *Política cultural na Bahia: o caso do Fazcultura*, complementa a análise de Risério (2001) destacando que

No bojo da tendência contemporânea da busca pela afirmação das identidades locais em meio ao trânsito incessante de signos e imagens que marcam o ambiente da globalidade, o governo estadual baiano, sintonizado a essa corrente, passa a atrelar a implementação de suas políticas culturais e turísticas a uma estratégia que lança mão da apropriação de elementos simbólicos da cultura baiana. Desse modo, tradições e identidades coletivas são potencializadas e “reinventadas” de modo a tornar a Bahia um “produto” diferenciado em meio à homogeneidade da cultura “internacional-popular”, para usar uma expressão de Renato Ortiz (2000), que transita pelo elástico mercado global de bens e serviços da informação e da cultura. Amparado num discurso que celebra a especificidade da identidade baiana, o poder local tece seu modo de intervenção nas áreas da cultura e do turismo, tendo como meta transformar a Bahia num Estado propício ao desenvolvimento de atividades ligadas ao setor terciário da economia. Nesse sentido, cultura e turismo são, por excelência, a saída rumo à inserção do Estado no mercado nacional e também internacional dos bens simbólicos. E é por esse caminho que reside a aposta das últimas gestões do executivo baiano, liderado por Antonio Carlos Magalhães – um ciclo político reiniciado no começo da década de noventa e em vigência até os dias atuais...(VIEIRA, 2004, p.14-15).

A imbricação das áreas de Cultura e Turismo iniciada no retorno de Antonio Carlos Magalhães do poder estadual, foi oficializada no âmbito institucional quando da criação da Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia.

#### 4.3 A CRIAÇÃO DA SECRETARIA DA CULTURA E TURISMO E A LONGA GESTÃO DE PAULO GAUDENZI

Em 18 de janeiro de 1995, no início do governo Paulo Souto, foi criada a Secretaria da Cultura e Turismo, tendo a frente o economista Paulo Gaudenzi que, na gestão anterior (de ACM), tinha sido presidente da Empresa de Turismo da Bahia S/A (BAHIATURSA), órgão estatal de promoção do Turismo. Gaudenzi participou ativamente da equipe de transição na qual o projeto da Secretaria foi concebido e definido.

A Secretaria foi criada pela Lei nº. 6.812 de 18 de janeiro de 1995 e definia em seu Art. 1º que teria “a finalidade de executar a política governamental destinada a apoiar a cultura, preservar a memória e o patrimônio cultural do Estado e promover o desenvolvimento do Turismo e do lazer” (BAHIA, 1995). O Art. 2º da Lei estabelecia o Sistema Estadual de Cultura, composto por um órgão colegiado (Conselho Estadual de

Cultura), os órgãos da Administração Direta (a Secretaria, suas unidades internas e o Arquivo Público do Estado da Bahia, este em Regime Especial), e as entidades da Administração Indireta, subordinadas a Secretaria (Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia - IPAC; Fundação Cultural do Estado da Bahia; Fundação Pedro Calmon - Centro da Memória da Bahia). A Empresa de Turismo da Bahia S/A (BAHIATURSA) deixou de ser subordinada à estrutura da Secretaria da Indústria e Comércio e passou a ser vinculada a nova Secretaria.

A cultura teve maior representatividade na constituição da Secretaria, ao contribuir com um órgão colegiado (o Conselho), um órgão em regime especial (a Arquivo Público) e três entidades vinculadas (IPAC; Fundação Cultural do Estado; Fundação Pedro Calmon), enquanto que a área do Turismo agregou uma entidade vinculada: a BAHIATURSA. Tal constituição se explica pelo fato de que a cadeia produtiva da atividade turística é composta majoritariamente por entidades privadas (hotéis, bares e restaurantes, agências de viagem, transportadoras, serviços de guia e receptivo, traslado, comércio, artesanato, locação de automóveis etc.), cabendo ao Estado às atividades de promoção (campanhas de marketing e atração de eventos e investimentos) e infraestrutura (terminais aéreos, rodoviários, marítimos etc.). Já a área da Cultura, salvo às conhecidas exceções dos segmentos com inserção mercadológica declarada (alguns formatos de cinema e música), migrou e/ou foi absorvida pela proteção e apoio do Estado, passando a dele depender para ser fomentada.

No livro *Cultura: De Neófito a Operário*, em que narra sua relação com a área, Gaudenzi (2000, p.42) apresenta sua versão para a criação da Secretaria de Cultura e Turismo:

A criação da Secretaria da Cultura e Turismo – uma estratégia político-institucional de reforço ao crescimento de dois segmentos que muito têm contribuído para a divulgação e promoção da imagem de prestígio da Bahia e para o desenvolvimento econômico e social do Estado – apresenta excepcionais resultados na geração de emprego e renda.

No texto de apresentação do *Relatório de Gestão – 10 anos da Secretaria da Cultura e Turismo 1995-2004*, documento oficial do Governo Estadual, o Secretário Paulo Gaudenzi complementa sua argumentação, quando afirma que

Um dos grandes desafios da ação da SCT foi o de promover condições de sustentabilidade ao desenvolvimento de ambos os setores, a partir de uma estratégia em que a Cultura tivesse no Turismo um importante suporte de ampliação e fortalecimento dos seus processos de promoção, intercâmbio e difusão e o Turismo tivesse na Cultura sua principal fonte de diferenciação, sem os riscos de comprometimento da identidade cultural da Bahia (BAHIA, 2005, p.5).

Em entrevista para o autor desta tese quando da realização de sua Dissertação de Mestrado, Gaudenzi afirmou que a criação da Secretaria, com tais características, atendia ainda a necessidade de criar um aparato institucional de primeiro escalão para a área do Turismo, com representatividade, capacidade e porte de gestão para transacionar, negociar e firmar os acordos, convênios e contratos de investimento no setor turístico. A natureza jurídica da BAHIATURSA, enquanto empresa pública, não oferecia personalidade jurídica adequada e relevância institucional para fazer frente às demandas formais decorrentes da assinatura dos contratos de financiamento de um macro programa de desenvolvimento turístico, o Programa de Desenvolvimento Turístico (PRODETUR), que tinha como agentes financiadores o Governo Federal, através da Caixa Econômica Federal, e bancos internacionais de desenvolvimento (Banco Interamericano de Desenvolvimento – BID e Banco Internacional para Reconstrução e Desenvolvimento – BIRD, também conhecido como Banco Mundial). Assim, a inserção da área de Turismo na Secretaria resolvia também um problema formal.

O enlace entre cultura e turismo teve antecedentes preliminares no próprio arcabouço institucional do Estado da Bahia. Quando a BAHIATURSA foi reformulada em 1971, passando de empresa estatal de hotéis para empresa de promoção do turismo, foi criado em sua estrutura um departamento cultural com a finalidade de desenvolver campanhas que focalizassem os destinos turísticos da Bahia a partir dos seus conteúdos culturais. Um exemplo dessa estratégia de Turismo Cultural foi a edição pela BAHIATURSA de uma revista, publicada por muitos anos, chamada *Viver Bahia*. Sobre essa passagem, o Secretário Paulo Gaudenzi, em entrevista concedida em agosto de 2006 para a realização da dissertação do autor desta tese, declarou,

A BAHIATURSA tinha uma preocupação cultural muito forte, tanto é que tinha um departamento cultural que Eulâmpia (*Reiber*) dirigiu, do

qual o reitor Naomar Almeida foi funcionário, no qual (*Armando*) Bião trabalhou; existia uma revista chamava-se Viver Bahia, porque a concepção do turismo da Bahia sempre passou pelo ponto de vista cultural. A concepção do nosso turismo sempre foi uma concepção do turista após visitar a Bahia não continuar do mesmo jeito, não nos interessa que a pessoa venha ver a Bahia, o importante é que a pessoa venha viver a Bahia, tanto é que a revista, naquela época, era uma revista quase que totalmente cultural. Porque a gente sabe que praia bonita todo mundo tem, hotéis bons podem ter em todo lugar, agora, o que é diferente em cada lugar, o que é a sua referência, o que é importante no seu produto turístico, é exatamente aquilo que a população é, tem e é capaz de fazer: sua cultura! (GAUDENZI, 2006).

O Secretário Paulo Gaudenzi que, originalmente pertencia aos quadros da Secretaria da Indústria e Comércio, também integrou a equipe da BAHIATURSA desde essa época, de forma que o delineamento da política governamental consorciando cultura-turismo foi um empreendimento gestado ao longo de muito tempo, como se pode deduzir de outra declaração sua dada durante a entrevista já citada.

Em 1995, foi importante escolher trabalhar juntos [a Cultura e o Turismo], agora dentro de uma visão maior onde você tem a atividade cultural como grande momento e grande apelo turístico da Bahia e o turismo sendo um financiador adicional da cultura no momento que ele é um grande consumidor. É o dinheiro de fora que vem aqui e consome atividades, consome comprando artes plásticas; consome música; consome teatro, e assim sucessivamente. É claro que a música é quem mais ganha com isso, são as artes plásticas quem mais ganham com isso, mas também a arte de cozinhar, a gastronomia baiana ganha com isso, ou seja, a cultura é consumida por nós mas também por aqueles que vêm de fora, e este é um dinheiro novo que está vindo para cá, então esse entendimento é que acabou fazendo a Secretaria da Cultura e do Turismo, mas dentro de um pressuposto básico fundamental de que a cultura é imaculada e que jamais o Governo pode interferir no seu processo. Nem ninguém nem a visão do turismo. Embora tenha gente que imagina isso, imaginou, que possa pensar, que pensou, que ainda pensa, mas isso é uma bobagem, porque a visão do pessoal que trabalha com turismo é suficientemente inteligente para entender que não se pode matar a galinha dos ovos de ouro, já que nós entendemos há mais de 35 anos que nosso negócio é diferente, e só pode ser diferente com você mostrando, expondo e fazendo com que as pessoas venham viver e participar conosco desse modo de celebrar a vida que é a baianidade<sup>42</sup>, tanto é que nosso ícone de turismo é a baiana, é uma mulher, uma imagem típica da Bahia, com suas roupas típicas, sua comida típica. Jamais foi um tipo de manequim, muito pelo contrário, nunca foi um manequim, sempre foi uma coisa autêntica, autóctone, que é a baiana (GAUDENZI, 2006).

---

<sup>42</sup> Grifo nosso



Alguns estudiosos do Turismo, como Jacques A. Wainberg em seu livro *Turismo e Comunicação, a indústria da diferença*, endossam a percepção do turismo imbricado com a cultura, destacando dois atributos eminentemente culturais com poder de determinação sobre a atividade turística: o território e a espetacularidade, como se pode ver na argumentação de Wainberg (2003, p.36),

A diferença demanda arranjo espacial. Por vezes é a mãe natureza que proporciona a magia do encantamento. Montanhas, rios e lagos nos são dispostos ao olhar, espontaneamente, como que nos remetendo de propósito ao mistério mesmo da vida. Em outras oportunidades, são parques temáticos, organizados. (...) nesta ou naquela experiência, o turismo demanda espaço encapsulado. Ao passar a fronteira entre o conhecido e o inesperado produz-se o referido efeito cinematográfico<sup>43</sup>, hipnotizante. (...) Tais jornadas são espaciais em essência. Demanda-se território. (...) Por isso mesmo, como ação cênica que é, o turismo demanda palco e luzes, cenas, mesmo que elaboradas pela mão do ser humano. Portanto, ao se examinar a manipulação do espaço turístico há que se considerar seu efeito dramático sempre. (...) Espaços turísticos são cenários com propriedade estética. Pode-se imaginar espaços purificados, ou seja, cenários arranjados, nos quais o produto cultural é disposto, enquadrado qual uma escritura. E outros espaços ainda, híbridos, com graus menos intensos de planejamento e articulação. Espaços espontâneos.

Outro componente importante para esta conjunção da cultura com o turismo estava na dimensão econômica da cultura que, desde o início, afluía como elemento de base para a concepção de Gaudenzi para a Secretaria da Cultura e Turismo. No capítulo *Idéia nova, novo modelo de Cultura: de Neófito a Operário*, o Secretário Paulo Gaudenzi refere-se a discurso proferido na sessão de abertura da programação anual da Academia Baiana de Letras, em março de 2000, no qual externava a preocupação de sua gestão no sentido de centrar esforços para maximizar o aproveitamento do valor econômico da atividade cultural, conforme explicita sua narrativa:

naquele 20 de março de 1995, dissemos, neste mesmo recinto, que temos o hábito de sonhar alto, pensar grande! Manifestávamos, desse modo, um propósito pessoal e um objetivo institucional de realizar um

---

<sup>43</sup>Segundo Wainberg, a experiência turística assemelha-se a experiência da ida ao cinema na qual se vive a emoção delimitada em um espaço definido (o espaço da tela igual ao lugar sobre o qual se debruça o olhar do turista) e por tempo determinado (o tempo da sessão de exibição do filme igual à duração da viagem).

trabalho que contribuísse para impulsionar o setor da cultura, alargando-lhe fronteiras e possibilidades em direção à auto-sustentação. Significava, assim, a possibilidade de agregar à atividade cultural um novo conceito de valor – o valor econômico, dentro de uma perspectiva mais realista e abrangente da importância antropológica e social da cultura no processo de desenvolvimento da Bahia. Significava reconhecer a cultura como dimensão essencial do desenvolvimento global do Estado, enquanto importante vetor na geração de trabalho, emprego e renda, aliado à sua capacidade intrínseca de reforço da auto-estima (GAUDENZI, 2000, p.15).

Outros estudos de economia da cultura, como os realizados por Ana Carla Fonseca Reis (2006), convergem na mesma perspectiva:

Em primeiro lugar, é fundamental reconhecer a cultura em sua forma mais ampla, multifacetada e insubstituível, porque é essa riqueza de traços que faz dela o centro do desenvolvimento econômico de uma cidade, região ou país. (...) O segundo requisito fundamental para que a cultura sustente o desenvolvimento econômico-social é reconhecer suas interfaces com os outros setores. Com o turismo, porque o setor de turismo que mais cresce é o do turismo cultural.

Gaudenzi propunha um novo conceito de desenvolvimento que levasse em conta a relação com a cultura e os processos de afirmação da identidade cultural, como consta do capítulo *Cultura é também um fato econômico* (GAUDENZI, 2000). Para tornar o projeto governamental possível, seria necessário que o enfoque do desenvolvimento tomasse em consideração “os valores socioculturais, as necessidades, as potencialidades, as formas de expressão e a própria capacidade criativa do contexto onde ocorra a ação” de desenvolvimento.

A formulação das ações e programas do governo estava atenta às transformações pelas quais o mundo passava. Não escapavam à percepção do secretário quando, no texto já citado, pondera que:

[...], em 1995, iniciamos nossa primeira gestão, aquele era – como hoje ainda é – um momento complexo. O mundo vivia os efeitos das transformações que marcaram a década de 90: a revolução na engenharia genética, o estabelecimento de uma nova ordem na economia mundial e, sobretudo, um redesenho na geopolítica do planeta. A cultura, parte primordial do processo de desenvolvimento, não está imune a esse processo de mudanças. Continuamos a viver a conjuntura dessa realidade nova, sob os signos e efeitos dos avanços científicos e tecnológicos; sob os reflexos da mundialização da economia e do planetarização das comunicações; sob o impacto das

aceleradas transformações, geradas por esse processo. Na verdade, somos todos nós protagonistas e partícipes desta nova realidade. A globalização é um fenômeno da vida moderna que não deve ser menosprezado. Uma realidade desafiadora que está a exigir uma substancial mudança nas relações entre Estado e economia, entre Estado e sociedade, e sobre os quais pesa, hoje, a necessidade de contínua reformulação para que possam enfrentar – e superar – os constantes desafios que terminam por influenciar a vida de todos os povos, exigindo uma nova ordem mundial no plano da ética das organizações e das relações entre indivíduos e coletividades. Essas mudanças têm, no âmbito das artes e da cultura, um foro de significação especial na medida em que agem de maneira incisiva e, conseqüentemente, como reflexo e fenômeno transformador no eixo das concepções estruturais e supraestruturais por que passam as sociedades pós-modernas (GAUDENZI, 2000, p.16-17).

O projeto capitaneado pelo Secretário Gaudenzi afirmava um conceito de desenvolvimento que levasse em conta a cultura como elemento transversal a toda sociedade em privilégio dos processos de afirmação das identidades culturais. Para Gaudenzi (2000, p.16-17), essa nova configuração conceitual requeria “considerar a cultura como elemento primordial dos processos civilizatórios e do desenvolvimento global”. Em favor de sua argumentação, o Secretário procurava se apoiar na *Declaração para o Decênio da Cultura – 1988/1997*, proferida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), que defendia que “[...] o desenvolvimento de um povo, de uma região, não se mede pelas cifras econômicas [...]” e que “[...] As variáveis vinculadas à qualidade de vida valem tanto quanto os indicadores econômicos tradicionais [...]”.

Com esse escopo, caberia ao Governo do Estado atuar:

como agente facilitador e indutor do desenvolvimento, de promotor das condições básicas necessárias à abertura de canais de participação e oportunidades que estimulem os procedimentos produtivos e as relações de convivência e de mercado, que assegurem a autonomia dos processos criativos e a salvaguarda do patrimônio artístico e cultural no eixo da trajetória do desenvolvimento global (GAUDENZI, 2000, p.20).

A sustentação deste projeto estava alicerçada em um ideário voltado ao incentivo e à promoção, com características, objetivos, estratégias e princípios definidos no Plano de Cultura do Estado, permeados por uma referência conceitual que buscava alinhar o pensamento governamental com a agenda internacional de desenvolvimento, mesclando

elementos inspirados numa perspectiva antropológica de cultura, mas, ao mesmo tempo, submetendo-a a uma lógica econômica desenvolvimentista, como se pode depreender da definição constante do *Relatório de Gestão- 10 anos da Secretaria da Cultura e Turismo*, já citado anteriormente:

A cultura é que dá identidade e sentido à vida de um povo, formando simbólica e materialmente, as características que o diferenciam de outros povos, de outros agentes, de outras nações. A cultura está, portanto, intimamente ligada ao exercício da cidadania. Isso leva, necessariamente, ao reconhecimento da diversidade, ou seja: ao reconhecimento da existência do diferente no outro. Significa, amplamente, que os processos culturais refletem a realidade de seu tempo e dos contextos em que são produzidos, constituindo-se, ao mesmo tempo, base e reflexo do processo de desenvolvimento global de um povo. A atividade cultural permeia tudo: turismo, educação, economia, o meio ambiente. É, portanto, importante agente para o desenvolvimento econômico e social de um povo (...) O enfoque da política de desenvolvimento deve considerar, por conseguinte, o setor cultural como um sistema que requer uma ação específica do Estado como base ou marco referencial, com interface com todos os demais setores da atividade humana (BAHIA, 2005, p.9).

Sob tal perspectiva, o Estado estabelecia, afirmava e assegurava a cultura como prioridade de governo, pelo menos em nível das intenções e compromissos formais de seus textos oficiais. De fato, os documentos de planejamento estratégico do primeiro governo de Paulo Souto (1995-1998) examinados na análise documental levada a termo pela pesquisa desta tese, reiteravam e explicitavam o “lugar da cultura”, parafraseando Homi Bhabha, como eixo central e transversal na formulação do programa de desenvolvimento do Estado. A ressalvar que, como advertido por Isaura Botelho (2001), a inserção da cultura em nível textual no centro das políticas públicas não é garantia de sua implementação nas ações e programas realizados pelos demais organismos da estrutura organizacional do Estado. Aliás, a distância entre discurso e ação é um elemento bastante expressivo quando se examinam as políticas públicas de perto.

Um dos elementos que dificultavam assegurar e permitir a verificação formal do compromisso governamental com a cultura era a inexistência de dados confiáveis e a necessidade de instrumentalizar a estratégia, a referência e a logística das ações que seriam desenvolvidas pelo Governo. Para suprir tais lacunas históricas, a Secretaria da Cultura e Turismo realizou, pela primeira vez no âmbito estadual, a formação de um banco de dados sobre a atividade cultural, através da criação e implementação de dois

programas: o Programa de Estudos dos Indicadores Macroeconômicos (PIB Cultural) e o Censo Cultural.

O PIB Cultural foi realizado pela primeira vez em 1996, dimensionando, de forma inédita, o impacto da cultura baiana no processo de desenvolvimento do Estado, chegando-se ao percentual nada desprezível de 4,4% (1996), evoluindo para 4,6% (1997). Não foi localizado nenhum dado posterior que indicasse o prosseguimento e a continuidade dos estudos. Em nenhum documento da Secretaria a que se teve acesso, faz-se menção ao programa do PIB Cultural após 1997, do mesmo modo que não estão explicitados os procedimentos de constituição desse indicador econômico e as opções metodológicas que subsidiaram sua contextualização e produção de dados. Em entrevista para o autor desta tese, o Secretário Gaudenzi afirmou que sua formação de economista teve peso ponderável na decisão de buscar formar esse banco de dados.

Há que se considerar que, naquele contexto, não havia produção de dados e, nenhuma esfera de governo no Brasil que tivesse se dedicado a prospectar e constituir a fortuna estatística da atividade cultural. Gaudenzi (2006) afirma que a pesquisa baiana inclusive serviu de parâmetro para que o Ministério da Cultura do Governo Fernando Henrique Cardoso adotasse o modelo baiano no âmbito Federal:

O Ministro Wetfort, quando viu que nós calculamos aqui o PIB da cultura na Bahia, ele ficou entusiasmado e contratou a Fundação João Pinheiro de Minas Gerais para o estudo do PIB da cultura nacional, que depois foi publicado com o nome de Economia da Cultura, disponibilizado no site do Ministério da Cultura. E naquele momento ele dizia que depois da República, em termos absolutos, era São Paulo e depois o Estado da Bahia, que mais investia nessa atividade de uma forma forte. E o estado investe porque o estado entende que tem que ser um elemento facilitador daquilo que os baianos são capazes de criar e produzir e com isso gerar empregos, gerar renda, ganhos, tudo isso dos nossos baianos e com isso você gera empregos. Essa cidade de Salvador tem 90.000 pessoas trabalhando em atividades ligadas a área cultural.

O Censo Cultural contava com antecedentes em São Paulo e Minas Gerais, tendo sido pioneiro no Norte e Nordeste. O Censo foi realizado em 1996/1997 em parceria com as prefeituras dos 415 municípios baianos existentes à época (hoje são 417), agrupados em quinze regiões econômicas. Com os dados obtidos pelo Censo foram lançados os Guias Culturais, entre 1997 e 2002, compreendendo as regiões do Baixo Médio São Francisco, Recôncavo, Extremo Sul, Nordeste, Salvador e Região

Metropolitana, Litoral Sul, Sudoeste, Litoral Norte, Paraguaçu, Chapada Diamantina, Irecê, Oeste, Piemonte da Chapada Diamantina, Médio São Francisco e Serra Geral.

Além das versões impressas, para divulgação do Censo foi criado serviço de atendimento ao público por telefone e por e-mail. Ao mesmo tempo, foi criado o sítio virtual([www.censocultural.ba.gov.br](http://www.censocultural.ba.gov.br)), que passou a disponibilizar – em português, inglês e espanhol – informações sobre o patrimônio histórico, equipamentos e espaços culturais, áreas livres para eventos culturais, manifestações artísticas e socioculturais, mediadores, produtores, criadores, artistas e demais profissionais da cultura, com os mesmos dados existentes nas versões impressas. Entre 2002 e 2004, houve um processo de atualização dos dados do Censo que não conseguiu a adesão da totalidade dos municípios baianos, chegando-se à revisão de 294 localidades, aproximadamente 2/3 do total.

Uma terceira ação, de caráter estruturante, foi realizada em parceria com o Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE), na implantação de um programa de formação em empreendedorismo, destinado aos agentes, produtores, artistas e mediadores culturais, o programa Empreendedor Cultural. Esse foi realizado em 1999 e 2000, coordenado pelo consultor Fernando Portela, que já havia realizado iniciativa semelhante para o SEBRAE em seu estado natal, Rio de Janeiro, e promoveu treze cursos, cinco palestras e dois fóruns, além de entrevistas, reuniões e trabalhos de consultoria. Como resultado, foi criada uma Rede de Agentes Culturais com mais de mil agentes multiplicadores, distribuídos em onze núcleos localizados em Salvador e Região Metropolitana. Entretanto, passados os primeiros momentos após a intervenção dos conteúdos de formação, o programa não prosperou no sentido de conferir a tal Rede um caráter permanente, de modo que ela se desfez por falta de elementos de alimentação e manutenção das trocas e ausência de sinergia entre seus componentes. O fato de privilegiar apenas conteúdos de Gestão de Projetos e de Marketing Cultural pode ter limitado o alcance e a continuidade da rede. Não havia uma aderência plena as necessidades reais do meio cultural baiano.

Ao mesmo tempo em que era constituída uma base de dados para alimentar melhor o processo de planejamento, a política pública de cultura estava ancorada em estratégias específicas com três grandes linhas de ação: “desenvolvimento, dinamização e difusão artística sociocultural; expansão e melhoria de equipamentos e espaços culturais; preservação do patrimônio cultural material e intangível” (BAHIA, 2004). Esse feixe programático constituía o arcabouço que organizava, articulava e permitia à

Secretaria e aos órgãos setoriais a realização de uma vasta teia de projetos, programas e ações. Cabe ressaltar que era uma política pública constituída a partir do olhar e da análise dos técnicos e gestores do Governo Estadual. Não havia uma preocupação em estabelecer com as formas organizadas da sociedade civil uma interlocução para discutir e submeter ao debate público as ações planejadas. Como o planejamento se dava em “via de mão única”, havia (como houve) a possibilidade de algumas ações não darem certo. Por outro lado, tem que ser salientado que era uma gestão conectada com uma tradição de outra ordem, outro *modus operandi*, próprio das ideologias mais à direita, na qual o envolvimento da sociedade no processo de decisão não é preconizado. Os argumentos da capacidade técnica e do poder político dos técnicos e gestores substituem a necessidade de participação social e representação.

Na prática, essa política traduzia-se em esforço de melhoria e expansão das condições da infraestrutura básica, através do incremento dos investimentos feitos na construção, reforma, recuperação e modernização de um extenso conjunto de espaços e equipamentos culturais, entre bibliotecas, centros culturais, cinemas, fundações, galerias, museus e teatros, localizados em cerca de 2/3 dos municípios baianos. O teatro foi bastante contemplado pela ação governamental no período.

#### **4.3.1 A questão dos espaços cênicos no contexto das políticas públicas para o teatro**

O tipo de teatro produzido em Salvador depende essencialmente da existência de espaços minimamente equipados e com condições básicas de infraestrutura para que possa ser realizado. Em que pese experiências bem sucedidas e bastante populares de teatro de rua e de cordel, lideradas, sobretudo, por João Augusto nos anos 1970, hoje praticamente extintas, o espetáculo concebido para espaços fechados sempre teve a primazia na produção local. Portanto, a análise de contexto deve levar em conta a rede física de teatros de Salvador como um dado fundamental à compreensão das condições de produção.

A década de 1980 havia legado uma estrutura precária e limitada. Salvador contava com poucos teatros e desses a maioria funcionava com dificuldades. No início da década apenas oito teatros estavam em funcionamento: 1 - Teatro Vila Velha, com instalações precárias, 2 - Teatro do Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA), em formato semi-arena com menos de cem lugares, 3 - Teatro Miguel Santana,

desaparelhado e com plateia diminuta de sessenta lugares, 4 - Teatro Maria Bethânia, com cerca de seiscentos lugares, mas com uma programação que hibridizava cinema e teatro, sem uma definição clara de uma política de pauta, que era estabelecida pelos critérios de gosto e preferência da proprietária, 5 - Teatro Gamboa, ocupado com a programação de um grupo residente, 6 - Teatro Santo Antonio, ocupado quase exclusivamente com as montagens da Escola de Teatro da UFBA, 7 - Sala do Coro - TCA (a Sala Principal permanecia voltada para shows musicais e espetáculos teatrais vindos de fora), e 8 - Teatro Gregório de Mattos, fechado para reforma em 1984 e reinaugurado em 1989, após a realização de interessante projeto de modernização arquitetônica de autoria da arquiteta Lina Bo Bardi que criou um espaço multifuncional, permitindo montagens de formatos variados, de palco italiano a teatro de arena. Naquele mesmo ano, a cidade ganhou o Teatro da Casa do Comércio. Poucos anos antes haviam sido inaugurados o Teatro da Associação Cultural Brasil-Estados Unidos (ACBEU) (1988), parcialmente financiado com recursos da Fundação Cultural do Estado e o Espaço Xis (1986).

O Teatro Miguel Santana e o Teatro do SENAC, em função das precárias condições do Centro Histórico / Pelourinho, funcionavam de forma limitada, exibindo shows folclóricos para turistas, muito raramente eram demandados por espetáculos de teatro. O Teatro do Instituto Central de Educação Isáias Alves (ICEIA), reinaugurado em 1977, pelo seu gigantismo – 2.500 lugares – agravado pela péssima acústica decorrente da falta de isolamento, além de problemas com precariedade do urdimento<sup>44</sup> cênico e do maquinário, não servia para encenações teatrais, sendo utilizado apenas para alguns formatos de espetáculos de dança e shows musicais, assim como para eventos de formatura.

O Centro Cultural de Alagados, inaugurado no Governo João Durval Carneiro, foi pouco utilizado e, posteriormente, abandonado pelo Governo Waldir Pires. A população local, revoltada com o descaso, invadiu suas dependências e depredou completamente o espaço, restando as ruínas que lá se encontram. O Centro Cultural passou a funcionar em instalações precárias e provisórias cedidas pela Escola Polivalente San Diego, onde se encontra até hoje.

---

<sup>44</sup> Armação de madeira ou vigas metálicas construídas ao longo do teto, para permitir o funcionamento de máquinas e dispositivos cênicos.



O quadro a seguir oferece uma ideia de quantos teatros haviam em Salvador antes de 1991 e que se encontravam em funcionamento, na maioria dos casos em condições precárias.

<b>Equipamento Cultural</b>	<b>Data da Inauguração</b>
1. Teatro ICEIA	1949/1977 <sup>45</sup>
2. Teatro Vila Velha	1964
3. Teatro do ICBA	1974
4. Teatro Gamboa	1974
5. Teatro do SENAC – Pelourinho	1975
6. Teatro Miguel Santana	1976
7. Teatro Gregório de Mattos	1978
8. Teatro Maria Bethania	1980
9. Centro Cultural de Alagados <sup>46</sup>	1984
10. Teatro Solar Boa Vista	1984
11. Espaço Xis	1986
12. Teatro da ACBEU	1988
13. Teatro SESC/Casa do Comércio	1989

**Quadro 1** – Teatros de Salvador inaugurados antes de 1991

**Fonte:** (ARAÚJO, 2010)

Dos treze teatros existentes, a década de 1990 começa com onze teatros em funcionamento pois, como ressaltado no parágrafo anterior, o Teatro do ICEIA e o Centro Cultural de Alagados não ofereciam condições para apresentação de espetáculos. Esse número logo se revela insuficiente para atender a crescente demanda, como destaca Eliana Pedroso (2009):

Com a realização de temporadas maiores, os teatros passaram a ter dificuldades de atender aos pedidos de pauta. Houve um “engarrafamento” de espetáculos. Os grupos ficavam à espera de espaço para poder estrear. Como alguns espetáculos estavam seguindo muito bem de bilheteria, os administradores dos teatros preferiam

<sup>45</sup> Datas de inauguração e reinauguração.

<sup>46</sup> Só abriga oficinas e ensaios, não oferece condições de encenação.

apostar no que estava dando certo a correr riscos com espetáculos novos, ainda não testados pelo público e bilheteria.

Pedroso (2009) recorda que ela e outros produtores de teatro como Virginia Da Rin, Sibebe Américo, Edna Pereira, Selma Santos, Dalmo Peres e Rosana Almeida, aproveitaram o início de gestão da recém-criada Secretaria da Cultura e Turismo para obter, do Secretário Paulo Gaudenzi, o compromisso do Governo com uma ação direcionada a ampliação dos espaços. O Secretário Gaudenzi confirma essa interlocução e complementa dizendo que, além das produtoras, “vários artistas de teatro nos procuraram na Secretaria para solicitar que o Governo ajudasse a resolver o problema da falta de espaços” (GAUDENZI, 2006:s/p).

Em 1994, a *Companhia Baiana de Patifaria* após seis anos de sucesso de *A Bofetada* preparava-se para estrear seu mais novo espetáculo, *Noviças Rebeldes*, dessa vez sob a direção do ator e diretor carioca Wolf Maia, detentor dos direitos do texto para a língua portuguesa e que havia encenado, anos antes, o mesmo espetáculo só que com elenco feminino. O sucesso estrondoso de *A Bofetada* projetava a Bahia no cenário nacional das artes cênicas. As bem sucedidas temporadas paulista e carioca e a turnê nacional por mais de vinte capitais haviam trazido grande prestígio para o teatro baiano, que passava a figurar como elemento de divulgação e exposição positiva da Bahia nacionalmente.

O Governo do Estado absorveu toda essa efervescência e decidiu intervir, apoiando a construção de novos teatros, injetando recursos públicos em entidades privadas sem fins lucrativos ou facilitando o acesso a créditos via Programa Estadual de Fomento ao Desenvolvimento (DESEMBANCO) para outras instituições interessadas em construir teatros em suas instalações. Outras entidades, entusiasmadas pela evidência adquirida pelo teatro, adotam a mesma política e incorporam os espaços cênicos às suas finalidades.

Ocorre um verdadeiro *boom* cultural em Salvador, com a construção de novas salas de espetáculos, conforme se pode perceber no Quadro 2.

<b>Equipamento Cultural</b>	<b>Data da Inauguração</b>
14. Cabaré do Vila	1994
15. Teatro Hora da Criança	1994
16. Teatro Caballeros de Santiago	1996
17. Teatro SESI Rio Vermelho	1997
18. Teatro Jorge Amado / UEC	1997
19. Teatro XVIII	1997
20. Teatro Gil Santana	1997
21. Café Teatro Zélia Gattai	1998
22. Teatro Módulo	1998
23. Teatro SESC/SENAC Pelourinho	1998
24. Teatro Diplomata	1999
25. Teatro Dias Gomes	2000
26. Teatro do ISBA	2001
27. Teatro Casa da Barra / Espaço Carmem Assis	2001
28. Teatro Salesiano	2001 <sup>47</sup>
29. Teatro Molière / Aliança Francesa	2002
30. Teatro Anchieta	2004
31. Teatro Sartre-COC	2005
32. Espaço Cultural da Barroquinha	2009

**Quadro 2** – Teatros construídos entre 1991 - 2010  
**Fonte:** (ARAÚJO, 2010)

Neste sentido a atuação do Secretário Gaudenzi foi decisiva, como declara Márcio Meireles, sobre o processo de reforma do Teatro Vila Velha,

[...] um dia Paulo me ligou. O telefonema e o conseqüente convite para uma conversa confirmavam o que eu tinha lido no jornal e me agradou. Ângela Andrade, que também liderava o projeto Novo Vila,e

<sup>47</sup> Foi inaugurado em 1961 como Cine-Teatro Nazaré, mantendo por vários anos uma programação mista (filmes, espetáculos, convenções, assembleias, shows, etc.). Fechado nos anos 1990, foi reinaugurado após ampla reforma, passando a atender prioritariamente para artes cênicas (teatro, dança e música).

eu fomos à Secretaria da Cultura e Turismo para a reunião com o Secretário. Ele nos tratou muito bem. [...] Falou [...] do receio de que todo nosso esforço viesse a “morrer na praia” – lembro bem dessa frase – e que, se quiséssemos, o Estado estaria disposto a nos ajudar. Quisemos.

Maio de 95. A Secretaria da Cultura e Turismo intermediava um encontro entre o Ministro da Cultura e os produtores culturais locais. O Teatro Vila Velha também foi convidado. Na reunião, Ângela [...] falou do nosso projeto. [...] O Ministro comprou a ideia e Paulo reafirmou sua intenção de nos ajudar. E assim foi. [...] em dezembro começou a reforma.

Paulo levantou fundos da própria Secretaria. Continuou apoiando nossa articulação com o Ministério e depois conseguiu que a Petrobras e a Eletrobras entrassem no projeto. E assim, em maio de 98, com a colaboração decisiva do Secretário da Cultura, o Vila Velha foi reinaugurado. (MEIRELES apud AZEVEDO e MELO, 2006, p.51-52)

No mesmo período, equipamentos culturais já existentes, que se encontravam fechados ou funcionando precariamente passaram por obras de reforma, recuperação e/ou requalificação, conforme o Quadro 3.

<b>Equipamento Cultural</b>	<b>Data da reinauguração</b>
33. Teatro Castro Alves – Sala Principal	1993
34. Teatro Castro Alves – Sala do Cômico	1994
35. Teatro Vila Velha	1994
36. Teatro Gamboa	1995
37. Teatro de Arena SESC/SENAC Pelourinho	1998
38. Teatro SESC/SENAC Pelourinho	1998
39. Espaço Xisto Bahia (ex-Espaço Xis)	1998
40. Teatro Castro Alves – Concha Acústica	1999
41. Teatro Miguel Santana	2004
42. Centro Cultural Plataforma	2006
43. Teatro Martin Gonçalves (ex-Santo Antonio) <sup>48</sup>	2009

**Quadro 3** – Teatros recuperados/reformados entre 1991 - 2010

**Fonte:** (ARAÚJO, 2010)

O decréscimo da demanda e a falta de expertise para lidar com a gestão cultural levou ao fechamento de vários espaços. No momento, funcionam de forma limitada o

<sup>48</sup> O teatro da Escola de Teatro da UFBA teve a reforma completa de suas instalações custeada com recursos federais, oriundos do orçamento da União, do MEC e de emendas parlamentares.

Teatro XVIII e o Café Teatro Zélia Gattai, em função do corte nos recursos destinados à manutenção destes equipamentos. Já os Teatros Diplomata, Caballeros de Santiago, Dias Gomes, Hora da Criança e Espaço Carmem Assis têm problemas de gestão da pauta e não têm abrigado espetáculos teatrais com regularidade. O Teatro Diplomata, na verdade, converteu-se em local de eventos e está fora do circuito já tem alguns anos. As instituições mantenedoras destes espaços não possuem uma política de gestão consistente que favoreça o funcionamento regular e contínuo destes teatros como espaço para as Artes Cênicas.

O Teatro Gil Santana, localizado no bairro do Rio Vermelho, em Salvador, foi atingido por um incêndio em 2010 e fechou definitivamente. O Teatro Miguel Santana foi cedido em comodato ao *Balé Folclórico da Bahia* e hoje abriga exclusivamente as apresentações daquela companhia de dança. O Teatro Molière – Aliança Francesa foi objeto de um acordo comercial com o circuito Sala de Arte e passou a abrigar a exibição de filmes da empresa exibidora, recebendo eventualmente espetáculos de teatro. O Espaço Xisto Bahia apresentou problemas de infiltração na laje do teto do palco em 2007 e permaneceu fechado durante quase quatro anos, só sendo reaberto no final de 2010. O Teatro Anchieta e o Sartre-COC funcionam especificamente para atender as atividades artísticas realizadas pela comunidade da escola (alunos, professores e familiares), eventualmente abrigando espetáculos convidados para apresentações fechadas ao público interno, portanto não integram o circuito profissional da cidade.

O Colégio São Paulo, situado no Itaipara em Salvador, recentemente anunciou pela imprensa a construção de um teatro em suas dependências, mas não forneceu maiores informações sobre quando entrará em atividade e qual será a política de ocupação da pauta e a programação. Situação parecida pela qual passa o Teatro Eva Hertz, inaugurado em novembro de 2010 no interior da Livraria Cultura do Salvador Shopping, mas que, até hoje, se encontra em regime de funcionamento *soft opening*<sup>49</sup>, tendo abrigado apenas palestras, saraus e alguns shows musicais, em sua maioria relativos à lançamentos de obras musicais de artistas emergentes. A inauguração da programação teatral anunciada para março deste ano com a apresentação do espetáculo carioca *A Alma Imoral*, monólogo da atriz Clarice Niskier, foi suspensa e o site da empresa retirou a informação do ar sem trazer nenhuma explicação ou informe de nova data. Como os outros dois teatros Eva Hertz (Livraria Cultura do Conjunto Nacional e

---

<sup>49</sup> Abertura gradual de um empreendimento.

Livraria Cultura de Brasília) também se encontram sem programação teatral, parece que esta é uma decisão de gestão empresarial do grupo controlador da rede de livrarias. A curadoria da programação dos teatros é da responsabilidade do ator paulistano Dan Stulbach. O contato feito pelo autor da tese com a Livraria Cultura e com o Sr. Stulbach não obteve resposta.

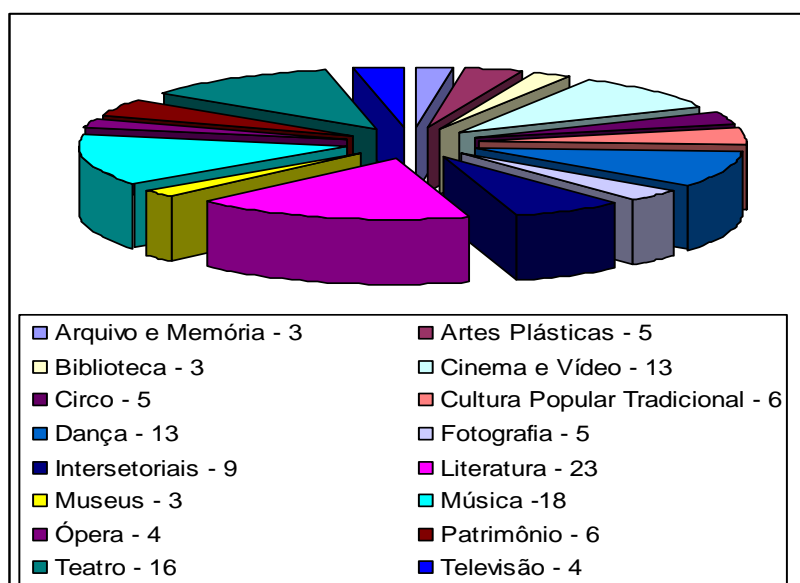
É válido estipular que, do ponto de vista quantitativo da infraestrutura a cidade dispõe de uma rede regular de espaços. Contudo, dos trinta e dois teatros existentes, menos da metade funcionam de forma regular, de acordo com a demanda por pauta. Para tornar a situação ainda mais complicada, sob o ponto de vista da espacialidade, como os teatros estão concentrados nas áreas centrais e nobres da cidade (Centro, Campo Grande, Vitória, Barra, Ondina, Rio Vermelho e Pituba), o acesso de setores da população residentes nos bairros populares é dificultado, sobretudo, quando combinado este fato (concentração espacial) com a precariedade do sistema de transporte público de Salvador. A ausência de políticas públicas para formação de plateia também contribui para que o teatro se mantenha como uma forma de arte acessível a poucas pessoas.

Quando o autor desta tese esteve à frente da Diretoria de Música e Artes Cênicas da Fundação Cultural do Estado da Bahia, o Governo do Estado decidiu recuperar e entregar completamente reformado o Centro Cultural de Plataforma em dezembro de 2006, já no final da gestão, devolvendo a comunidade do subúrbio ferroviário um equipamento cultural que havia ficado fechado por quatorze anos à espera de reforma. Até hoje, é o único espaço cultural qualificado daquela região de Salvador. A estratégia da gestão seguinte de envolver os grupos culturais da comunidade na programação tem sido um acerto e o Centro Cultural de Plataforma tem atuado na animação cultural da região do Subúrbio Ferroviário de Salvador, possibilitando aos grupos teatrais da área, amadores em sua maioria, acesso a condições cenotécnicas mais estruturadas.

Recentemente, na gestão do Secretário Márcio Meireles foi realizada a licitação para reforma e ampliação do Complexo Cultural Teatro Castro Alves. Segundo declarações do ex-Secretário no site da Secretaria da Cultura ([www.cultura.ba.gov.br](http://www.cultura.ba.gov.br)), “a previsão é que as obras sejam iniciadas ainda este ano, com conclusão estimada para 2012”. Entretanto, a obra não foi licitada, o Governo Estadual ainda não assegurou os recursos para a reforma e, por enquanto, o projeto segue aguardando a disponibilidade de recursos para que seja iniciado.

### 4.3.2 A questão do fomento e do financiamento

Com a criação da Secretaria de Cultura e Turismo, o Governo do Estado ampliou as formas de atuação e intervenção estatal dos programas de fomento e incentivo, tendo realizado no período de sua existência (1995-2006) um total de oitenta e quatro (84) ações, projetos e programas governamentais, distribuídos entre as mais diversas áreas artísticas e culturais, como se pode ver no Gráfico 1.



**Gráfico 1** – Ações e programas realizados pela Secretaria da Cultura e Turismo por área artística entre 1995/2006.

Além dos editais que tinham sido reabilitados pela FUNCEB, a gestão de Gaudenzi diversificou os meios de interface entre Estado e meio cultural, através da criação de um extenso repertório de Ações e Programas Governamentais com capacidade de promover, patrocinar e apoiar ações, projetos e eventos culturais diversos. Na Dissertação de Mestrado do autor desta tese, esse quadro de ações já foi examinado e das conclusões ali exaradas cabe destacar alguns tópicos:

1. apesar de ações de caráter episódico, a maioria dos projetos se deu em perspectiva continuada;
2. para dar conta de tantas ações, o investimento foi vultoso. O porte dos gastos realizados pela Secretaria da Cultura e Turismo, no período de 1995-2004, consolidados no *Relatório de Gestão* já citado, dá a medida do quanto foi vasto o

repertório de iniciativas governamentais na atividade cultural. No período em referência (dez anos), cerca de R\$ 1,1 bilhão foi investido pela Secretaria, sendo R\$ 550 milhões na área de Cultura (51%) e R\$ 523 milhões na área de Turismo (49%). Contudo, cumpre esclarecer que não estão computados recursos de outras fontes, aplicados através de outros órgãos em serviços e obras de infraestrutura turística (estradas, saneamento, aeroportos etc.). Cerca de R\$ 2,2 bilhões (US\$ 1,32 bilhão), a maior parte procedente de fundos e programas do Governo Federal e de financiamentos internacionais obtidos junto ao Bando Mundial (BIRD) e ao Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), foram aplicados no Programa de Desenvolvimento Turístico – Prodetur e em outras ações de governo que beneficiavam o turismo; e

3. o teatro foi a terceira área artística mais contemplada em quantidade de ações e programas. A falta de informações sobre montante de recursos investidos por área, no entanto, impede uma maior profundidade na análise, ainda mais quando se sabe que iniciativas na área de Patrimônio e na área de Audiovisual/Cinema, por demandarem mais recursos, são sempre muito vultosos.

Em 1996, foi criado o Programa Estadual de Incentivo à Cultura (FAZCULTURA), que introduzia a utilização do mecanismo do incentivo fiscal adotado em nível Federal. Foi um dos tentáculos mais visíveis do investimento governamental, responsável por cerca de 1/5 dos valores aplicados na atividade cultural. O programa foi objeto de uma extensa e relevante pesquisa realizada por Mariela Pitombo Vieira (2004) em sua Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, de onde provém alguns dados relevantes utilizados nesta tese.

O FAZCULTURA foi criado pela Lei nº 7.015, de 9 de dezembro de 1996, e passou a vigorar a partir de janeiro de 1997, com a finalidade de apoiar a realização das atividades artístico-culturais de setores com dificuldade de obterem financiamento e sustentabilidade no mercado, dentre eles o teatro, a dança, o circo, a ópera, a edição e a literatura, as artes plásticas, o folclore, o artesanato, as manifestações tradicionais, os museus e arquivos, a fotografia, o audiovisual e a música de caráter não-comercial. A renúncia fiscal do Estado começou em R\$ 5 milhões. À proporção que o programa foi sendo utilizado, os valores foram sendo modificados e ampliados em face da crescente demanda dos produtores e artistas, até que, em 2006, atingiu o teto vigente de R\$ 15 milhões, triplicando o valor inicial em dez anos.



O incentivo por projeto nas áreas de Artes Cênicas, Artes Visuais, Literatura, Música e Manifestações Tradicionais era limitado a R\$150.000,00, que acrescido dos 20% de recursos próprios do patrocinador elevava o valor para R\$ 187.500,00. As áreas de Patrimônio e Audiovisual poderiam ter projeto até o valor de R\$ 500.000,00, mas com participação crescente de recursos próprios do patrocinador, tanto maior fosse o valor do projeto, até chegar às cotas de 50% para recursos do Estado e 50% para recursos próprios do patrocinador.

Desde sua criação, o FAZCULTURA tem sido objeto de polêmicas e críticas, ainda que o impacto de cerca de R\$ 150 milhões aplicados em projetos culturais desde sua criação represente um ganho considerável à dinamização do campo da criação e produção cultural. De fato, a ressonância econômica do advento da lei de incentivo estadual é expressiva. Mas, foi necessário o estabelecimento do contraditório que as críticas proporcionaram para que o programa fosse aprimorado.

Quando o FAZCULTURA foi implantado, não havia critério algum que priorizasse ou estabelecesse cotas de captação por áreas de expressão artística. O segmento da música de entretenimento e da festa, com sua reconhecida capacidade de articulação e empreendimento negocial, rapidamente se apoderou dos dispositivos do programa e soube fazer uso de seu poder de marketing. Em decorrência dessa distorção, ocorreu uma elevada concentração de recursos para atividades relacionadas à produção de eventos ligados ao Carnaval e aos festejos juninos, sobretudo, no período de 1997 a 2000.

Não obstante serem as maiores expressões da emergente indústria cultural baiana e disporem de viabilidade mercadológica, tais atividades inexplicavelmente acolhidas no mecanismo da lei de incentivo levaram ao esgotamento dos recursos reservados à renúncia fiscal em poucos meses, pois atraíram facilmente o interesse de empresas em expor suas marcas associadas a artistas de projeção. Com isso, os produtores e proponentes de projetos das demais áreas artísticas ficaram sem recursos disponíveis, ainda que tivessem despertado o interesse de empresas patrocinadoras. Houve uma reclamação generalizada dos artistas e produtores das demais áreas, com ampla repercussão na imprensa, alcançando a proporção de um debate público, com repercussão nas hostes político-administrativas do governo. As críticas, reclamações e denúncias contribuíram para o desgaste do secretário executivo do programa, Cláudio Taboada, que pediu demissão e mudou-se para São Paulo onde foi atuar na iniciativa privada.

A pressão levou, ainda, a Secretaria a realizar, no Auditório da Biblioteca Central, dois encontros com representantes da comunidade artístico-cultural, nos quais foram discutidos publicamente os critérios de inscrição e avaliação de projetos, assim como a já citada concentração de recursos em projetos patrocinados de determinadas áreas. Como resultado desta discussão, procedeu-se a primeira grande modificação nas normas do programa, que resultou em novo regulamento. Em outubro de 2000, foi editada e publicada a Resolução nº 344/2000, prevendo novos critérios para a avaliação de projetos em 2001, a distribuição de recursos entre as áreas de atuação e as normas para preenchimento e encaminhamento da prestação de contas. A partir daí, anualmente, foram editados e publicados seguidos decretos e resoluções alterando critérios e modificando percentuais de captação por área, de acordo com os instrumentos adotados pela Secretaria Executiva do FAZCULTURA de conferir cada área percentual de acordo com a capacidade de captação demonstrada no exercício anterior.

Em relação à organização de festas juninas e eventos carnavalescos, foi estabelecido que somente os blocos afros e os de índio, manifestações do Carnaval de Salvador próprias dos bairros populares e das populações afrodescendentes poderiam captar recursos, ficando proibido qualquer projeto que contemplasse infraestrutura para o Carnaval e blocos de trio. Por outro lado, as festas juninas estariam limitadas a um projeto por prefeitura, para a realização de manifestações tradicionais de São João e São Pedro (tablado para apresentação de quadrilha e de grupos de “farró pé de serra”) a um custo que não poderia ultrapassar R\$ 12 mil reais. Até o final da gestão de Gaudenzi, não foi produzida alteração substantiva na regulamentação do programa. Com o reordenamento do mecanismo de fomento, a distribuição de recursos ficou estabelecida conforme demonstrado no Quadro 4.

<b>ÁREAS DE ATUAÇÃO</b>	<b>PART. %</b>
Artes Cênicas (Teatro, Dança, Circo, Ópera)	24,00
Música	20,00
Cinema e Vídeo	8,00
Literatura	8,00
Artes Plásticas, Gráficas e Fotografia	10,00
Artesanato, Folclore e Tradição Popular	10,00
Arquivo, Biblioteca, Museu e Bens Móveis e Imóveis	20,00

**Quadro 4** – Percentuais de recursos por área artística / FAZCULTURA

**Fonte:** FAZCULTURA, 2000

Os produtores de teatro conseguiram se articular melhor dentro do dispositivo e a produção de teatro tornou-se a terceira área mais beneficiada do Programa, depois de “tradições populares” e “música”. Em entrevista para o autor desta tese, o Diretor do FAZCULTURA no último quadriênio da gestão de Gaudenzi (2003-2006), Fábio Liger (2010), enfatizou que apesar de “disputar” recursos com outros três segmentos (dança, circo, ópera) dentro da mesma área (Artes Cênicas), os projetos de montagem e circulação de espetáculos de teatro eram apresentados em número muito superior aos demais como também apresentavam melhor formatação, demandando menos a ocorrência de diligências para ajustes e reelaboração.

Esta posição vantajosa sobre os outros segmentos era reforçada pela melhor articulação dos produtores de teatro com o segmento empresarial, de modo que os projetos de teatro eram bem mais sucedidos e conseguiam captar mais. Contribuía com esse quadro favorável dois fatores: a tradição de profissionalização iniciada e legada por Martim Gonçalves ao teatro baiano, que agregou ao fazer teatral um cuidado e uma expertise em apresentar projetos bem formatados; e o momento de grande evidência pelo qual passava o teatro e que facilitava sobremaneira a receptividade do empresariado às ações de captação de recursos via lei de incentivo para patrocínio de espetáculos teatrais. Liger (2010) complementou sua análise relatando que, além dos recursos captados dentro da área das Artes Cênicas, como sempre restavam projetos de teatro com patrocinador assegurado, assim que o saldo das outras áreas era remanejado e liberado, mais projetos de teatro eram patrocinados. Informou que a captação anual para a área de teatro ultrapassava os dois milhões de reais/ano durante sua gestão no FAZCULTURA. Entretanto, como os dados das gestões anteriores foram retirados do site do programa pela gestão do Secretário Márcio Meireles, o autor desta tese foi impossibilitado de confrontar e confirmar a exatidão dessa informação.

A agitação da cena teatral baiana chegou a tal ponto que atraiu a atenção da imprensa nacional, como mostra a matéria realizada em 5 de junho de 1998, pelo crítico de teatro Macksen Luiz do Jornal do Brasil, com o título *O Teatro Fervilha em Salvador*.

Atualmente estão em cartaz, em Salvador, 22 espetáculos teatrais. A generosidade desse número não pode ser medida apenas por contabilidade favorável a uma produção que compete com a cultura da festa que predomina sobre quaisquer outras atividades da cidade. O

teatro em Salvador já apontava, há pelo menos cinco anos, para uma efervescência que projetou para fora de seus limites geográficos algumas montagens que encontrariam ressonância em temporadas no Rio e São Paulo, em festivais de teatro e até no exterior. [...] Mesmo com as limitações próprias de uma conjuntura econômica difícil, o teatro baiano conseguiu estabelecer um mercado de produção, no qual leis locais de mecenato, secretarias de cultura e entidades culturais, além da empresa privada, participam de uma "economia artesanal do teatro" que permite esse volume de estréias<sup>50</sup>. Paralelamente à presença da Escola de Teatro da UFBA e dos cursos livres e oficinas, as escolas particulares de teatro têm mostrado crescente interesse pela formação de atores e diretores que se confundem com atores e diretores profissionais. [...] (JORNAL DO BRASIL, 1998).

A conjugação de fatores estruturantes (fomento) e estruturais (espaços) pode ser creditada como o centro da ação das políticas culturais da gestão Gaudenzi. Para o teatro, além dos editais já citados, tiveram ainda os projetos *Viver Com Arte* (oficinas de formação em teatro nos bairros populares de Salvador e cidades da RMS), *Chapéu de Palha* (oficinas de formação de teatro nos municípios baianos de pequeno porte), *Teatro Popular* (realização de montagens para apresentação em praças sobre temas e personagens da história da Bahia), *Pelourinho Dia&Noite* (apresentação de espetáculos de teatro, dança e música nas praças do Centro Histórico), *Circuladô Cultural* (turnê de espetáculos de teatro, dança e música pelos centros de cultura do interior do Estado), *Bahia em Cena* (mostra dos espetáculos vencedores dos editais), além de outras iniciativas. A pluralidade de instrumentos não livrou estes projetos de críticas veementes: à exceção do *Circuladô* e dos *Editais* já citados, os demais não contavam com instrumentos públicos de inscrição e seleção, gerando o sentimento de falta de transparência, com muitas queixas por parte dos produtores e artistas que não conseguiam ter acesso aos benefícios que tais ações possibilitavam.

Como resultado do forte estímulo a vertente de teatro produzido em bases profissionais, conforme se percebe no relato acima, os artistas de teatro passam a viver em meio a condições bastante favoráveis ao exercício da profissão. Na Dissertação de Mestrado de Karina de Faria, "*Patifes*", *Profissionais e Persistentes. Papel da Peça "A Bofetada" no Processo de Profissionalização e Comercialização do Teatro Baiano*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Administração da UFBA, em 1997, tem uma entrevista do diretor teatral Fernando Guerreiro, na qual relata a transição dos artistas de teatro para uma profissionalização efetiva:

---

<sup>50</sup> Conforme o original, escrito antes da vigência da Reforma Ortográfica que aboliu o acento agudo nestes casos.

Todos nós tínhamos outras profissões. Todo mundo abandonou. Frank trabalhava no INPS, saiu. Lelo tinha um bar, fechou. Fernando Marinho trabalhava no Estado saiu. Todos largaram suas coisas, e disseram: - é agora, vamos virar só ator, só diretor. (FARIA, 1997, p.19)

O teatro baiano passava a viver condições propícias a um exercício estético diversificado. Não só as comédias faziam sucesso. Espetáculos dramáticos, como *Divinas Palavras* e *O Sonho* e tragédias como *Medeia* faziam apresentações para plateias lotadas, ávidas em conhecer esse teatro. Guerreiro (apud FARIA, 1997, p.18) defende que o novo teatro atraiu inclusive outro público. Até então, o “público de teatro” tinha um perfil bem delineado, composto por universitários, intelectuais e a própria classe. Depois de *A Bofetada*, as classes médias de Salvador, que até então só assistiam “espetáculos de fora no (teatro) Castro Alves”, se interessaram por assistir o teatro local e “passaram a figurar em nossas plateias” (idem). Pode-se deduzir que a comédia funcionou como uma pedagogia de formação de plateia, uma “porta de entrada” pela qual os novos públicos foram atraídos e passaram a frequentar os teatros da cidade.

Em 2005, para que a Bahia tivesse acesso aos benefícios e programas do Governo Federal para a área da cultura, o Ministério da Cultura exigiu que, em contrapartida, fosse realizada a primeira Conferência Estadual de Cultura e criado o Fundo Estadual de Cultura (FUNCULTURA). Para se adaptar as novas exigências, a Secretaria passou por nova alteração, sendo criada a Superintendência de Promoção Cultural (SUPROCULT), responsável direta pelo gerenciamento dos dois programas de incentivo (FAZCULTURA e FUNCULTURA). A criação do novo mecanismo de fomento agregou mais possibilidades de injeção de recursos no apoio e patrocínio de atividades culturais. Ao contrário de outros estados em que a adoção do fundo constitucional levou a extinção da lei estadual de incentivo à cultura (Pernambuco e Minas Gerais), o Governo do Estado decidiu preservar os dois mecanismos, destinando os recursos do FUNCULTURA preferencialmente para a manutenção de entidades que já contavam com o apoio governamental.

### 4.3.3. O teatro baiano sob os holofotes e no centro da cena

A sociedade marcadamente competitiva do século XX ensejou a instituição de premiação para destacar os trabalhos mais significativos em todas as áreas e com as artes não tem sido diferente. No caso do teatro baiano, entre as décadas de 1970 e 1980, existiu um *Troféu Martim Gonçalves*, promovido por iniciativa da TV Aratu, na época afiliada local da Rede Globo, que cumpria com a função de destacar os melhores trabalhos do teatro baiano no ano e, como toda premiação “que se preze”, era permeado por polêmicas e agitações de bastidores. Com o declínio do teatro na segunda metade da década de 1980 e com a perda do contrato com a Globo para a TV Bahia, a TV Aratu encerrou a realização do evento, deixando o teatro sem um referencial dessa natureza. Em 1989, a Coordenação de Artes Cênicas da Fundação das Artes do Estado da Bahia, ocupada pelos diretores de teatro Paulo Cunha e Hebe Alves instituiu o *Troféu Bahia Em Cena*, mas a iniciativa só durou aquele ano, igualmente atingida pelas dificuldades já relatadas sobre a gestão pública de cultura nos Governos Waldir Pires / Nilo Coelho.

Tal orfandade só seria superada quando em 1993, por iniciativa do Comitê de Fomento Industrial de Camaçari (COFIC), foi criado o *Troféu Bahia Aplauda*. Após seis anos de realização, em 1999, a decisão do COFIC em não continuar realizando a premiação, levou a Companhia Petroquímica do Nordeste (COPENE), empresa integrante do comitê gestor do COFIC, a assumir a continuidade do projeto, passando a ser denominado de Prêmio Copene de Teatro. Neste sentido, foi decisiva a interferência e mobilização de José Cerqueira, Assessor Chefe de Comunicação da COPENE, que tinha tido uma participação decisiva na criação do Troféu, na condição de representante da COPENE no COFIC e, naquele momento, atuou de forma determinante para que o Prêmio não fosse extinto.

Em 2002, com a privatização da COPENE, transformada em BRASKEM S/A, o nome do prêmio foi mais uma vez alterado para a nova denominação da empresa mantenedora do evento. Próximo de completar 17 anos de existência ininterrupta, o Prêmio tem seu valor destacado pela imprensa local, como afirmou o jornalista e crítico teatral do jornal Correio da Bahia, Marcos Uzel, em declaração para o informativo Odebrecht Informa, em 2009

Desde a extinção do Troféu Martim Gonçalves, premiação importante do teatro baiano nos anos 70 e 80, não se tinha um evento desse porte. O impacto foi grande no ambiente teatral e na imprensa baiana, ganhando espaço de cobertura televisiva, algo não muito comum quando o assunto é teatro. Hoje, o prêmio se mantém como um estímulo para a abertura de portas. Vale muito para o currículo de um artista que queira circular nos festivais de teatro do Brasil e chama a atenção de patrocinadores (ODEBRECHT, 2009)

Outro dado substantivo a ser considerado é que a existência da premiação favoreceu a formação de um banco de dados sobre o circuito de espetáculos profissionais<sup>51</sup> produzidos e estreados a partir de Salvador, conforme o Quadro 5.

ANO	TOTAL
1993	28
1994	22
1995	23
1996	35
1997	30
1998	34
1999	34
2000	34
2001	53
2002	58
2003	63
2004	45
2005	47
2006	43
2007	53
2008	35
2009	51
2010	50

**Quadro 5** – Número de espetáculos de teatro estreados entre 1993-2010

**Fonte:** (CADERNO 2-Prêmio Braskem de Teatro, 2010)

<sup>51</sup> Um dos critérios adotados pela comissão organizadora do Prêmio Braskem de Teatro é que um espetáculo para ser concorrente à premiação e ser considerado profissional é contar com a maioria de artistas portadores de registro junto à Delegacia Regional do Trabalho, e realizar, no mínimo, 8(oito) apresentações em temporada contínua.

Em paralelo, *A Bofetada* continuava sua trajetória vitoriosa, se tornando um dos espetáculos mais vistos e a mais tempo em cartaz na história do teatro baiano:

Com novas versões, diferentes elencos e ao longo dos 20 anos da Cia Baiana de Patifaria, **A Bofetada** atingiu a marca de mais de 500.000 espectadores, conquistou platéias em mais de 1.700 apresentações em 47 cidades do país, incluindo longas temporadas no Rio de Janeiro e São Paulo (A TARDE, 2008).

A Bahia alcançou um lugar de destaque como centro de criação, produção e difusão de teatro e tornou-se novamente um pólo exportador de talentos nas Artes Cênicas. Neste sentido, houve um fato que contribuiu, ao acaso, para que esse fluxo fosse estabelecido. Em 1998, quando a Fundação Cultural do Estado da Bahia começou a organizar a inauguração do Espaço Xis, incorporou à programação de reabertura um projeto de montagem proposto pelo produtor Erlon Bispo, para que fosse encenado o espetáculo *A Ver Estrelas*, com texto e direção de João Falcão, como espetáculo inaugural daquele Teatro.

Em sua temporada de ensaios e estreia em Salvador, Falcão, além de ter selecionado Vladimir Brichta para o elenco do espetáculo citado, também travou contato com outros talentos da cena local. Daí que, em seu projeto seguinte, além de Brichta, decidiu convidar os atores baianos Wagner Moura e Lázaro Ramos para integrarem o elenco do espetáculo teatral *A Máquina* que, ao estrear, atraiu muita atenção da mídia e teve excelente acolhida da crítica. Falcão, pernambucano há muitos anos radicado no Rio de Janeiro, também integrava o *casting* de autores e diretores da Rede Globo de Televisão e abriu as portas daquele mercado para os jovens talentos do teatro baiano.

Foi assim que a partir do final da década de 1990, atores como Daniel Boaventura, Edmilson Barros, Rose Anias, Cristiane Amorim, Renata Celidônio, Fábio Lago, Marcelo Flores, Analu Tavares, Lucci Ferreira, Alethea Novaes, entre outros, foram atraídos por contratos de trabalho em emissoras de televisão no Rio de Janeiro e em São Paulo (Globo, Record, SBT, Bandeirantes) e hoje têm atuação destacada em novelas, filmes e espetáculos de teatro produzidos a partir do eixo RJ-SP. Diretores como Fernando Guerreiro, Nehle Franke e Márcio Meireles tem sido convidados com regularidade para dirigir espetáculos produzidos e encenados fora da Bahia.



Tamanho fôlego impulsionou o interesse de antigos e novos artistas de teatro, gerando uma demanda crescente pela profissionalização. Por outro lado, os Editais da FUNCEB e a Comissão Gerenciadora do FAZCULTURA adotaram como critério de inscrição e seleção de projetos a presença de, no mínimo, 70% de artistas com registro profissional. Desse modo, houve um crescimento significativo no número de atestados profissionais expedidos pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão – Seção da Bahia / SATED-BA, como é atestado no Quadro 6.

ANO	TOTAL
1988	22
1989	142
1990	90
1991	59
1992	139
1993	145
1994	91
1995	209
1996	158
1997	120
1998	310
1999	269
2000	218
2001	225
2002	331
2003	284
2004	167
2005	133
2006	200
2007	198
2008	184
2009	153
2010	112

**Quadro 6** – Concessões de registro profissional pelo SATED-BA 1988-2010  
**Fonte:** SATED-BA, 2010.

Outras evidências da expansão do setor podem ser detectadas com a ressonância deste fenômeno no meio acadêmico através da criação, em 1997, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFBA, hoje referência nacional no setor com inserção internacional, um dos dois programas na Bahia a ter nota 6,0 na CAPES, e da criação, em 2002, do curso de Artes Cênicas, em nível de graduação pela Faculdade Social da Bahia, este em processo de extinção pela baixa procura de matrícula nos últimos quatro anos.

A evolução do mercado de produção possibilitou o aporte de recursos para novos investimentos, inclusive em divulgação. Progressivamente, houve um direcionamento para mídias de largo alcance, como *spots* de rádio, veiculação de VT's em emissoras de sinal aberto de TV e exibição de *outdoors*. Daí que, a partir da década de 1990, investir em mídia passou a integrar o cardápio de toda receita de produção que se pressupunha bem sucedida. Até o final da década de 1980, os recursos promocionais utilizados pela produção dos espetáculos teatrais eram absolutamente modestos quanto ao alcance da divulgação. Faziam-se, no mais das vezes, apenas impressos gráficos – cartazes, programas e panfletos – e, eventualmente, investia-se algum dinheiro em faixas e/ou *big-hands* (também conhecidos como lambe-lambes).

Por uma coincidência que merece ser melhor investigada, na gestão do prefeito Antonio Imbassahy (1997/2004), a Prefeitura de Salvador proibiu as faixas e os *big-hands*, mídias artesanais e, até certo ponto, caseiras, feitas muitas vezes em oficinas de fundo de quintal, muitas não formalmente constituídas como empresas, sob o argumento de que “enfeivavam” a cidade. Tais mídias eram largamente utilizadas para a divulgação cultural (shows, espetáculos etc.) até o início dos anos 90.

Data também desse período a instalação do mobiliário urbano em Salvador, um conjunto de equipamentos públicos como pontos de ônibus, bancas de revistas, sanitários públicos, relógios, cabines telefônicas, placas e totens de sinalização, com formatos padronizados e distribuídos por toda a cidade, através de concorrência pública vencida pela multinacional francesa JCDecaux, em contrapartida ao direito de exploração por parte da empresa dos espaços para inserção de publicidade de mídia gráfica (cartazes e pôsteres) que existem nesses equipamentos públicos.

Atenta a condição destacada do teatro baiano naquele momento, a TV Bahia, afiliada local da Rede Globo, criou o projeto *Janela Para o Teatro*, um *spot* publicitário específico, veiculado diariamente em sua programação, para divulgação dos espetáculos

teatrais em cartaz. O diretor de Marketing da Rede Bahia, a qual a TV Bahia integra, em entrevista para o autor desta tese, declarou que quando ele e o publicitário Sérgio Siqueira (também funcionário daquela rede de televisão) criaram o *Janela*, em agosto de 2001, o interesse da Rede era ampliar a política de responsabilidade sociocultural da empresa, pois, segundo ele, “televisão tem um compromisso importante com a revelação de talentos, em dar espaços e acesso à cultura, em promover as linguagens culturais na sua mais diversa extensão” (GOMES, 2011), mas “O teatro tinha uma grande sinergia com a natureza da TV, a dramaturgia” daí a escolha pelo tratamento diferenciado para a área.

João Gomes relatou ainda outras iniciativas da TV Bahia como o projeto *Mestres da Arte Baiana* e os apoios em veiculação de mídia para os projetos *Série TCA*, *Quarta Que Dança* e *Caminhada Axé*. Mas, o *Janela Para o Teatro* tem sido, junto o apoio à *Série TCA* o projeto mais regular. Ele se mantém com as mesmas características de quando começou há dez anos:

O formato é o mesmo até hoje. Semanalmente 2 espetáculos baianos são divulgados gratuitamente na tela da TV. Os produtores teatrais produzem o VT de 10 segundos e nós editamos o material que, com vinheta de abertura e encerramento, fecha tudo num único VT de 30 segundos, exibido todo dia no *break* comercial da TV Bahia, e, a depender da disponibilidade, vai ao ar mais de uma vez ao dia. (GOMES, 2011)

Gomes (2011) destaca ainda que a interlocução com os produtores teatrais cresceu e aprimorou-se muito em todos esses anos, sendo visível a melhoria na qualidade dos VTs entregues a TV Bahia para inserção no Projeto. Como resultado dessa melhor qualificação da produção teatral, tem sido crescente a concessão de espaços em mídia para divulgação de espetáculos na TV fora do *Janela Para o Teatro*, que é muito procurado. Segundo dados levantados pelo entrevistado, nesses dez anos já foram divulgados quase quinhentos espetáculos, trinta e dois somente no último ano. Gomes argumenta ainda que a interseção do teatro com a Rede Bahia além de estar presente em outros itens da programação da TV Bahia (Programas Mosaico, Aprovado, Rede Bahia Revista pautam o teatro baiano com frequência), outros componentes do grupo empresarial de mídia, como o portal IBahia e o jornal Correio da Bahia tem se dedicado ao teatro de forma regular.

Além da posição destacada dentro da emissora líder de audiência, o universo de possibilidades de divulgação para os produtores teatrais se ampliou bastante. A partir da década de 1990, surgiram novas mídias como os *busdoors* e *transdoors* (grandes adesivos colados nas laterais ou na parte traseira de ônibus) e os painéis eletrônicos. A indústria gráfica, no esteio da (r)evolução tecnológica digital, passou a criar/produzir faixas, *plots* e *banners* em materiais e tamanhos diversos, capazes de ocupar grandes espaços, como fachadas de prédios, a custos relativamente acessíveis e com grande margem de aplicabilidade e funcionalidade. O ampliado *portfólio* de possibilidades de dar publicidade aos espetáculos, acrescida das novas mídias decorrentes da Web 2.0 (redes sociais, blogs etc.) tem desafiado os produtores na definição de critérios que orientem à seleção dos meios ideais para a divulgação de seus projetos. Soma-se a este quadro de crescente complexidade a questão dos custos com mídia e publicização, cada vez maiores, onerando ainda mais o orçamento dos projetos de montagem e circulação de espetáculos teatrais.

As oportunidades de exercício profissional de teatro não pararam de crescer. Surgiram novos nichos de mercado como *Teatro-Escola*<sup>52</sup>, *Teatro-Empresa*<sup>53</sup> e esquetes teatrais feitos sob encomenda para eventos e afins. De animação de festas a sisudos congressos e eventos técnico-científicos, nada tem escapado à possibilidade de se inserir uma *cena*. Observa-se ainda que surgiram e têm se formado continuamente novos serviços profissionais, com o mercado passando a contar com um amplo *staff* de ocupações e especialidades, algumas inexistentes até então. A gestão de recursos humanos no contexto corporativo tem utilizado jogos de interpretação e improvisação teatral para suas dinâmicas de integração, por exemplo.

O Marketing Cultural, estimulado pelas leis de incentivo, contribuiu para que empresas como Coelba, Oi/Telemar e Bahiagás passassem a patrocinar espetáculos de teatro como prioridade de seus investimentos em marketing. Outras empresas seguiram o modelo e viabilizaram projetos permanentes como o patrocínio da Oi para manutenção do Teatro XVIII e o do Teatro Vila Velha (dos espaços e de suas

---

<sup>52</sup> Espetáculos concebidos e produzidos com a finalidade de serem apresentados exclusivamente para alunos de colégios de Salvador, com temas que permitem desdobramento de ações pedagógicas.

<sup>53</sup> Esquetes e pequenas peças concebidas e produzidas para serem apresentadas dentro das empresas ou em eventos e convenções empresarias, tratando de temas de referência da cultura organizacional ou relativos às campanhas internas do âmbito das empresas.

programações), que contava ainda com o aporte anual da Fundação Cultural do Estado para seu funcionamento.

A produtora Eliana Pedroso (2009) salienta que, “antes que existissem leis de incentivo na Bahia, era mais fácil convencer o empresariado local a destinar uma parte da sua verba de comunicação para apoiar um projeto cultural”. À medida que o Programa Estadual de Incentivo à Cultura – FAZCULTURA e a Lei Rouanet se tornaram mais conhecidos e assimilados pelo empresariado local, a exigência do enquadramento do projeto do espetáculo em alguma lei de incentivo tornou-se imperativa. Pedroso (2009) sustenta que o advento das leis trouxe benefícios e problemas ao sistema de produção teatral: “se por um lado, o enquadramento nas leis de incentivo passou a ser uma exigência, reduzindo o patrocínio direto, por outro lado, atraiu empresas que não tinham uma cultura de patrocínio”.

Entre 1995 e 2006, outras iniciativas de fomento foram promovidas: a Secretaria da Fazenda do Estado, dentro do programa de educação tributária, realizou apenas uma edição do projeto *Sua Nota É O Show - Teatro* (até então dedicado exclusivamente à música e ao futebol). Com calendário incerto e sem regularidade, a Funarte também promoveu editais de montagem de teatro.

Do mesmo modo, a Fundação Gregório de Mattos, órgão municipal de Cultura de Salvador, chegou a realizar episodicamente alguns editais de montagem, o que não compensa nem explica as absurdas lacunas da presença efetiva de uma política pública de Cultura por parte da Gestão Municipal. O protagonismo assumido pelo Estado como agente de fomento não justifica a ausência de ações e programas municipais para a cultura, pois transfere ao encargo do primeiro responsabilidades que, originalmente, deveriam ser objeto das atenções da municipalidade, afinal toda a literatura sobre estudos da cultura reconhece que é no espaço das cidades que se dá a instância de maior expressão para os campos de criação, produção e difusão cultural.

#### 4.4 CULTURA NA UTI: A CRISE APÓS A CRIAÇÃO DA SECULT-BA

A gestão do secretário Márcio Meireles, a frente da Secretaria da Cultura criada pelo governador Jaques Wagner em janeiro de 2007, desde o início, caracterizou-se por uma ruptura em relação ao longo ciclo de 12 anos da gestão anterior. A separação das áreas da Cultura e do Turismo em duas Secretarias, além de atender a finalidades

programáticas e conceituais, tinha o recado claro de se contrapor ao modelo de gestão adotado pelos governos *neoliberais*<sup>54</sup> ligados ao grupo político liderado pelo senador Antonio Carlos Magalhães, quando Cultura e Turismo estiveram imbricadas em uma única secretaria. A ruptura requisitava uma legitimidade conceitual como se pode ver no texto do Relatório de Gestão 2007 – 2009, da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia – SECULT-BA:

Até a criação da Secretaria de Cultura, na estrutura administrativa do Governo do Estado da Bahia, a gestão pública da cultura e do turismo estava englobada numa só pasta. Naquele momento, a cultura ainda era vista, predominantemente, como espetáculo artístico e instrumento de atração turística por meio da venda de uma imagem específica da Bahia. (BAHIA, 2010:9)

[...]

Embora a gestão conjunta das políticas governamentais de cultura e de turismo tenha gerado alguns resultados positivos para a Bahia, a submissão da cultura à lógica do turismo levou ao estreitamento da concepção de cultura e a uma atuação limitada do Governo do Estado neste campo. A cultura baiana passou a ser baseada nos estoques culturais do Recôncavo e os investimentos concentraram-se na capital. Os principais esforços da Secretaria estavam voltados para promover a cultura como um produto turístico. (BAHIA, 2010, p.11)

Nem poderia ser diferente, pois se tratava de um projeto político diferenciado, representando o pensamento da frente de oposições liderada pelo Partido dos Trabalhadores, e que, com a eleição de Wagner, chegara ao poder e tinha total liberdade para articular e sintonizar as políticas públicas entre os dois níveis de governo, Federal e Estadual.

Em 2007, o Governo do Estado desenhou um novo cenário para a gestão da cultura na Bahia ao alinhar-se às concepções contemporâneas internacionais, em especial a da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), e à visão da política nacional que revolucionou a ação do Ministério da Cultura (MinC), a partir de 2005. (BAHIA, 2010, p.12)

---

<sup>54</sup> Este argumento, em tom de crítica, é frequentemente utilizado pela coligação política liderada pelo PT para designar o modelo de concepção econômica adotada pela gestão anterior e, assim, enfatizar, a diferença entre estes e aquele. Entretanto, o modelo de gestão adotado pelo PT no poder tem mais de continuidade do que de ruptura. Do ponto de vista estrutural, o Estado brasileiro continua matizado pelo ideário econômico neoliberal. A novidade, indiscutível, tem sido as políticas sociais, estas sim, de ganhos e avanços para o conjunto da sociedade, sobretudo, os menos assistidos pelo Estado até então.

Era uma perspectiva defendida também pelo Secretário Márcio Meireles:

Tivemos como referência a trilha já percorrida pelo Ministério da Cultura, que quebrou paradigmas e inaugurou uma nova política cultural no país. Do ponto de vista da gestão, tomamos como meta prioritária a construção de um Sistema Estadual de Cultura para a Bahia, de modo que a cultura fosse definitivamente tida como uma política de Estado, tratada em sua especificidade e compreendida como central ao nosso desenvolvimento. (MEIRELES in BAHIA, 2010, p.5)

A Secretaria da Cultura adotou um eixo de cinco linhas programáticas: 1 - Gestão da Cultura, 2 - Fomento à Economia da Cultura, 3 - Promoção da Cultura, 4 - Desenvolvimento Territorial da Cultura e 5 - História, Memória e Patrimônio, que estruturou o conjunto de ações adotadas pela nova gestão. Do ponto de vista conceitual, a nova proposta tinha um desenho mais arrojado e mais abrangente que o anterior. Claramente subsidiado pela presença de estudiosos e pesquisadores da Cultura, egressos do meio acadêmico, além da já citada inspiração nas políticas e programas desenvolvidas pelo MinC, o arcabouço institucional projetado para a Secretaria introduzia avanços consideráveis do ponto de vista estrutural e conceitual.

Um dos pontos a ser destacado foi o aprimoramento das formas de interseção do Estado com a sociedade em sentido amplo, pois foram incluídos no escopo do diálogo com a SECULT-BA outras lideranças e representantes da sociedade para além do meio cultural, dos artistas e produtores, tradicionais interlocutores. A prioridade dada à criação do Sistema Estadual de Cultura é sem dúvida um avanço notável. A realização das conferências de Cultura em nível Municipal, Regional e Estadual agregou novos elementos à construção sistêmica projetada, além de aproximar os municípios do Estado no contexto das políticas públicas, para o qual o programa de Territórios de Identidade prestou um apoio fundamental.

Entretanto, ao introduzir novos paradigmas de gestão e trabalhar com outros conceitos e valores referenciais – interiorização das ações e pulverização/redistribuição dos recursos – e redesenhar a lógica gerencial para a área da cultura, a SECULT-BA contrariou interesses estabelecidos ao redefinir o grau de prioridade a ser dado a projetos e setores. O relatório de gestão do Secretário Márcio Meireles apresenta sua visão das medidas adotadas:

Não é demais repetir que até então a cultura, associada exclusivamente ao turismo, tornava certas regiões privilegiadas, gerando e reforçando uma “identidade baiana” adequada ao consumo externo. Os segmentos de atuação, em decorrência, foram focados no patrimônio físico, nas manifestações populares mais midiáticas e em alguns segmentos das linguagens artísticas. Nós partimos da compreensão de que a transversalidade da cultura está presente na importantíssima política de turismo, mas está igualmente nas políticas da educação, da ciência e tecnologia, do meio ambiente, do trabalho, da promoção da igualdade, da economia, enfim, do desenvolvimento humano sustentável. (MEIRELES in BAHIA, 2010, p.5)

O secretário Márcio Meireles foi sendo colocado sob o fogo cerrado da contestação e oposição, tendo em vista que, as principais “bandeiras” de sua gestão contrariavam lógicas estabelecidas pela relação estabelecida entre o meio cultural, sobretudo a parte integrada pelas instituições, artistas e produtores baseados em Salvador e a política de cultural estadual vigente até então. As críticas foram percebidas pela gestão, mas desconsideradas quanto ao mérito e a pertinência:

A atuação do Governo passou a ser lastreada pelas idéias de que a produção cultural cabe à sociedade, que devem ser democráticos os meios de acesso e consumo desta produção e que é imperativo o diálogo e a observância aos marcos legais e institucionais, cujo aprimoramento é indispensável.

Esse posicionamento exigiu ousadia para enfrentar o desafio colocado e serenidade para compreender que a mudança gera críticas, desconfianças e, em muitos casos, o descontentamento dos segmentos que estavam satisfeitos com as coisas como estavam antes, tornando-se reativos ao sentimento e à idéia de fazer as coisas de forma diferente. (BAHIA, 2010, p.6)

Ao demarcar a natureza das críticas como uma expressão meramente reativa, o Secretário deu mostras de que subestimava as reações de descontentamento, reduzindo-as a um queixume despropositado. Em sua perspectiva, o projeto do qual estava embutido era tão maior que se colocava acima de insatisfações circunstanciais, menores. Talvez por isso, em sua gestão, a interlocução com a sociedade, sobretudo com o meio cultural de Salvador, tenha padecido tanto da falta de um diálogo capaz de superar diferenças e aproximar interesses e objetivos em favor de uma gestão de convergência.

Outro marco de ruptura foi o tratamento dispensado pelo Governo ao programa FAZCULTURA. Ainda que este mecanismo tenha sido uma fonte regular de recursos



para a manutenção do Teatro Vila Velha e para as montagens dos grupos ali abrigados, quando Márcio Meireles dirigia aquele espaço cultural, ao assumir a Secretaria, alinhou-se ao pensamento dirigente do Ministério da Cultura e as diretrizes do Partido dos Trabalhadores para a área da Cultura, e no contexto da Secretaria da Cultura a lei de incentivo virou um mal a ser extirpado. Aqui cabe o registro de uma curiosa contradição. O Ministro Juca Ferreira dedicou parte considerável de sua gestão à condenação da existência, dos efeitos e resultados da Lei Rouanet. Entretanto, durante a gestão Gil-Juca o volume de recursos aplicados via Lei Rouanet não decresceu substancialmente em valor, não logrando o efeito aparentemente desejado por aquela gestão. Por outro lado, houve um avanço na desconcentração da aplicação de recursos apenas em Rio de Janeiro e São Paulo.

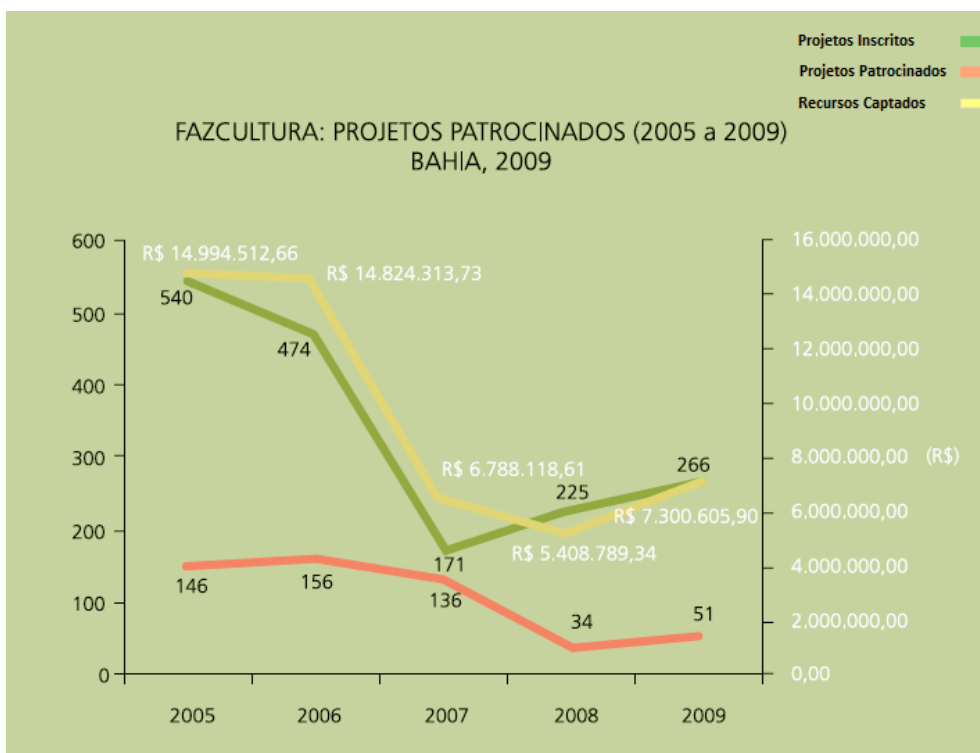
O secretário Márcio Meireles determinou a suspensão, por tempo indeterminado, das atividades do Programa, gerando um clima de incertezas que atingiu toda uma cadeia produtiva da área da Cultura, estruturada dentro daquele modelo de negócios e que se via, subitamente, sem o mecanismo com o qual tinha se organizado e se desenvolvido nos últimos dez anos. Ao mesmo tempo, o Superintendente de Promoção Cultural à época, Paulo Henrique de Almeida, a quem o FAZCULTURA estava subordinado, deu declarações à imprensa em que acusava o Programa, na gestão anterior, de ser um “antro de irregularidades e falcatruas” (A TARDE, edição de 14.08.2007). Com a suspeição lançada, o sentimento de instabilidade se disseminou, ampliando a percepção das dificuldades por parte dos produtores e afugentando do Programa as empresas que, até então, tinha feito uso do mecanismo para patrocinar projetos e obter ganhos de imagem e comunicação, já que esta forma de patrocínio estimula o desenvolvimento do Marketing Cultural.

A Companhia de Eletricidade do Estado da Bahia – COELBA, empresa que figurava como uma das maiores patrocinadoras do teatro baiano através do FAZCULTURA, decidiu afastar-se daquele mecanismo de fomento e, a partir de junho de 2008, passou a fazer aporte de recursos para o Fundo de Cultura. Nenhum pronunciamento público sobre a mudança de mecanismo de incentivo foi emitido, de forma que não se tem elementos para afirmar ou negar que tal decisão se relacionou com os problemas mencionados no parágrafo anterior. O fato é que o teatro baiano profissional perdia ali uma relação de parceria estabelecida por quase dez anos e que havia criado uma identidade entre a empresa e a forma de arte patrocinada.

O Programa sofreu uma série de reformulações e restrições em relação ao modelo anterior, como a criação de uma reserva de 50% dos recursos destinados a projetos a serem realizados no interior do Estado, o que dificultou o acesso dos produtores aos recursos, face ao desinteresse das empresas em patrocinar ações que não acontecessem em Salvador.

Sob a ótica da estadualização, foram fixadas cotas por território de identidade para a distribuição dos recursos de renúncia fiscal: • 50% dos recursos para projetos com proponentes da RMS e execução na RMS; • 30% para projetos com proponentes da RMS e execução no interior • 20% para projetos com proponentes e execução no interior.(BAHIA, 2010, p.48)

Como resultado das ações empreendidas pela gestão do Secretário Márcio Meireles, o FAZCULTURA sofreu uma redução de efeito devastador sobre a cadeia produtiva da cultura local. O Gráfico 2, obtido no Relatório de Gestão já citado, mostra os efeitos redutores sobre o potencial da atividade econômica da cultura relacionada ao mecanismo de incentivo.



**Gráfico 2 – Desempenho do FAZCULTURA (2005-2009)**  
**Fonte:** Relatório SECULT 2007-2009 (BAHIA, 2010, p.49)

Como o Gráfico 2 permite visualizar, os impactos foram devastadores para os profissionais que integravam esse modelo de negócios e dependiam dessa cadeia produtiva. No primeiro ano da gestão de Márcio Meireles, agregado ao fato de que o FAZCULTURA permaneceu fechado por vários meses, a queda de projetos inscritos chegou a 1/3 dos números anteriores, apesar de que o número de projetos patrocinados manteve uma certa regularidade, vindo a despencar a partir do ano seguinte, quando os efeitos das medidas adotadas provocou o afastamento de empresas até então patrocinadoras via lei de incentivo.

O teatro produzido em Salvador foi dura e diretamente atingido pelas mudanças, sobretudo porque a maior fonte de recursos captados pelos produtores de teatro era o FAZCULTURA. O Relatório 2007-2010 do FAZCULTURA sobre patrocínio para o teatro dá a medida do que foram os impactos causados, conforme demonstrado no Quadro 7.

ANO	2007		2008		2009		2010	
	Projetos	Recursos	Projetos	Recursos	Projetos	Recursos	Projetos	Recursos
Festivais	01	41.358	01	69.600	01	240.000	01	144.000
Instituições	02	340.000	-	-	01	320.000	-	-
Formação / intercâmbio	02	186.947	01	113.332	-	-	-	-
Montagem / apresentação	04	472.371	06	582.951	05	383.792	02	209.800
Difusão / circulação	01	132.800	-	-	04	367.518	-	-
<b>TOTAL</b>	10	1.173.476	08	765.883	11	1.311.310	03	353.800

**Quadro 7** – Patrocínio para o teatro através do FAZCULTURA 2007-2010

**Fonte:** FAZCULTURA – Relatório 2007-2010

Em dezembro de 2010, o autor desta tese dirigiu solicitação formal ao Superintendente de Promoção Cultural, Sr. Carlos Paiva, para que fossem disponibilizados também os dados de participação do teatro dentro do FAZCULTURA desde sua criação. Apesar do acolhimento gentil e da concordância inicial, escudada em um pedido de tempo para que as informações fossem processadas e considerando o momento de transição pela qual passava a SECULT-BA, com a mudança de Secretário,

os dados não foram fornecidos. Novos pedidos foram reiterados, mas não houve resposta.

Apesar da SECULT-BA ter anunciado uma série de medidas simplificadoras na proposição, tramitação e aprovação de projetos via FAZCULTURA, na prática não foi essa a percepção dos produtores acostumados a utilizar aquele mecanismo. A “inclusão do critério de efetividade na análise de projetos, visando avaliar o alcance dos resultados pretendidos” (BAHIA, 2010, p.9) foi lida como um complicador, um critério subjetivo que traduzia, de forma disfarçada, o exercício de controle sobre os campos de criação e produção cultural, como relata o ator Gideon Rosa (2011) em entrevista já citada para o autor desta tese:

Integrei um projeto de montagem a convite de uma produtora que terminou não se viabilizando diante das absurdas exigências apresentadas pela direção do FAZCULTURA. Ela desistiu do projeto depois de longa e burocrática tramitação, pois cada vez que a produtora era chamada a Secretaria de Cultura recebia uma nova exigência de informação ou reformulação, sempre questionando se o projeto tinha efetivamente a capacidade de oferecer contrapartida social. As inúmeras propostas apresentadas pela produtora foram todas recusadas. Como os tais critérios de avaliação não eram ditos claramente, a produtora desanimou, a empresa que ela havia contatado e se mostrado interessada em patrocinar desistiu e nós perdemos a oportunidade de montar o espetáculo.

Leonardo Brant (2008) faz uma instigante advertência para o que nomeia “Mito da Inclusão Cultural”, em artigo publicado sob esse título no site Cultura e Mercado.

A expressão quer significar o reconhecimento às populações menos privilegiadas e a inclusão desses às políticas do Estado, mas, a exemplo da equivocada “contrapartida social”, traz consigo um certo ímpeto de civilizar os “bons selvagens”, ao buscar incluí-los numa dinâmica cultural tomada pela indústria ou e/ou pela cultura institucionalizada, cada vez mais ideologizada.

O moralismo por trás da “inclusão cultural” revela a negação da cultura do outro, supostamente excluído. [...] “Inclusão cultural” pode trazer uma certa vontade “de fazer o bem aos outros” - como condena Michel Maffesoli - segundo o determinado referencial estético e ideológico. Ao mesmo tempo que busca valorizar as diversas matizes culturais brasileiras, reconhecendo sua força, capacidade de expressão e valor estético, o governo confunde-se ao buscar atribuir um certo grau de civilismo a essas manifestações e modos de vida.

Como adverte Brant (2008) esse postulado não se revela eficaz em seus resultados nem eficiente em seus propósitos já que não consegue assegurar a “universalização dos direitos culturais a todo brasileiro, com acesso a teatro, música, filmes e livros”.

A SECULT-BA decidiu privilegiar e concentrar a ação de fomento estadual através do Fundo de Cultura. A opção por este *locus* converge para o argumento defendido por Rosa (2011), afinal a decisão sobre a realização de um projeto através do Fundo de Cultura cabe exclusivamente ao Estado, não há espaço de autonomia para produtores culturais e empresas interessadas em patrocinar utilizando incentivo fiscal. Ora, se naquela modalidade o Estado centraliza o gerenciamento e o poder de decisão, fica explícito que só serão aprovados e obterão recursos os projetos que estejam alinhados com as diretrizes emanados daquele poder político.

É uma opção de gestão claramente marcada por um matiz ideológico e conceitual que tem todo o direito de ser exercida, afinal ela resulta da vontade soberana das urnas, quando escolheu qual projeto político iria gerar a “máquina” pública. Mas, em nome dessa representatividade talvez fosse salutar que os critérios e fundamentos desta opção fossem colocados com clareza, de forma a sinalizar para o meio cultural quais as interfaces possíveis com o Estado quanto ao fomento da cultura.

No artigo *Investimento em Teatro na Bahia*, publicado em novembro de 2010 no site *Cultura e Mercado*, a atriz, jornalista e pesquisadora das Artes Cênicas<sup>55</sup>, Jussilene Santana<sup>56</sup>, ao analisar os resultados sobre a destinação de recursos para a atividade teatral através do Fundo de Cultura, chama a atenção para a drástica redução da montagem de espetáculos em favor de outros formatos de atenção à atividade teatral:

[...] na tabela do FazCultura dos 3,6 milhões, quase metade foi empregado em festivais/manutenção-de-espaco/formação[...]. A outra “metade” ficou com circulação e montagem. Em montagem, que é, digamos assim, o que dá “visibilidade” e “sentido” à área (que dá razão ‘à cena’) 390 mil (1/5) foi para projetos de arte-educação/infantis/APAE. Dos 11 projetos restantes, apenas 5 receberam mais de 140 mil reais, sendo um destes um espetáculo de DANÇA e infanto-juvenil. [...] Quanto ao FUNDO, apresenta um movimento de verba muito semelhante, com um paroxismo: dos 9,7

---

<sup>55</sup> Mestre e Doutoranda pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

<sup>56</sup> Disponível em <http://www.culturaemercado.com.br/pontos-de-vista/investimento-em-teatro-na-bahia/> - Acesso em 17.11.10 às 13h59.

milhões totais, 8,4 milhões foram para manutenção-festivais-formação (86,8% da grana). Em montagem/apresentação, ficamos com 646 mil em 10 “produtos/obras” (1 deles, o Teatro NU Cinema, era só leitura...). Então, dos nove “espetáculos” apenas 2 receberam mais de 100 mil, um deles era uma ópera, o outro era um Auto de Natal. [...] no item festivais do Fundo, que ficou com 2,9 milhões, 14 festivais foram realizados em 3 anos e meio. Mas a minha pergunta é: exibindo o que? Se o item “montagens” como vimos tanto no Faz(cultura), quanto no Fundo é bastante enxuto? Obras de anos anteriores? Obras de outros estados? (SANTANA, 2010)

Dentro de mesma perspectiva, a política de Editais foi ampliada pela FUNCEB e pela SECULT-BA, ao mesmo tempo em que os programas realizados pelas gestões anteriores foram extintos em sua maioria (para a área de teatro foram extintos todos os projetos anteriores, exceto os Editais). Se por um lado, os editais, que já eram realizados desde 1979, cresceram em tamanho, em valor investido e em possibilidades de premiação (nesta modalidade, a captação de recursos decorre da premiação do projeto dentro do edital, que é um tipo de certame), por outro lado, tal decisão restringiu ainda mais o acesso habitual aos recursos antes alocados na produção e circulação de espetáculos, posto que a interlocução entre a produção teatral e os meios de fomento ficou condicionada aos calendários e exigências dos editais. Com tais medidas, o meio teatral se ressentiu diante das dificuldades encontradas e uma crise se configurou em seu seio.

Outro ponto de crítica à política de Editais é que esta padece de problemas estruturais para os quais o aparato estatal não se mostra capaz de resolver. O peso da burocracia é demasiado e os atrasos e demoras na tramitação de processos impedem que se ofereça a fluidez e agilidade necessárias ao atendimento das necessidades de artistas e produtores. Por outro lado, a FUNCEB e a SECULT-BA não tem oferecido suporte adequado para proponentes. A elaboração de projetos culturais, seja para proposição junto aos mecanismos de incentivo, seja para concorrência nos Editais, demanda conhecimento técnico específico e habilidade textual de ordem expositiva e argumentativa, que não são de amplo domínio.

Um ciclo de oficinas para capacitação em elaboração de projetos culturais foi realizado com ênfase no atendimento a artistas e grupos da periferia de Salvador e do interior do Estado, segmentos tradicionalmente distantes do acesso aos recursos públicos de fomento à cultura. Entretanto, os resultados não apareceram na medida dos objetivos pretendidos em termos de ampla qualificação do meio cultural. A medida da baixa eficácia pode ser medida pelo número muito inferior de projeto inscritos e

premiados oriundos do interior do Estado em relação à quantidade de propostas apresentadas pelos artistas e produtores de Salvador (conforme se verá mais adiante nos Quadros 9 e 10). Daí que resta ainda como problemas a questão da divulgação dos Editais que é falha, pois se dá em canais que não alcançam os beneficiários pretendidos, e ausência de autonomia na escolha das comissões julgadoras por serem comprometidas politicamente com o pensamento dirigente. Estes não são problemas de agora, fazem parte do contexto dos Editais desde sua origem, mas não foram superados justo no momento em que essa modalidade foi acionada como a estratégia central da política pública de cultura da Bahia.

Nas comemorações de 2 de julho, um evento tradicionalmente marcado pelo cunho político, dedicado a celebrar a data da independência da Bahia, em 2009, os artistas de teatro de Salvador realizaram um ato de protesto contra as políticas implementadas pela gestão do Secretário Márcio Meireles. Com ampla repercussão da imprensa, o ato organizado por lideranças do meio teatral e respaldado pelo seu sindicato (SATED-BA), apresentou um documento com quinze itens, subscrito por 87 artistas de teatro, dança e música, listando suas reivindicações e críticas, pautadas por uma queixa maior, a qual seria a situação de crise pela qual estaria passando o teatro e a cultura baiana a partir da gestão do Secretário Márcio Meireles:

Movimento dos artistas baianos que resolveram protestar no 2 de Julho contra a desarticulação da produção artística profissional. Desde a entrada, em 2007, do Secretário de Cultura do Estado da Bahia – Sr. Márcio Meireles – a produção teatral foi desmantelada, caindo no obscurantismo do sistema produtivo que remete aos anos 70-80, quando os grupos existentes trabalhavam em um sistema cooperativado, por ausência de produção e mercado.(CULTURA NA UTI, 2009)

Em um primeiro momento, as hostes governistas reagiram com descrédito ao movimento, pontuando que seria uma ação articulada por um pequeno grupo de descontentes, que não teriam representatividade nem significação maior. Uma declaração do governador Jaques Wagner ao jornal A Tarde, em matéria publicada no dia 3 de julho de 2009, sobre a manifestação, na qual chamou os participantes do protesto de “viúvas do passado”, ou seja, dos governos ligados ao senador ACM, acirrou ainda mais os ânimos e gerou uma resposta reativa imediata:

Chamar de ‘viúvas’ os artistas baianos é, no mínimo, um desrespeito com estes profissionais, pois nenhum governo deu aos artistas, privilégios. Todas as conquistas na área cultural foram iniciativas dos artistas, individualmente ou coletivamente. Se o Governador fosse um homem com esclarecimento amplo na área da cultura, entenderia isto muito bem (CULTURA NA UTI, 2009).

Inicialmente a SECULT-BA divulgou o documento *Esclarecimentos aos 15 Pontos do Manifesto “Cultura Na Uti”* no qual rechaçava os argumentos apresentados pelo movimento, rebatendo ponto a ponto o que considerava como manifestações improcedentes. Um dos pontos de crítica era justamente a atenção dada á realização de Festivais. No documento resposta, a SECULT-BA se defendeu das acusações, afirmando que “A Secult-Ba considera o apoio a festivais importante para o fomento ao intercâmbio e para um maior acesso do público a espetáculos locais e de outros estados e países.” A declaração era seguida de uma tabela reunindo os Festivais patrocinados e os valores dispendidos até aquela data (7 de julho de 2009).

PROJETO	VALOR APOIO
Festival do Teatro Brasileiro - Cena Baiana, Etapa Pernambuco (2007)	218.000,00
Festival de Ipitanga de Teatro - 3ª Edição (2008)	80.000,00
I Festival Nacional de Teatro da Bahia (2007)	200.000,00
Anjos do Picadeiro - Encontro Internacional de Palhaços	235.000,00
I Festival Latino Americano de Teatro da Bahia	100.000,00
Festival Internacional de Artes Cênicas - FIAC (2008)	695.000,00
VIII Mercado Cultural (2008)	450.000,00
6º Bienal de Cultura da UNE (2008)	300.000,00
1º Festival de Dança de Itacaré (2009)	90.000,00
I Festival de Teatro do Sudoeste Baiano (2009)	60.000,00
Festival Ipitanga de Teatro - 4ª Edição (2009)	80.000,00
IV Seminário Internacional de Cinema e Audiovisual (2009)	300.000,00
15º Panorama Percussivo Mundial – PERCPAN	520.000,00
2º Festival de Música do Descobrimento - Porto Seguro	370.000,00
I Festival Nacional de Teatro Infantil de Feira de Santana	70.000,00
Phoenix Jazz Praia do Forte	400.000,00
Teatro Lusófono	72.880,00
A Cena Teatro de Bonecos	16.194,00
Semana do Teatro Português	30.742,00
Festivais de Teatro (*)	92.036,00

(\*) Realizados nas cidades de Lauro de Freitas, Pojuca, Ilhéus, Feira de Santana, Senhor do Bonfim, Mata de São João, Caetité e Euclides da Cunha.

**Quadro 08** – Festivais apoiados pela SECULT-BA entre 2007 e 2009  
**Fonte:** SECULT-BA, 2009



Cumpra esclarecer que a relação apresenta todos os eventos apoiados pela SECULT-BA, sendo que, a maioria, em termos de valores não se referem à linguagem teatral. Figura ali eventos destinados à música (*Perçpan, Música do Descobrimento, Proenix Jazz Praia do Forte*), dança (*Festival de Itacaré*), cinema (*IV Seminário Internacional de Cinema e Audiovisual*), circo (*Anjos do Picadeiro*) e múltiplas linguagens (*Mercado Cultural e Bienal de Cultura da UNE*), que juntos embolsaram mais recursos que os destinados a festivais de teatro.

Curioso observar que a defesa do apoio à promoção e realização de Festivais coloca a política cultural da SECULT-BA em contradição, afinal o escopo conceitual de sua agenda se pauta pelas ações formativas, continuadas, integradas e permanentes para grupos e instituições, enquanto a “política de eventos” aparece como uma designação demeritória atribuída à política cultural da gestão anterior. A realização de Festival conceitua esse tipo de ação como um evento, importante de ser promovido, mas longe do caráter de apoio prioritário à formação de grupos.

Contudo, atento à formação de um quadro de crise, o governador orientou o Secretário Márcio Meireles e a Diretora Geral da FUNCEB, Giselle Nussbaumer, a abrir canal de diálogo com as lideranças do movimento e uma reunião entre as partes foi agendada. As reivindicações foram apresentadas aos representantes da Secretaria de Cultura do Estado e da Fundação Cultural do Estado da Bahia em duas reuniões, realizadas em 23 e 27 de julho e consistia de uma pauta de seis itens:

1. ampliação do número e valores dos prêmios dos editais de montagem e circulação da área de teatro;
2. revisão da política de manutenção dos teatros públicos;
3. reabilitação do programa de incentivo FAZCULTURA;
4. assegurar a produção de dois espetáculos anuais do núcleo do Teatro Castro Alves, de modo a ser criado um repertório, com circulação pelos centros de cultura do interior;
5. realização de ações emergenciais;
6. ação essencial: criação da lei de fomento à cultura com recurso garantido por lei no orçamento do estado.

Os representantes do governo se comprometeram a analisar e responder a agenda, o que só ocorreu em 4 de setembro de 2009. A demora e o caráter pouco promissor das respostas (apenas o item 4 foi atendido, mesmo assim em tese, conforme se pode depreender no Anexo D, os demais permaneceram no campo da hipótese ou

foram rechaçados sem uma argumentação contrária convincente) voltou a acirrar os ânimos e a manter entrincheirados artistas de um lado e o Secretário e sua equipe de outro.

Para além da falta de diálogo, o acirramento dos ânimos contribuiu para tornar belicoso todo e qualquer episódio, como aconteceu quando foi feito o anúncio por parte da direção do TCA de que nenhum produtor apresentou projeto para o edital de montagem do Núcleo de Teatro em 2009, tendo o Diretor do TCA, Moacyr Gramacho, atribuído à ausência de inscrições a uma crise de criatividade por parte dos artistas do meio teatral (Jornal A TARDE, 27.11.2009, pág. A-8, editoria de Salvador). O ator e jornalista Gideon Rosa, um dos líderes do movimento, reagiu às declarações de Moacyr Gramacho afirmando em editorial no site *Cultura na UTI* que:

Os editais estão atualmente configurados de modo nocivo à produção artística, e, claro, ao processo criativo. Os editais são – todos, indistintamente, não importa a unidade, se na Funceb, se no Irdeb, se no TCA, em qualquer campo – um emaranhado manual de como os artistas devem manejar seu processo criativo. Isso é uma afronta inaceitável para quem se respeita! (...) Mas os editais da Funarte, Caixa Cultural, Petrobrás e outros que existem por aí têm salvo parcialmente a situação. A vitória dos artistas baianos nesses editais externos comprova, com clareza, que os artistas baianos não estão em crise criativa. (ROSA, 2009)

Outro problema reclamado com frequência pelos profissionais de teatro era o atraso no pagamento dos editais e no repasse das verbas, além da diminuição dos valores de referência para pagamento de cachês e serviços profissionais, em relação ao que já havia sido conquistado pela categoria. Em 2009, por força do Decreto nº 11.436 de 13/02/2009, o Governo do Estado determinou o contingenciamento do orçamento daquele ano, o que levou a FUNCEB decretar a suspensão dos editais, inclusive os já lançados, agravando ainda mais a crise de fomento pela qual passou a sofrer o teatro baiano. Assim, os dados divulgados nos relatórios da FUNCEB (2007-2008 e 2009-2010) e apresentados nos Quadros 9 e 10, espelha uma informação de valor relativo, já que apresenta os projetos premiados mas não declara quantos prêmios foram efetivamente pagos.

Edital	Inscritos	SSA e RMS	Interior	Selecionados	SSA e RMS	Interior	Valor (R\$)
<b>2007</b>							
03/2007 - Prêmio Carlos Petrovich	77	57	20	09	5	4	100.000,00
11/2007 - Manoel Lopes Pontes - Apoio à Montagem de Espetáculos de Teatro	31	24	7	5	4	1	160.000,00
12/2007 - Jurema Penna - Apoio à Circulação de Espetáculos de Teatro	28	22	6	10	8	2	185.000,00
<b>2008</b>							
03/2008 - Quintas do Teatro	61	46	15	10	8	2	46.000,00
04/2008 - Manoel Lopes Pontes - Apoio à Montagem de Espetáculos de Teatro	86	74	12	8	6	2	440.000,00
22/2008 - Jurema Penna - Apoio à Circulação de Espetáculos de Teatro	69	51	18	10	9	1	660.000,00
<b>Total</b>	<b>352</b>	<b>274</b>	<b>78</b>	<b>52</b>	<b>40</b>	<b>12</b>	<b>1.591.000,00</b>

**Quadro 9** – Resumo dos editais para teatro  
**Fonte:** Relatório FUNCEB 2007-2008

Edital	Inscritos			Selecionados			Valores*
	Total	RMS	Interior	Total	RMS	Interior	
06/2009 – Manoel Lopes Pontes - Apoio à Montagem de Espetáculos de Teatro	76	64	12	10	6	4	R\$ 720.000,00
13/2009 – Jurema Penna – Apoio à Circulação de Espetáculos de Teatro	47	33	14	9	5	4	R\$ 540.000,00
02/2010 – Apoio ao Desenvolvimento de Textos Dramatúrgicos	18	14	4	5	4	1	R\$ 90.000,00
04/2010 – Manoel Lopes Pontes – Apoio à Montagem de Espetáculos de Teatro	78	66	12	10	6	4	R\$ 720.000,00
16/2010 – Apoio a Grupos Artísticos (Teatro e Dança)	27	22	5	7	6	1	R\$ 615.000,00**
<b>Total</b>	<b>246</b>	<b>199</b>	<b>47</b>	<b>41</b>	<b>27</b>	<b>14</b>	<b>R\$ 2.685.000,00</b>

\* Valores previstos nos editais

\*\* Recursos disponibilizados para a área teatral

**Quadro 10** – Resumo dos editais para o teatro  
**Fonte:** Relatório FUNCEB 2009-2010

Os valores expressivos constantes nos resumos dos editais poderiam corroborar para a percepção de que a política de editais e de fortalecimento do fundo constitucional de cultura foi bem sucedida, sobretudo, como substituição ao uso do mecanismo da lei de incentivo. Entretanto, os baixos valores dos prêmios, os atrasos nos pagamentos dos editais e a suspensão de alguns destes certames, trouxeram mais instabilidade e dificuldade que estímulo e fomento.

Além destas dificuldades, outros problemas agregaram novas motivações para a insatisfação dos artistas com os rumos que o teatro baiano havia tomado, como se pode

observar no artigo *Um Artista Privilegiado* publicado dentro do site do movimento *Cultura na UTI*, no qual o ator Marcelo Praddo, expõe a seguinte reflexão,

Entram 2008 e Gil Vicente Tavares me convida para uma produção contemplada pelo Edital de Apoio a Montagens Teatrais da Funceb – agora a única forma de fazer teatro profissional na cidade – “Os Javalis”, texto e direção de Gil e com Carlos Betão no elenco. O “prêmio” de R\$30.000,00, se transformam em R\$24.000,00 com os descontos de impostos. A pauta da Sala do Coro, teatro da Fundação Cultural do Estado da Bahia consome mais R\$5.000,00 que, atônitos, devolvemos à mesma Fundação que nos premiou. Restam R\$19.000,00 para cobrir os cachês dos artistas e técnicos, figurinos, cenário e todo o custo de produção, que nunca é pouco. Ficamos em cartaz por apenas um mês. Não me lembrava da última vez que isso tinha acontecido. Ou melhor, até me lembrava, mas aquilo fazia parte de um passado que nós já tínhamos deixado lá, no passado. Chegamos ao corrente ano. Acho que não atingimos nem a marca de 10 estréias de espetáculos profissionais até hoje, agosto de 2009. Coincidentemente, 10 é o número de prêmios do Edital de Apoio a Montagens Teatrais da Funceb. Os do ano passado ainda estão começando a estrear devido ao enorme atraso do repasse das verbas. Tomara ainda contem com os elencos originais, afinal de contas ninguém para por um ano. Fiz outro trabalho com o Teatro Nu, de Gil Vicente, por três semanas. Menos de um mês. É o teatro possível da Bahia de hoje. (PRADDO, 2009)

Esta condição pode ser observada de perto pelo autor desta tese, quando integrou a Comissão Julgadora do Prêmio Braskem de Teatro em duas oportunidades: em 2004 e em 2010. Entre os dois momentos há uma diferença visível de resultado que afeta tanto a qualidade cênica quanto a qualidade do “acabamento” da produção. Apesar da aparente quantidade maior de espetáculos estreados<sup>57</sup>, (45 em 2004 e 50 em 2010), a mudança de critérios de admissão de espetáculos para concorrer ao Prêmio (o número mínimo de apresentações foi reduzido de doze para oito) explica esse aumento sem que se possa considerar que o incremento teria correspondente nos resultados artísticos e nas condições de produção.

Dalmo Peres e Rosana Almeida, dirigentes da empresa Caderno 2 Produções, produtora contratada pela Copene-Braskem para coordenação e produção executiva do *Prêmio Braskem de Teatro*, relataram em entrevista a este autor que, apesar do número de estreias ter voltado a crescer em 2009, depois do recuo de 2008, nos contatos com os produtores dos espetáculos para agendamento das visitas da Comissão Julgadora ficou

---

<sup>57</sup> Estreias de espetáculos de acordo com os critérios do Prêmio Braskem de Teatro.

evidente que as temporadas estão mais curtas. “A maior parte dos espetáculos tem cumprido apenas, e muitas vezes com sacrifício, o mínimo de oito apresentações para se habilitar a concorrer ao Prêmio” afirma Rosana Almeida (2010), pois, segundo ela, o Prêmio, se conquistado, representa para os espetáculos uma injeção de recursos que os permite voltarem a cartaz. A Braskem destina aos espetáculos premiados (adulto e infanto-juvenil) um prêmio em dinheiro e outro em mídia para novas temporadas.

Outro fator que elucida a aparente retomada do fôlego de produção se deve a inclusão nos espetáculos concorrentes ao Prêmio das montagens didáticas de formatura dos alunos de graduação em Interpretação Teatral e Direção Teatral da Escola de Teatro da UFBA, além dos espetáculos resultantes dos Cursos Livres de Teatro. Não são montagens que se caracterizam pela utilização plena de componentes profissionais no sistema de produção. Entretanto, a reivindicação dos formandos em Artes Cênicas da UFBA foi acolhida pela organização do Prêmio e passaram a figurar como estreias teatrais do circuito profissional do teatro baiano.

Com base em tais elementos e considerando a condição particular de observador regular do teatro baiano vivida pelo autor da tese, é factível afirmar que as mudanças introduzidas pela gestão do Secretário Márcio Meireles interferiu de modo problemático nas condições que conformam a produção teatral baiana. Uma interferência que foi agravada pela dificuldade de se estabelecer canais de entendimento entre os artistas e produtores com os gestores públicos de cultura. Em contexto de crise, toda e qualquer fala pode radicalizar os aspectos negativos. De ambos os lados, não faltaram declarações duras que ampliaram as trincheiras em que se colocaram, caracterizando e fortalecendo o conflito na relação entre meio teatral e Estado. Foi assim que os lados caíram no anacronismo de uma relação dicotômica de oposição sem abertura para o entendimento, que não contribuiu para a superação do quadro de crise, que é real e precisa ser superado. Foi com esse diapasão de enfrentamento e ressentimento que a gestão do Secretário Márcio Meireles chegou ao seu final, no início de 2011, sem que tenham sido eliminadas as dificuldades que atingiram a produção teatral baiana.

## 6 CONCLUSÕES

---

Teatro, tal como o cinema, é uma atividade artesanal na sua elaboração. Demanda tempo e investimento próprios. Sem alcançar as proporções industriais do cinema, seja na capacidade de produção, seja na dimensão do montante de recursos necessários ou da geração de resultados financeiros, ainda assim é possível afirmar que a produção de teatro é uma atividade dispendiosa. Tal característica pode ser facilmente explicada: ao contrário do cinema e de outras formas culturais, o teatro é uma *art en vivant*, ou seja, só acontece ao vivo, em essência não pode ser reproduzida e/ou replicada, sem a presença do ator e do público frente a frente, palco *versus* platéia, de modo que seu produto final, o espetáculo, não oferece, *a priori*, condições para que seja facilmente convertido em formato industrial, ao contrário do cinema.

Em termos de produção, o fazer teatral implica custos fixos diários de porte com a remuneração de todos os profissionais envolvidos (atores, contrarregistas, cabeleireiro, maquiador, camareiras, operadores de luz e de som, montadores, maquinistas, bilheteiros, indicadores, porteiros, auxiliar de serviços gerais, dentre outros), além dos custos permanentes de aluguel de pauta e de manutenção dos materiais de cena (adereços, acessórios, limpeza dos figurinos, retoque de cenografias etc.), sem falar nos custos regulares com pagamento de impostos, direitos autorais, investimento em mídia etc.

No contexto das políticas públicas brasileiras, é válido afirmar que o fazer cultural ao longo do século XX passou a depender fortemente do suporte de instituições e programas governamentais (em sua maioria) para sobreviver. Com o teatro não tem sido diferente e, no caso do teatro moderno na Bahia, desde sua irrupção tem dependido dos programas e ações governamentais de fomento para existir, à semelhança do que ocorre em outros lugares no Brasil e no mundo, nos quais o modelo de atenção à cultura passa pela forte presença do Estado. Salvo as conhecidas exceções da Broadway, em Nova York, e de Picadilly Circus, em Londres, o pouco que se sabe sobre outras localidades é que a produção teatral tem se mantido graças ao fomento direto do Estado.

Neste sentido, os pesquisadores franceses Olivier Donnat e Sylvie Octobre chamam a atenção para o fato de que o teatro, além de ser uma forma cultural

dependente do apoio governamental, como atividade profissional só é encontrada nos centros urbanos de médio e grande porte (DONNAT; OCTOBRE, 2001), o que permite deduzir que o teatro é uma arte essencialmente urbana e pressupõe existência de certas categorias de extratos populacionais para que tenha plateias compatíveis com seu funcionamento. Convergente com esta proposição, como alude Armindo Bião (2011), está o pensamento de Jean Duvignaud (1999) em *Sociologie du Theatre* que vive-se das artes do espetáculo se elas forem algo regular, contínuo e permanente.

Desse modo, é cabível estimar que a formação de um mercado cultural para o teatro baiano está relacionada ao aumento da população de Salvador e a expansão da classe média soteropolitana entre os anos 1970 e 1980, que veio contribuir com a ampliação da base de consumo, necessária para a ampliação do nicho de consumidores potenciais de produtos culturais. Alavancado pela ampliação da Refinaria Landulfo Alves – Mataripe, pela implantação do Pólo Petroquímico de Camaçari e do Centro Industrial de Aratu, o crescimento econômico vivido pela Bahia, sobretudo, pela capital e Região Metropolitana, levou à expansão do setor terciário da economia baiana, face às novas demandas por serviços e, dentre estes, pelas atividades culturais.

Entretanto, para que esse mercado se forme e se efetive, precisa ser inserido num contexto de políticas públicas que compreenda a importância do apoio governamental para as Artes de uma maneira geral. É necessário que o governo tenha políticas de fomento em todos os seus níveis (Federal, Estadual e Municipal), afinal o Brasil é um estado federativo. É necessário também que esta atuação seja mais abrangente que restritiva e que o processo de tomada de decisão quanto aos eixos conceituais e linhas programáticas das políticas culturais seja mais dialógico. Ocorre que a tradição brasileira não converge para a afirmação deste postulado, nem mesmo como uma perspectiva possível em curto prazo. A gestão das políticas públicas tem oscilado, no mais das vezes, entre decisões de gabinete e simulacros de assembleísmo.

Parafraseando Albino Rubim, é uma triste tradição. Os primeiros passos dados na direção da constituição de uma política pública foram marcados, como já salientado nesta tese, pela presença de autoritarismo mesclado com populismo. A presença mais forte do Estado na cultura se deu sobretudo no contexto dos regimes autoritários (Ditadura Vargas e Regime Militar). Quando se viveu o primeiro período republicano democrático expressivo (1945-1964), o que marcou a atuação do Estado foi sua ausência em termos de política cultural.

No passado mais recente, as políticas públicas de cultura dos governos Sarney e Collor não produziram contraditórios no meio cultural. Os artistas e intelectuais não foram capazes de produzir alternativas à política de governo. Em relação às medidas adotadas pelo Governo Collor, o que houve foi falta de esperança, desmobilização, perplexidade. Atos como o de Fernanda Montenegro foram gestos simbólicos e isolados, que não encontraram eco e amplitude na sociedade, apesar das manifestações de apoio e solidariedade recebidas pela atriz. A incoseqüência das ações de Collor, de dimensões espetaculares, desnordeou o meio artístico e cultural, que, lamentavelmente, só viria a reorganizar-se algum tempo depois, justamente dentro das leis de incentivo.

Estas trouxeram como contribuição substancial a profissionalização do setor. A admissão do viés mercadológico na produção dos bens culturais produziu resultados díspares. Se, por um lado, contribuiu para uma profunda melhoria na qualidade da elaboração de projetos e iniciativas culturais e aumentou a inserção formal de profissionais das artes no mercado de trabalho, por outro, instrumentalizou de tal sorte a produção cultural que esta passou a ser tutelada pela perspectiva de comercialização, lucratividade e visibilidade midiática do produto cultural patrocinado.

Quando o Estado delega ao mercado o papel de organizador de uma atividade pública, teria que intervir sempre e quando a democracia fosse violada pela exclusão dos cidadãos da condição de consumidores e beneficiários finais dos recursos públicos. Porém, no caso da cultura no Governo de Fernando Henrique Cardoso, o que prevaleceu foi o *laissez-faire* cultural. A definição sobre os projetos culturais a serem realizados com o dinheiro público foi apropriada e passou a ser de competência dos departamentos de marketing das grandes empresas e de uma nova categoria de empresários culturais, hábeis empreendedores de projetos convergentes com os conteúdos de interesse do posicionamento de imagem de produtos e marcas dessas empresas.

As mudanças introduzidas pela gestão dos Ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira representaram e representam avanços e conquistas notáveis para a cultura brasileira. Uma agenda muito mais abrangente passou a pautar o lugar da cultura no contexto do Estado, mas os desafios que restam ainda são enormes, sobretudo, a percepção que os governos ainda tratam a cultura como algo secundário. Os textos oficiais elegem e enaltecem a cultura como prioridade, mas, quando são definidas as formas reais de atenção dispensadas pelo Estado (orçamento, políticas públicas etc.), as lacunas e descasos permanecem, como a não alteração substantiva das leis de incentivo em favor da federalização/desconcentração espacial dos recursos.



No caso da Bahia, a situação não é muito diferente. O percurso das políticas públicas no Estado tem tido mais ressonância e semelhança com o plano nacional que diferenças. Quando difere, nem sempre é positivamente, como se vê na prefiguração da cultura no contexto do Estado: somente em 1967 surge uma unidade departamental dentro do arcabouço institucional do Estado para cuidar da cultura.

A introdução de políticas mais efetivas de atenção à cultura, também se deram em contexto autoritário, tal e qual no plano Federal. Mesmo assim, a criação da Fundação Cultural do Estado da Bahia representou um espaço de avanço, pois, como se viu na remissão histórico empreendida por esta tese, foi a partir da existência da FUNCEB que se constituiu a maior parte dos instrumentos de gestão pública para a área da Cultura.

A longa gestão de Paulo Gaudenzi à frente da Secretaria da Cultura e Turismo inaugurou uma dimensão de continuidade no plano das políticas culturais que trouxeram contribuições interessantes ao desenvolvimento de certos formatos de produção cultural. A estabilidade alcançada em doze anos de gestão ininterrupta favoreceu o surgimento de um espaço de mediação e interlocução entre o meio cultural e as instituições de governo, que permitiram a conquista, por parte do meio, de ações mais continuadas, tornando a atuação dos produtores mais próxima de uma “zona de conforto”. Contudo, a maior proximidade física e o tipo de projeto proposto pelos produtores promoveu a concentração das ações na capital. Não que a gestão de Gaudenzi não tenha desenvolvido ações no interior da Bahia, mas essas ocorreram em menor intensidade que as realizadas a partir de Salvador.

A eleição de Jaques Wagner em uma coligação de partidos de oposição ao carlismo, depois de dezesseis anos contínuos de governança na Bahia do grupo reunido em torno da figura de Antônio Carlos Magalhães, é um fato político da mais alta relevância e representa, *a priori*, a saudável alternância no poder entre as diferentes forças que compõem a política baiana. Por isso mesmo, a chegada ao poder destes novos quadros criou uma grande expectativa quanto à reconfiguração das práticas e dos conceitos a serem postos nas políticas de estado.

Daí que, no momento em que as mudanças na área cultural e, mais especificamente, no meio teatral, foram postas e representaram, dentre outras coisas, o redirecionamento de recursos e mudança de enfoque, era de se esperar que a reação viesse. Ainda assim, demanda análise mais acurada entender porque, sendo Márcio Meireles um homem de teatro (a carreira artística do ex-Secretário foi construída,

sobretudo, como diretor teatral e encenador, mas também como gestor cultural a partir da bem sucedida e exemplar experiência de revitalização do Teatro Vila Velha, apoiado por recursos obtidos nas gestões “carlistas”), tenha lhe faltado uma maior abertura para estabelecer canais de comunicação mais bem fluidos com o meio teatral, de forma a contornar os problemas e esvaziar as polêmicas através do entendimento e do diálogo.

A radicalidade da opção pela política de editais em favor de uma análise de mérito mais adequada revelou inconsistências e limites. Após pouco mais de três décadas se disseminando, a análise de mérito tornou-se imperativa em quase todas as instâncias de fomento, mas sua validade tem sido objeto de outros questionamentos, como, por exemplo, a constituição das comissões julgadoras e/ou de análise, pelo fato de que os governos ainda tomam exclusivamente para si (é seu o poder de decisão) a tarefa da escolha dos analistas/julgadores, prevalecendo relações de confiança e interesses entre dirigentes e gestores das políticas públicas de cultura e personalidades do meio cultural e acadêmico que, de alguma forma, representam convergência de pensamento e filosofia. Desse modo, toda forma de expressão artística cujo conceito não se alinhe com a concepção designada pela gestão como prioritária, corre o risco de não ser acolhida.

A hipótese que especulava que o advento de novas formas de fomento, como as leis de incentivo, permitiu o incremento da captação de recursos, ampliando o número de montagens/ano, ao mesmo tempo em que favoreceu a formação de um mercado baseado na utilização desse instrumento, foi comprovada. Entretanto, a decisão da gestão de Márcio Meireles e Jaques Wagner de desestimular e dificultar o uso do mecanismo estatal de incentivo a cultura, o programa FAZCULTURA, pelos produtores culturais, por melhores que tenham sido as intenções e conceitos que lhe subsidiaram, se consubstanciou, na prática, como um erro estratégico, pois acarretou o comprometimento de todo um sistema de produção cultural, no qual o teatro baiano estava fortemente calcado, sem que as alternativas acionadas – editais e fundo de cultura – tenham efetivamente conseguido suprir as perdas decorrentes de tal decisão.

Os avanços e conquistas do teatro baiano não podem cair em retrocesso sob a pena de se jogar fora um conjunto consistente de conquistas, como foram apontadas ao longo desta tese: a constituição de um mercado promissor, a formação de públicos e plateias, a atração de parcerias com o empresariado, a ampliação dos centros de formação e pesquisa dedicados ao tema, a diversificação nas formas de atuação dos

profissionais de teatro e, por fim, a inserção da Bahia como centro produtor e difusor de referência para o teatro brasileiro.

É um capital, tanto material quanto simbólico, que precisa ser melhor entendido por aqueles responsáveis pela sua existência no nível do gerenciamento e do fomento. Talvez porque falte aos governantes brasileiros e baianos, quaisquer que sejam seus matizes ideológicos, políticos e partidários, como também à própria sociedade compreender de forma alargada, generosa, profunda que a cultura e as formas artísticas nela abrigadas não se limitam a ser apenas uma espécie de zona de suspensão da realidade, do mero entretenimento, do lazer, ou ainda, de algo que se vivencia como forma de sair das coisas sérias para entrar nas coisas mundanas, leves, aligeiradas. Quando se entender que a cultura define a qualidade de civilização que se tem e que se pretende ter, aí sim será possível ter um teatro que seja reflexo – espelho pleno da sociedade em que se vive e para qual futuro ela aponta.

Diante de todos esses elementos, a tese que emerge ao final desta pesquisa é que o teatro profissional é uma forma de arte que, na contemporaneidade, se encontra numa encruzilhada, entre o mercado e o Estado. É uma espécie de “arlequim, servidor de dois padrões”, parafraseando a arquetípica encenação da comédia *dell'arte* italiana. No caso do teatro baiano profissional (e é legítimo estimar que essa afirmação seja aplicável a outros lugares do Brasil, assim como às outras formas e expressões da arte), essa dualidade torna-se ainda mais problemática na medida em que o Estado e, por conseguinte, as políticas públicas têm um peso consideravelmente maior que o mercado e a iniciativa privada de atuar como fonte de estímulo e subsistência da criação e produção artística. Aliás, não seria exagero afirmar que, em face da condição de dependência e subordinação da produção cultural às decisões do Estado, este tem o poder de tornar-se, se é que já não o é, o verdadeiro protagonista do campo da cultura, balizando e determinando seus avanços e recuos no que tange à produção cultural. Portanto, comprova-se plenamente a hipótese de que a expansão e concentração do papel do estado como indutor dos processos de fomento provocou o desequilíbrio na relação de forças entre as partes e tornou, no caso baiano, a produção teatral dependente e refém das *démarches* governamentais.

Radicalizando esta percepção, pode-se afirmar que o lugar ocupado pela arte está a contradizer sua própria essência. Sendo a arte uma expressão libertária e livre, soa incoerente ver que sua permanência vincule-se mais à vontade de outrem do que de sua capacidade de se expressar de forma autônoma e independente. Não que o teatro e a arte

em geral não possam resistir e permanecer livres, mesmo que como *outsiders*, mas para que sejam um ofício do qual os artistas possam extrair, com dignidade seu sustento, a condição de dependência, quase refém, parece ser incontornável.

O “nó” da questão está na forma como a sociedade brasileira dá lugar à cultura. Enquanto ela for tratada como agenda de política de governo, estará à mercê de ideologias e disposições governamentais. Para que a cultura se torne uma política de Estado, terá de ser superada a noção prevalecente de cultura como algo experimentado como uma concessão, um benefício que é dado e/ou facultado. Por mais fulgurante, rica e diversa que seja a capacidade do povo baiano e brasileiro de se expressar artística e culturalmente, o compartilhamento de sua produção não se tornará um bem comum a todos enquanto o conjunto da sociedade não entender a cultura como essencial à realização da cidadania. O Estado deve ser deslocado e instado a atuar como indutor e provedor dos meios que a sociedade precisa para criar, expressar e produzir cultura de forma autônoma. O Estado deve servir à sociedade e não o contrário.

Enquanto a sociedade não transforma a política, os produtores teatrais baianos precisam lidar com as questões concretas de seu ofício. Portanto, na medida em que souberem assimilar e transcender os impactos das mudanças no contexto de produção, poderão, se assim desejarem e se forem capazes, encontrar formas criativas de acionar outros modelos de negócios, envolver outros componentes na cadeia produtiva da cultura para formular alternativas que permitam o teatro profissional baiano ser produzido dentro das características e necessidades de seus integrantes, assim como dentro das expectativas e exigências dos públicos.

Por fim, cumpre lembrar que, se *A Bofetada* foi uma resposta criativa e autônoma da arte teatral à uma situação de dificuldade vivida, no final dos anos 1980, o teatro, com sua insuspeitada capacidade de superação, poderá exercer seu fôlego criativo e a apresentar um novo fenômeno que demarque a superação da crise atual e recoloca o talento cênico baiano no lugar de destaque ao qual se acostumou nos últimos vinte anos.

## REFERÊNCIAS

---

- ALVES, Hebe. **Entrevista**. Salvador, 2009.
- ALVES, Maria das Graças Câmara T. et al. (orgs.). **Memória da cultura: 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, Empresa Gráfica da Bahia, 2004.
- ARAUJO, Sérgio Sobreira. **Públicos e Mercados Culturais**. In: RUBIM, Linda (org.) Organização e produção da cultura. Salvador: EDUFBA, 2005, p. 33-52.
- \_\_\_\_\_, Sérgio Sobreira. **Cultura, Política e Mercado na Bahia: A Criação da Secretaria da Cultura e Turismo**. (Dissertação de Mestrado). Programa Multidisciplinar de Pós Graduação em Cultura e Sociedade. Salvador: UFBA, 2007.
- AVELAR, Romulo. **O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural**. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008.
- AZEVEDO, Luiz e MELO, Nice (orgs.). **Todo mundo tem suas razões**. Salvador: Press Color, 2006.
- BAHIA (Estado). **Secretaria da Cultura e Turismo. 10 anos – Relatório de Gestão 1995-2004**. Egba: Salvador, 2005.
- \_\_\_\_\_. (Estado). **Secretaria da Cultura e Turismo. Lei 6.812 de 18 de janeiro de 1995**. Cria a Secretaria da Cultura e Turismo, introduz modificações na estrutura organizacional da Administração Pública Estadual e dá outras providências. Salvador, 1996. Disponível em <http://www.ba.gov.br>. Acessado em 20/09/2006.
- \_\_\_\_\_. (Estado). **Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Relatório de Gestão 2007-2009**. Disponível em <http://www.cultura.ba.gov.br>. Acessado em 15/03/2011. Salvador, 2010.
- BARBALHO, Alexandre. **Política cultural**. In: RUBIM, Linda (Org.) Organização e produção da cultura. Salvador, EDUFBA, 2005, p. 33-52.
- \_\_\_\_\_, Alexandre. **Políticas Culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença**. In Políticas Culturais no Brasil. BARBALHO, Alexandre e RUBIM, Albino (orgs.) Salvador: EDUFBA, 2007.
- BARROS, José Márcio. **Caderno do Seminário de Produção e Marketing Cultural**. Circuito Cultural Banco do Brasil. Editado pela instituição sem créditos ou ficha catalográfica: 2000, p. 7-25.
- \_\_\_\_\_, José Márcio. **Caderno do Seminário Projetos Culturais: Mitos e Realidades**. Circuito Cultural Banco do Brasil. Editado pela instituição sem créditos ou ficha catalográfica: 2002, p. 5-71.
- \_\_\_\_\_, José Márcio. **Diversidade Cultural: da proteção à promoção**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de Consumo**, São Paulo: Rocco, 1990.

- BEHAMOU, Françoise. **A Economia da Cultura**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica**. In Teoria da Cultura de Massa. Org. LIMA, Luiz Costa. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 1998.
- BIÃO, Armindo. **Matrizes Estéticas da Baianidade**. In BIÃO, Armindo (Org.); PEREIRA, Antonia (Org.); CAJAÍBA, Cláudio (Org.); PITOMBO, Renata (Org.): Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade / GIPE-CIT. Ed. Annablume Editora. São Paulo, 2005, p. 15-30.
- BISQUERRA ALZINA, Rafael. **Metodología de la Investigación Educativa**, Madrid: La Muralla, 2004.
- BOOTH, Wayne C., COLOMB, Gregory G., WILLIAMS, Joseph M. **A Arte da Pesquisa**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2005.
- BOTELHO, Isaura. **Romance de formação: Funarte e Política Cultural 1976-1990**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2000.
- \_\_\_\_\_, Isaura. **As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas**. Revista São Paulo em Perspectiva. São Paulo, v.15, n.2, abril/junho de 2001. Não paginado. Disponível em <<http://www.scielo.br>>.
- \_\_\_\_\_, Isaura. **A Política Cultural & o plano das ideias**. In Políticas Culturais no Brasil. BARBALHO, Alexandre e RUBIM, Albino (orgs.). Salvador: EDUFBA, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BRANT, Leonardo. **O Mito da Inclusão Cultural**. Disponível em <http://www.culturaemercado.com.br/post/o-mito-da-inclusao-cultural/>. Acesso em 14.10.2008
- \_\_\_\_\_, Leonardo. **O Poder da Cultura**. São Paulo: Peirópolis, 2009.
- \_\_\_\_\_, Leonardo. **Um engodo chamado Procultura**. São Paulo, 2009. Disponível em [www.culturaemercado.com.br](http://www.culturaemercado.com.br). Acesso em 17.09.2010.
- \_\_\_\_\_, Leonardo. **Arte, a mãe de todas as culturas**. São Paulo, 2011. Disponível em [www.culturaemercado.com.br](http://www.culturaemercado.com.br). Acesso em 04/04/2011.
- BRASIL. Constituição Federal, 1988. Brasília: Gráfica do Senado, 1988.
- CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas**. In Políticas Culturais no Brasil. BARBALHO, Alexandre e RUBIM, Albino (orgs.). Salvador: EDUFBA, 2007.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.
- \_\_\_\_\_, Néstor Garcia. **O papel da cultura em cidades pouco sustentáveis**. In: SERRA, Mônica A. (org). Diversidade cultural e desenvolvimento urbano. SP: Iluminuras, 2005.
- \_\_\_\_\_, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2008.

- CAPINAM, José Carlos. **Depoimentos**. ALVES et al. Memória da Cultura: 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia. EGBA: Salvador, 2004.
- CERQUEIRA, José. **Entrevista**. Salvador: 2011.
- CHAUÍ, Marilena. **Cultura política e política cultural. Estudos avançados**. São Paulo: IEA - USP, v.9, n.23, p.71-84. 1995.
- \_\_\_\_\_, Marilena. **Considerações sobre a democracia e os obstáculos à sua concretização**. In: TEIXEIRA, Ana Claudia Chaves, (Org.). Os sentidos da democracia e da participação. São Paulo: Instituto, Pólis, 2005. 128 pp. (Publicações Pólis, 47). Disponível em <<http://www.polis.org.br/publicacoes.asp>>. 2005.
- CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais**. Cortez Editora: São Paulo, 1991.
- COELHO, Teixeira. **Usos da cultura: políticas de ação cultural**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- \_\_\_\_\_, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- \_\_\_\_\_, Teixeira. **A Cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós 2001**. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2008.
- COHN, Gabriel. **Crítica e resignação: Max Weber e a teoria social**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. Loyola: São Paulo, 1992.
- CRUZ, Sidnei. **Palco Giratório: uma difusão caleidoscópica das artes cênicas**. Fortaleza: Sesc Ceará, 2009.
- CULTURA NA UTI. **Carta aberta aos artistas baianos**. Postado em 03/07/09. Disponível em < <http://culturanauti.blogspot.com/2009/07/carta-aberta-dos-artistas-baianos.html> >. Acesso em 15/07/09, às 10:48. Salvador, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Um artista privilegiado, por Marcelo Prado**. Postado em 14/08/09. Disponível em < <http://culturanauti.blogspot.com/2009/08/ha-uma-semana-em-um-almoco-na-casa-de.html> >. Acesso em 05/09/2010, às 12:10. Salvador, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Teatro na UTI: propostas e ações**. Postado em 17/08/09. Disponível em < <http://culturanauti.blogspot.com/2009/08/teatro-na-uti-propostas-e-acoes.html> >. Acesso em 22/09/09, às 15:38. Salvador, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Depois de 55 dias, finalmente a resposta da Secult**. Postado em 16/09/09. Disponível em < <http://culturanauti.blogspot.com/2009/09/no-dia-040909-o-secretario-de-cultura.html> >. Acesso em 04/10/09, às 15:40. Salvador, 2009.
- DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- DÓRIA, Carlos Alberto. **Os Federais da Cultura**. São Paulo: Ed. Biruta, 2003.
- DUISEMBERG, Edna dos Santos. Economia Criativa: **Uma opção de desenvolvimento viável**. In REIS, Ana Carla Fonseca (organizadora). **Economia Criativa como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

- EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: Boitempo Editorial/Editora da UNESP, 1997.
- \_\_\_\_\_, Terry. **Versões de cultura**. In **A idéia de cultura**. Ed. Lisboa, temas e debates: Lisboa, 2003.
- EDGAR, Andrew, SEDGWICK, Peter. **Teorias Culturais de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo**. São Paulo: Contexto, 2002.
- EISNER, Elliot W. **Cognición y curriculum: una visión nueva**, Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- FARIAS, Karina A. da Silva. **"Patifes", Profissionais e Persistentes. Papel da Peça "A Bofetada" no Processo de Profissionalização e Comercialização do Teatro Baiano**. Salvador, Programa de Pós-Graduação em Administração da UFBA, 1997 (dissertação de mestrado).
- FEIJÓ, Martin Cezar. **O Que é Política Cultural**. Coleção Primeiros Passos, Vol. 107. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- FLEURY, Laurent. **Sociologia da Cultura e das práticas culturais**. São Paulo: Senac, 2009.
- FLICK, U. **Introducción a la investigación cualitativa**, Madrid: Morata, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 8.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- \_\_\_\_\_, Michel. **Governmentality**. In: BURCHELL, Graham; GORDON, Colin; MILLER, Peter (Ed.). *The Foucault effect: studies in governmentality*. p. 95-103. Chicago: Chicago University Press, 1991.
- \_\_\_\_\_, Michel. **A ordem do discurso**. 18.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- FRANCO, Aninha. **O Teatro na Bahia através da imprensa: século XX**. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994.
- GAUDENZI, Paulo. **Cultura: de neófito a operário**. Omar G. Editora: Salvador, 2000.
- \_\_\_\_\_, Paulo. **Entrevista** concedida a Sérgio Sobreira Araújo. Salvador, 13 de setembro de 2006. In ARAUJO, Sérgio Sobreira. *Cultura, Política e Mercado na Bahia: A Criação da Secretaria da Cultura e Turismo*. (Dissertação de Mestrado). Programa Multidisciplinar de Pós Graduação em Cultura e Sociedade. Salvador: UFBA, 2007.
- GELLNER, Ernest. **Nations et nationalismes**. Paris: Payot, 1989. Apud FLEURY, Laurent. *Sociologia da Cultura e das práticas culturais*. São Paulo: Ed. Senac, 2009.
- GÓES, FRED DE. **O País do Carnaval Elétrico**. Ed. Currupio: Salvador, 1982.
- GOMES, João. **Entrevista**. Salvador: 2011.
- GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras: uma ideia (política) de teatro**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- \_\_\_\_\_, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GUERRA, Guida. **Depoimentos**. ALVES et al. *Memória da Cultura: 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia*. EGBA: Salvador, 2004.
- GUERREIRO, Fernando. **Entrevista**. Salvador, 2010.



- GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores. A música afro-pop de Salvador.**
- HALL, Stuart. **Estudos Culturais e seu legado teórico.** In Da diáspora; identidades e mediações culturais. p.199-218. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2003.
- \_\_\_\_\_, Stuart. **Identidade Cultural na pós-modernidade.** p.79. Ed. DP&A, Rio de Janeiro, 1997.
- HARRISON, Lawrence E., HUNTINGTON, Samuel P. **A cultura importa.** Rio de Janeiro: Record, 2002.
- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna.** Ed. Loyola: São Paulo, 1989.
- HERSCOVICI, Alain. **Artes cênicas: análise econômica, modalidades de financiamento e novas perspectivas na era da economia digital.** In Economia da Arte e da Cultura. Orgs. BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valéria. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010.
- HOLLANDA, Ana de. **Trechos do discurso de posse.** Brasília, 2011. In A Arte no Centro da Criação. BRANT, Leonardo. 2011. Disponível no site Cultura e Mercado. [www.culturaemercado.com.br](http://www.culturaemercado.com.br) Acesso em 20/01/2011.
- ISAR, Yudhishtir Raj. **Visão Global: Das inquietações conceituais a uma agenda de pesquisas.** In REIS, Ana Carla Fonseca (org.). Economia Criativa como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- JAMESON, Fredric. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JORNAL DO BRASIL. **O Teatro Fervilha em Salvador.** Matéria assinada pelo crítico teatral Macksen Luiz. Rio de Janeiro: 1998.
- LACERDA, Antonio Correia. **O impacto da globalização na economia brasileira.** São Paulo: Contexto, 1998.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico.** 18.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura para outra cena: o moderno teatro da Bahia.** Salvador: Fundação Gregório de Mattos/EDUFBA, 2006.
- \_\_\_\_\_, Raimundo Matos de. **Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia.** Salvador: EDUFBA, 2009.
- LEITÃO, Cláudia (organizadora). **Gestão Cultural. Significados e dilemas na contemporaneidade.** Publicado pelo Banco do Nordeste: Fortaleza, 2003.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em Comunicação.** Edições Loyola. 8ª Edição: São Paulo. 2005.
- MACHADO, Geraldo. **Depoimento.** ALVES et al. Memória da Cultura: 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia. EGBA: Salvador, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. **A Contemplação do Mundo. Artes e Ofícios:** Porto Alegre, 1995.
- \_\_\_\_\_, Michel. **No Fundo das Aparências.** Vozes: Rio de Janeiro, 1996.
- \_\_\_\_\_, Michel. **O Conhecimento Comum.** Ed. Brasiliense: SP, 1998.

- MALAGODI, Maria Eugênia. **Projetos Culturais: elaboração, administração, aspectos legais, busca de patrocínio.** Fazendo Arte Editorial: São Paulo, 1998.
- MARINHO, Flávio. **Quem tem medo de besteiro?** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- MATA-MACHADO, Bernardo Novais da. **Participação política e conselhos de cultura: uma proposta.** In: FARIA, Hamilton, (Org.); MOREIRA, Altair; (Org.); VERSOLATO, Fernanda, (Org.). Você quer um bom conselho? Conselhos municipais de cultura e cidadania cultural. São Paulo: Instituto Pólis, 2005. 128p. (Publicações Pólis, 48). Disponível em <<http://www.polis.org.br/publicacoes.asp>>.
- MATTOS, Florisvaldo. **Depoimento.** ALVES et al. Memória da Cultura: 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia. EGBA: Salvador, 2004.
- MATSURA, Koichio. **Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento.** UNESCO. Estocolmo, 2003. Disponível em <[http://www.unesco.org.br/areas/cultura/areastematicas/culturaedesenvolviment/o/index\\_html/mostra\\_documento](http://www.unesco.org.br/areas/cultura/areastematicas/culturaedesenvolviment/o/index_html/mostra_documento)>.
- MEIRELES, Márcio. **Paulo e o Vila.** In AZEVEDO, Luiz e MELO, Nice (orgs.). Todo mundo tem suas razões. Salvador: Press Color, 2006.
- MELLO, Maria Ignez C. **Música Popular Brasileira e Estudos Culturais.** Florianópolis, UFSC, 1997.
- MENEZES, FRANK. **Entrevista.** Salvador, 2009.
- MIGUEZ, Paulo. **Carnaval da Bahia: as tramas da alegria e as teias de negócios.** Programa de Pós Graduação em Administração da Universidade Federal da Bahia (Dissertação de mestrado): Salvador, 1996.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O Desafio do Conhecimento: Pesquisa Qualitativa em Saúde.** São Paulo: HUCITEC-ABRASCO, 1996.
- MIRANDA, Nadja Magalhães. **Jornalistas em cena, artistas em pauta. Análise da cobertura jornalística dos espetáculos teatrais baianos realizados pelos jornais A Tarde e Correio da Bahia na década de 90.** Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA(dissertação de mestrado): Salvador, 2001 .
- MONTENEGRO, Fernanda. In RITO, Lucia. **Fernanda Montenegro em o exercício da Paixão.** Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- MOREIRA, Altair José; FARIA, Hamilton. **Cultura e governança: um olhar transversal de futuro para o município.** In: FARIA, Hamilton, (Org.); MOREIRA, Altair; (Org.); VERSOLATO, Fernanda, (Org.). Você quer um bom conselho? Conselhos municipais de cultura e cidadania cultural. São Paulo: Instituto Pólis, 2005. 128p. (Publicações Pólis, 48). Disponível em <<http://www.polis.org.br/publicacoes.asp>>.
- MORIN, Edgar. **O Método II: a vida da vida.** Porto Alegre: Editora Sulina, 2001. Apud BARROS, José Márcio. Diversidade Cultural: da proteção à promoção. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

- MOURA, Milton. **Carnaval e baianidade - arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador**. 356f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Salvador, Facom -UFBA, 2001.
- MUNIZ, Durval. **Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil**. In NUSSBAUMER, Gisela Marchiori (org.). Teorias e políticas da cultura. Salvador: EDUFBA, 2007a.
- \_\_\_\_\_, Durval. **Gestão ou Gestação Pública da Cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea**. In Políticas Culturais no Brasil. BARBALHO, Alexandre e RUBIM, Albino (orgs.). Salvador: EDUFBA, 2007b.
- MUYALERT, Roberto. **Marketing Cultural & Comunicação Dirigida**. Ed. Globo: Rio de Janeiro, 1995.
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira, utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2008.
- NATALE, Edson e OLIVIEIRI, Cristiane. **Guia Brasileiro de Produção Cultural 2004**. Editora Zé do Livro. São Paulo, 2003.
- NEGRI, Antonio. **Cinco lições sobre Império**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- NETO, Manoel Marcondes Machado. **Marketing Cultural: Das práticas à teoria**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2002.
- NOVAES, Adauto (organização). **O Silêncio dos Intelectuais: cultura e pensamento em tempos de incerteza**. Ministério da Cultura. Brasília, 2005.
- NUSSBAUMER, Gisela Marchiori (org.). **Teorias e políticas da cultura**. Salvador: EDUFBA, 2007.
- \_\_\_\_\_, Gisela Marchiori. **O mercado da cultura em tempos (pós) modernos**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2000.
- ODEBRECHT Informa. **15 anos em cena**. Matéria sobre os 15 anos do Prêmio Braskem de Teatro. Disponível em <http://www.odebrechtonline.com.br/materias/01501-01600/1569/>. Acesso em 20/09/2010.
- OLIVIERI, Cristiane Garcia. **O Incentivo Fiscal Federal à "Cultura e o Fundo Nacional de Cultura como Política de Estado: Usos da Lei Rouanet 1996-2002**. p. 129. ECA/USP, dissertação de mestrado, São Paulo, 2002.
- \_\_\_\_\_, Cristiane. **Cultura neoliberal: leis de incentivo como política de cultura**. São Paulo: Escrituras, 2004.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. 2. ed. Brasiliense: São Paulo, 1994.
- \_\_\_\_\_, Renato et al. **Marketing Cultural: Um Investimento com Qualidade**. Informações Culturais: São Paulo, 1998.
- \_\_\_\_\_, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 4ª Reimpressão da 5ª Edição. Brasiliense. São Paulo, 2003.
- PEDROSO, Eliana. **Entrevista**. Salvador, 2010.
- PEIXOTO, Fernando. **O que é Teatro**. 14.ed. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 2010.

- PINTO, V. **Comunicação e Cultura Brasileira**, Ática: São Paulo, 1986.
- PIVA, Glauber. **A sustentabilidade da produção cultural**. Disponível em <<http://www.culturaemercado.com.br>> Acessado em 06/02/2007.
- PONTES, Ipojuca. **Cultura e modernidade**. Brasília, Secretaria de Cultura, 1991
- PORTO, Marta. **Cultura para a política cultural**. In Políticas Culturais no Brasil. BARBALHO, Alexandre e RUBIM, Albino (orgs.) Salvador: EDUFBA, 2007.
- \_\_\_\_\_, Marta. **Por uma política pública de cultura**. Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br>> Acessado em 20/09/2005.
- REIBER, Eulâmpia. **Depoimentos**. In: ALVES et al. Memória da Cultura: 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia. EGBA: Salvador, 2004.
- REIS, Ana Carla Fonseca. **Marketing Cultural e Financiamento da Cultura**. São Paulo: Thomson, 2002.
- \_\_\_\_\_, Ana Carla Fonseca. **Transformando a criatividade brasileira em recurso econômico**. In REIS, Ana Carla Fonseca (organizadora). Economia Criativa como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- RISÉRIO, Antonio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1995.
- \_\_\_\_\_, Antonio. **Laboratório baiano perde sua audácia e seu brilho**. Estado de São Paulo, Caderno 2. São Paulo, 17 jun. 2001. (Entrevista).
- \_\_\_\_\_, Antonio. **Uma História da Cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2004.
- ROBATTO, Lia, MASCARENHAS, Lucia. **Passos da dança – Bahia**. Salvador: FCJA, 2002.
- ROSA, Gideon. **Entrevista**. Salvador, 2011.
- ROSA, Mercedes. **Depoimentos**. In: ALVES et al. Memória da Cultura: 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Salvador: EGBA, 2004.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Dos sentidos do marketing cultural**. Textos de Cultura e Comunicação. Salvador, Departamento de Comunicação/Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da UFBA, n.37-38, dez.1997, p. 109-122.
- \_\_\_\_\_, Antonio Albino Canelas. **Comunicação, mídia e cultura na Bahia contemporânea**. Bahia Análise & Dados; Leituras da Bahia I. Salvador: Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais – SEI, Secretaria de Planejamento, Ciência e Tecnologia do Estado da Bahia. V.9, n.4. 2000.
- \_\_\_\_\_, Albino. **Políticas Culturais entre o possível e o impossível**. In NUSSBAUMER, Gisele (org.). Teorias & Políticas de Cultura. Salvador: EDUFBA, 2007a.
- \_\_\_\_\_, Albino. **Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios**. In Políticas Culturais no Brasil. BARBALHO, Alexandre e RUBIM, Albino (orgs.). Salvador: EDUFBA, 2007b.
- RUBIM, Linda (org.). **Organização e produção da cultura**. Coleção Sala de Aula. Salvador: EDUFBA, 2005.

- SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. p.11-31. Cia. das Letras. São Paulo, 1995.
- SANTANA, Jussilene. **Investimento em Teatro na Bahia**. Disponível em <http://www.culturaemercado.com.br/pontos-de-vista/investimento-em-teatro-na-bahia/> - Acesso em 17.11.10 às 13h59. 2010.
- SARKOVAS, Yacoff. **Cultura Tributária**. In: Jornal Valor Econômico, 11/07/2003 - São Paulo - SP. Disponível em <[http://www.articultura.com.br/info\\_biblioteca.htm](http://www.articultura.com.br/info_biblioteca.htm)>.
- SARNEY, José. **Incentivo à cultura e sociedade industrial**. In: JELÍN, Elizabeth et al. Cultura e desenvolvimento. Rio de Janeiro: Fundo Nacional de Cultura, 2000. p. 27-44.
- SEN, Amartya. **Desenvolvimento como liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SILVA, Frederico A. Barbosa da. **Notas sobre o Sistema Nacional de Cultura**. Texto para Discussão nº 1080. Brasília, IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, março de 2005. Disponível em <<http://www.ipea.gov.br>>.
- SILVA, Juremir Machado. **Anjos da Perdição: futuro e presente na cultura brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 1984.
- \_\_\_\_\_, Juremir Machado. **Muita além da liberdade**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.
- SIMIS, Anita. **A política cultural como política pública**. In Políticas Culturais no Brasil. BARBALHO, Alexandre e RUBIM, Albino (orgs.) Salvador: EDUFBA, 2007.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de história da cultura brasileira**. 9.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- SOUZA, Newton de. **A roda, a engrenagem e a moeda: vanguarda e espaço cênico de Victor Garcia no Brasil**. São Paulo: editora UNESP, 2003.
- TAVARES, Luis Henrique Dias. **Depoimentos**. In: ALVES et al. Memória da Cultura: 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Salvador: EGBA, 2004.
- TAYLOR, S. J. Y BOGDAN, R. **Introducción a los métodos cualitativos de investigación**. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.
- THROSBY, David. **The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics**, *Journal of Economic Literature*, Vol. XXXII, 1994.
- UZEL, Marcos. **A noite do teatro baiano**. Salvador: P555 edições, 2010.
- VIEIRA, Mariella Pitombo. **Política cultural na Bahia: o caso do Fazcultura**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia da Bahia, 2004.
- WAINBERG, Jacques A. **Turismo e comunicação: a indústria da diferença**. São Paulo: Ed. Contexto, 2003.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- YÚDICE, George. **A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

# ANEXOS

## ANEXO A – CARTA ABERTA AOS ARTISTAS BAIANOS

SÁBADO, 11 DE JULHO DE 2009

CARTA ABERTA DOS ARTISTAS BAIANOS

teatronauti@gmail.com

### Márcio Meirelles atribui protestos a Aninha Franco

**VÍTOR ROCHA**  
vrocha@grupootarde.com.br

Depois de ouvir "Fora Meirelles" e "A Cultura está na UTI" como bordões do protesto de atores no desfile do 2 de Julho, o secretário de Cultura do Estado, Márcio Meirelles, atribuiu à diretora teatral Aninha Franco a organização das manifestações contrárias e alfinetou: "Aninha Franco tem uma questão pessoal comigo que ela precisa resolver. Eu não tenho nada para resolver com ela", declarou, já na parte da tarde do desfile.

Sobre os protestos, o governador Jaques Wagner disse que há "viúvas do passado" que perderam privilégios e não os terão de volta. "Parte da reclamação deve ser justa, gente que trabalhou e não recebeu por conta da crise. Parte deve ser das viúvas do passado. Aí, sinto muito, vão continuar chorando por muito tem-

po", falou, sem citar nomes.

Diretora do Teatro XVIII, Aninha Franco, distribuiu panfletos do movimento, mas negou liderar a mobilização. "Eu, euzinha, não orchestrei nada". Mas ela não poupa críticas à política cultural do Estado e retrucou o governador. "Acho que as pessoas privilegiadas no Brasil são os políticos. Os artistas da Bahia estão passando fome". O entrevero dela com o governo começou quando parte da verba pública que recebia para o teatro foi cortada. Uma fonte da Governadoria informou que Wagner considerava a postura de Meirelles condizente com a política cultural do Estado, que tem como um dos lemas principais a descentralização da produção. A fonte revelou ainda que em alguns momentos o próprio governador precisa intervir nas conversas com ativistas do setor por certa "falta de tato" de Meirelles para o diálogo.

*Jornal A Tarde 03.07.2009*



Hoje, 03 de Julho de 2009, o Exmo. Governador do Estado da Bahia, Sr. Jaques Wagner, declarou nos principais jornais locais que os protestos ocorridos contra a atual política cultural e o Secretário de Cultura Márcio Meirelles, durante a comemoração do

2 de Julho – data magna da Bahia – partem das ‘viúvas do passado, acostumadas aos privilégios do governo anterior’.

É assustador que o Governador do Estado assim pense.

O Governador, ao declarar este pensamento, revela uma visão confusa de cultura – porque não entende o papel da arte e de seus profissionais – e minimiza a insatisfação dos artistas baianos com a atual gestão da Secretaria de Cultura.

As pessoas que compareceram ao protesto são artistas – e não só de teatro – que ao longo de suas vidas batalharam para o reconhecimento e profissionalismos de suas atividades; são artistas conhecidos e reconhecidos pela comunidade, alguns com nomes bastante relevantes.



Assusta-nos que o Governador, ao longo de quase três anos de governo, não reconheça que existe, sim, uma grande insatisfação na área cultural e que o nome do atual secretário, sistematicamente, pontuou as manchetes dos jornais, envolvido sempre em uma polêmica relativa ao desmonte da produção artística.

Chamar de ‘viúvas’ os artistas baianos é, no mínimo, um desrespeito com estes profissionais, pois nenhum governo deu aos artistas, privilégios. Todas as conquistas na área cultural foram iniciativas dos artistas, individualmente ou coletivamente. Se o Governador fosse um homem com esclarecimento amplo na área da cultura, entenderia isto muito bem.





A Classe Artística não trabalha para ideologia política partidária e sim para a liberdade de expressão do ser humano, pois só através desta é que podemos transformar o indivíduo.

Talvez more aí o poder da arte e a justificativa do descaso com que vem sendo tratada a nossa cultura.

Nos respeite, Governador e reflita quando se dirigir a um grupo de trabalhadores que, devido ao subjetivismo de suas profissões não pode sequer recorrer à greve como instrumento de protesto. Mas não se esqueça que somos formadores de opinião e temos o apreço das platéias.



O atual Secretário justifica o fracasso de sua gestão acusando a escritora Aninha Franco de orquestrar os protestos do 2 de Julho. O protesto ocorreu por iniciativa dos artistas e a citada escritora, em momento algum, colaborou para isto. É importante ressaltar que toda a mobilização ocorrida foi efetuada através de uma comunicação estabelecida unicamente através de e-mails, sem a necessidade sequer de uma reunião. Tudo isso, Sr. Secretário, para o Sr. perceber a insatisfação que grande parte da classe artística soteropolitana – que compareceu em massa – tem para com a política cultural dos atuais governos: estadual e municipal.

A classe artística não precisa ser orquestrada, pois não é massa de manobra. É uma classe pensante e crítica e, talvez por isto, é que esteja sendo tão desrespeitada.

‘Viúvas do passado’, como sugere o Governador, são todos aqueles que conseguem sobreviver aos governos, fazendo o seu ofício. São artistas como Carybé, João Ubaldo, Edgard Navarro, Lázaro Ramos, Margareth Menezes, Luis Caldas, Armandinho e Instituições como o Balé do TCA, Balé Folclórico, Museu Carlos Costa Pinto, Instituto Histórico e Geográfico, Theatro XVIII, Academia Baiana de Letras, Teatro Vila Velha e todos os que conseguem elevar o nome do nosso Estado, tornando-o um dos principais pólos de produção artística e uma das expressões culturais mais representativas do Brasil.

Exigimos mais respeito, pois os privilegiados passam também pelo atual Secretário de Cultura que sobreviveu, e muito bem, dentro dos governos passados, conquistando o seu respaldo artístico em um sistema que ele hoje, oportunamente, combate. A discussão cultural é muito mais complexa do que se imagina. Sobreviver de arte, em si só já é uma arte e a maioria dos nossos políticos parece ignorar esta verdade. Acusar de privilegiados profissionais que em sua grande maioria não tem nem uma casa própria, é ultrajante.



Qual o moral que um político tem hoje de se referir a uma classe de trabalhadores que emociona, diverte, informa e eleva a autoestima da população? Qual o moral que os grupos políticos podem ostentar em um país onde o Congresso Nacional afunda em meio à corrupção? Onde o Presidente da República, omissamente, a tudo assiste? Claro! Falar do Presidente ou ter qualquer idéia contrária a atual corrente de pensamento, virou coisa dos ‘privilegiados’ e das ‘viúvas do passado’.



*(Aicha Marques • Evelin Buchegger • Elisa Mendes)*

A lógica empregada pelo Governador é tosca, assim como é distorcido o pensamento de que ‘quem não está a meu favor está contra mim’.



*(Rita Assemany • Hamilton Lima • Fernando Guerreiro)*

Chegamos até o atual governo fazendo oposição aos grupos que estiveram no poder, uma oposição em nome da liberdade, pois somos artistas e precisamos dela e é em nome dela que agora estamos também criticando e nos posicionando contra a atual gestão ou falta de gestão cultural. Não temos compromisso com nenhum partido. A nossa bandeira não perpassa pelas ideologias partidárias e sim pela liberdade na garantia do Estado verdadeiramente democrático e de direito.

Por isso, nos respeite, Sr. Governador.

Salvador, 03/07/2009

### **ARTISTAS BAIANOS PRESENTES À MANIFESTAÇÃO**

- 01 – AICHA MARQUES (ATRIZ)
- 02 – ANTRIFO SANCHES (ATOR/DANÇARINO)
- 03 – ANDRÉ TAVARES (ATOR)
- 04 – AGNALDO LOPES (ATOR)
- 05 – ALEXANDRE MORAES
- 06 – ADRIANA BAMBERG (DANÇARINA)
- 07 – ALEXANDRE LUCENA (PRODUTOR)
- 08 – ANTÔNIO SOARES (ATOR)
- 09 – ALESSANDRA NOVHAIS (ARTISTA PLÁSTICA/FOTÓGRAFA)
- 10 – BÁRBARA BORGGA (ATRIZ)
- 11 – BETO LAPLANE (FIGURINISTA)
- 12 – CACO MONTEIRO (ATOR)
- 13 – CAÍCA ALVES (ATOR)
- 14 – CARLÍNEO FRANÇA (ARTISTA PLÁSTICO)
- 15 – CARLOS BETÃO (ATOR)
- 16 – CLARA SALLES
- 17 – CONSTANZE MELLO (DANÇARINA)
- 18 – CRISTIANE BARRETO (DIRETORA)
- 19 – CRISTINA DANTAS (ATRIZ)
- 20 – DEOLINDO CHECCUCCI (DIRETOR)
- 21 – DIVINA VALÉRIA (CANTORA/ATRIZ)
- 22 – DINO BRASIL (CANTOR)
- 23 – DIEGO SAN VALLE
- 24 – DANIEL BECKER (ATOR)
- 25 – DIANA FERREIRA (ATRIZ)
- 26 – EVELIN BUCHEGGER (ATRIZ)
- 27 – EDLO MENDES (ATOR)
- 28 – ELISA MENDES (DIRETORA)
- 29 – EMERSON CABRAL (MÚSICO)
- 30 – EDNA PEREIRA (PRODUTORA)
- 31 – ERIVALDO SOUZA (DANÇARINO)
- 32 – EURO PIRES (CENÓGRAFO/FIGURINISTA)
- 33 – EDIELSON DE DEUS (ATOR)
- 34 – FERNANDO MARINHO (ATOR)
- 35 – FERNANDO GUERREIRO (DIRETOR)
- 36 – FRIEDA GUTMANN (ATRIZ)
- 37 – FRANK MENEZES (ATOR)
- 38 – FAFÁ MENEZES (ATRIZ)

- 39 – FRED ALVIN (ATOR)
- 40 – FÁBIO VIDAL (ATOR)
- 41 – FÁBIO LIMA (ATOR)
- 42 – FERNANDA MASCARENHAS (ILUMINADORA)
- 43 – FERNANDA BEZERRA (PRODUTORA)
- 44 – HAMILTON LIMA (ATOR)
- 45 – HEITOR GUERRA (ATOR/PROFESSOR DE TEATRO CEFET)
- 46 – HAROLDO GARAY
- 47 – IGOR EPIFÂNIO (ATOR)
- 48 – IVETE RAMOS (BAILARINA)
- 49 – JOSÉ CARLOS NGÃO (ATOR)
- 50 – JOÃO FIGUER (ATOR)
- 51 – KLEBER SOBRINHO (DIRETOR)
- 52 – LÍCIA MORAES
- 53 – LIKA FERRARO (ATRIZ)
- 54 – LUCIANO BAHIA (MÚSICO)
- 55 – MÁRCIA ANDRADE (ATRIZ)
- 56 – MANUELA RODRIGUES (CANTORA)
- 57 – MARCELO PRADDO (ATOR)
- 58 – MARQUINHOS (CONTRA-REGRA)
- 59 – MARIANA FREIRE (ATRIZ)
- 60 – MARINHO DILILA (ATOR)
- 61 – MAURÍCIO MARTINS (FIGURUNISTA)
- 62 – MIGUEL CARVALHO (FIGURINISTA)
- 63 – MARLÚCIA MORAIS (PRODUTORA)
- 64 – MÔNICA BRANDI (PRODUTORA)
- 65 – MARCOS NAPOLEÃO (DANÇARINO)
- 66 – MIGUEL MAYA (MÚSICO/ATOR)
- 67 – MILENA LEÃO (PRODUTORA)
- 68 – MIRELA MATOS (ATRIZ)
- 69 – MARCELO AUGUSTO (ATOR)
- 70 – MARCONDES DOURADO (VÍDEOMAKER)
- 71 – NAIÁ PRATA (ATRIZ)
- 72 – RITA ASSEMANÝ (ATRIZ)
- 73 – RITA TEIXEIRA
- 74 – RICARDO CASTRO (ATOR)
- 75 – ROSE VERMELHO
- 76 – ROSINA DIAS
- 77 – RENATA BERENSTEIN (ATRIZ/DIRETORA)
- 78 – RUAN ÁLVARES (ATOR)
- 79 – SILVANA HART (ATRIZ/PRODUTORA)
- 80 – SORA MAIA (FOTÓGRAFA)
- 81 – SÔNIA GONÇALVES (BAILARINA)
- 82 – SOLANGE LUCATELLI (BAILARINA)
- 83 – TOM CARNEIRO (ATOR)
- 84 – TICIANA GARRIDO (BAILARINA)
- 85 – THAIS ALVES (ATRIZ)
- 86 – WIDOTTO ÁQUILA (ATOR)
- 87 – ZECA FREITAS (MÚSICO)

Sindicato dos Artistas e Técnicos do Estado da Bahia  
Presidente: Fernando José Marinho  
Secretário Geral: José Carlos da Silva

Disponível em < <http://culturanauti.blogspot.com/2009/07/carta-aberta-dos-artistas-baianos.html> >.

Acesso em 15/07/09, às 10:48. Salvador, 2009.

## **ANEXO B – PROPOSTAS DO MOVIMENTO CULTURA NA UTI**

SEGUNDA-FEIRA, 17 DE AGOSTO DE 2009

TEATRO NA UTI - Propostas e Ações

No dia 23 de julho, a comissão de teatro do **Movimento Cultura na UTI** reuniu-se com a Secult e Funceb, no Teatro Castro Alves. Em pauta, as reivindicações, propostas e sugestões do Movimento para aquecer o desmantelado mercado do teatro profissional baiano. Muito a ser feito. Mas que não se espere grandes mudanças em curto prazo. Infelizmente!

Em seguida, no dia 27 de julho, nova reunião – dessa vez na sede da Funceb – para discussão do Edital Manoel Lopes Pontes, de apoio a montagens de espetáculos teatrais. Mais uma vez, que não se espere grandes mudanças em curto prazo. Infelizmente! Por ora, nada resta a não ser informar aos artistas e técnicos do teatro baiano que estamos na labuta diária e intensa para fazer com que o mercado de teatro profissional da Bahia volte a abrilhantar a cultura do nosso Estado com produções de qualidade atestada por todo o país. Enquanto isso os espetáculos do eixo Rio-São Paulo, continuam inundando os nossos teatros (observem a programação do Teatro Jorge Amado, por exemplo), ocupando a lacuna provocada pela Despolítica Cultural da Bahia.

*Veja, abaixo, os principais pontos levantados pelo Cultura na UTI-Teatro, nas reuniões dos dias 23 e 27 de julho e os argumentos da Secult.*

### **I – AMPLIAÇÃO DO NÚMERO E VALORES DOS PRÊMIOS DOS EDITAIS DE MONTAGEM E CIRCULAÇÃO DA ÁREA DE TEATRO.**

**Resposta da Secult: Por enquanto, impossível!**

Enquanto os espetáculos do edital do ano passado ainda começam a estrear, a edição 2009 (leia-se 2010) chegará com pouquíssima novidade. O montante dos valores dos prêmios passa de R\$480.000,00 para “impressionantes” R\$530.000,00. Surge um novo edital que premia a dramaturgia baiana com R\$90.000,00 (seis prêmios de R\$15.000,00) – quem sabe a sorte ajude e premie texto e projeto juntos? Aí é rezar para que o feliz dramaturgo colabore com algum no intuito de ver seu texto montado com certa dignidade.

Ao fim e ao cabo, continuaremos, pelo menos por enquanto, contando apenas com o edital de apoio a montagens da Funceb – Manoel Lopes Pontes – com 10 prêmios que começam em R\$30.000,00 e acabam em R\$100.000,00. Desses, 4 projetos contemplados terão que ser do interior do Estado. Realmente, os mais de 400 municípios baianos e seus artistas de teatro devem sentir-se muito contemplados pela Fundação.

Acatando sugestão do Movimento, os espetáculos premiados que tiverem estréia em espaços públicos terão suas pautas cobradas através de percentual, o que permite certo fôlego financeiro às produções.

### **II – REVISÃO DA POLÍTICA DE MANUTENÇÃO DOS TEATROS PÚBLICOS**

**A – PAUTAS: ELIMINAÇÃO DE COBRANÇA DE TAXA FIXA DE PAUTA E DETERMINAÇÃO DE PERCENTUAL PARA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS PROFISSIONAIS BAIANAS FIXADO EM 10% - COMO PROFISSIONAL,**

SUBENTENDE-SE A CATEGORIA DE ARTISTAS REGULAMENTADA PELA LEI 6533, DE MAIO DE 1978.

Resposta da Secult: Solicitação em estudo.

B – REAVALIAÇÃO DAS PARCERIAS COM AS INSTITUIÇÕES PRIVADAS, COM OU SEM FINS LUCRATIVOS, ESSENCIALMENTE VOLTADAS À PRESTAÇÃO DE SERVIÇOS NA ÁREA DE CULTURA, OBJETIVANDO A DINAMIZAÇÃO E ACESSO PÚBLICO DOS SERVIÇOS, OBRAS, ACERVOS OU EQUIVALENTES.

**Resposta da Secult: Reunião já foi agendada com as Instituições.**

De fato, a reunião já aconteceu, mas a idéia de contrato de dois anos proposto pela Secult parece ter tido pouco ou nenhum apoio das Instituições. Do total da verba, 20% entrariam em forma de “prêmio” a ser resgatado somente no fim do contrato, o que continuaria inviabilizando o total funcionamento das mesmas.

Enquanto isso, o Sated está organizando reunião com os administradores dos teatros privados para estudo de projetos/programas que facilitem as temporadas dos espetáculos.

C – UTILIZAÇÃO DO CENTRO TÉCNICO DO TEATRO CASTRO ALVES NA MANUTENÇÃO DOS CENTROS CULTURAIS DO ESTADO.

**Resposta da Secult: O Centro Técnico já vem treinando pessoal local para a manutenção dos equipamentos.**

**III – FAZCULTURA: TENDO EM VISTA QUE O FAZCULTURA FOI DESMORALIZADO, UMA VEZ QUE SEUS AGENTES – PRODUTORES PATROCINADORES – FORAM ACUSADOS DE DESONESTOS, QUE HAJA UMA REABILITAÇÃO DO REFERIDO PROGRAMA, PARA QUE AS EMPRESAS VOLTEM A TER CONFIANÇA E OS PRODUTORES RETOMEM A SUA CREDIBILIDADE, PROPOMOS:**

A – GARANTIR QUE AS EMPRESAS PÚBLICAS E SOCIEDADES DE ECONOMIA MISTA DO ESTADO CRIEM SEUS EDITAIS NA ÁREA DE CULTURA, ATRAVÉS DAS LEIS DE INCENTIVO.

**Resposta da Secult: Vamos analisar!**

B – PROMOVER SEMINÁRIOS E PROJETOS DE COMUNICAÇÃO VOLTADOS AO EMPRESARIADO PRIVADO, SENSIBILIZANDO-OS AO INCENTIVO CULTURAL ATRAVÉS DAS LEIS DE RENÚNCIA FISCAL.

**Resposta da Secult: Em setembro acontecerá encontro com empresários, com a presença do Governador, para incentivá-los a voltar a investir nas produções através do Fazcultura.**

**IV – ASSEGURAR A PRODUÇÃO DE DOIS ESPETÁCULOS ANUAIS DO NÚCLEO DO TCA, DE MODO A SER CRIADO UM REPERTÓRIO, COM CIRCULAÇÃO PELOS CENTROS DE CULTURA DO INTERIOR.**

**Resposta da Secult: Será lançado edital para novo espetáculo do Núcleo já no segundo semestre de 2009.**

**IMPORTANTE**

1 – O Sated já enviou tabela para pautar valores de cachês para editais baseada em valores de mercado praticados antes da crise (tabela completa está no Sated):

**Elenco Principal: R\$2.500,00**

**Elenco de Apoio: R\$2.000,00**

**Coro: R\$1.500,00**

2 – A proposta para projeto de circulação dos espetáculos do Núcleo pelos Centros de Cultura encontra-se em estudo pela Funceb. A idéia central é deixar um espetáculo em cartaz na Capital enquanto o outro circula pelos Centros de Cultura do interior do Estado, proporcionando trabalho para toda a equipe durante um ano.

#### **V – AÇÕES EMERGENCIAIS**

**A – CRIAÇÃO DE EDITAIS PARA FORTALECIMENTO DOS CONTEÚDOS DA RÁDIO EDUCADORA E TV EDUCATIVA COM A PRODUÇÃO DE PEÇAS RADIOFÔNICAS E PROJETOS DE TELEDRAMATURGIA**

**Resposta da Secult: Já existem editais.**

Na verdade, os editais existentes contam com valores precários e a divulgação dos mesmos foi, assumidamente, tímida.

**B – PROGRAMA DE DIVULGAÇÃO DOS ESPETÁCULOS DE TEATRO PRODUZIDOS NA BAHIA**

**Resposta da Secult: Programa será trabalhado pelo Irdeb.**

**C – UTILIZAÇÃO DE ARTISTAS BAIANOS NAS PUBLICIDADES DO ESTADO**

**Resposta da Secult: Proposta será analisada e encampada pela Secretaria.**

A Secult já solicitou ao Sated informações que dêem base legal ao projeto para utilização dos artistas, como já acontece com a publicidade do município de Salvador, através de Lei Municipal.

**D – AÇÕES COORDENADAS COM A SECRETARIA DE EDUCAÇÃO COM VISTA À FORMAÇÃO DE PLATÉIA**

**Resposta da Secult: Vamos entrar em contato com a Secretaria de Educação.**

**VI – AÇÃO ESSENCIAL: Criação da Lei de Fomento à Cultura com recurso garantido por lei no orçamento do Estado**

**Resposta da Secult: A Lei de Fomento ainda está na Funceb.**

#### **ATENÇÃO**

O Movimento Cultura na UTI-Teatro, através do Sated, vai solicitar agendamento de encontro com a Fundação Gregório de Mattos – responsável pelo setor de cultura do município de Salvador – que, acreditem, encontra-se em situação ainda mais crítica que a do Estado.

**Em pauta:**

- Criação do Conselho Municipal de Cultura
- Criação do Fundo Municipal de Cultura
- Organização estrutural da Fundação Gregório de Mattos
- Criação de Secretaria Municipal de Cultura



POSTADO POR NÚCLEO DE TEATRO - BAHIA ÀS 09:26

Disponível em < <http://culturanauti.blogspot.com/2009/08/teatro-na-uti-propostas-e-acoas.html> >.

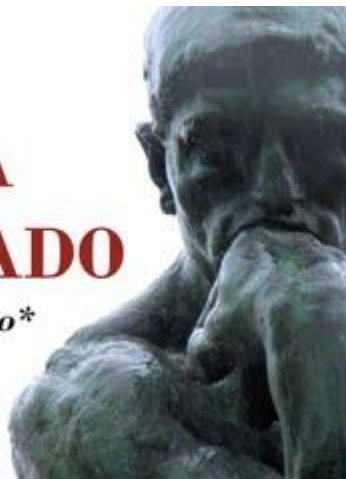
Acesso em 22/09/09, às 15:38. Salvador, 2009.

## ANEXO C – ARTISTA PRIVILEGIADO POR MARCELO PRADDO

QUARTA-FEIRA, 19 DE AGOSTO DE 2009

### **ARTISTA PRIVILEGIADO**

*por Marcelo Prado\**



Há uma semana, em um almoço na casa de amigos, regado a vinho e calorosa discussão sobre política brasileira – a despeito da provável indigestão que o tema nos provocaria – a conversa descambou para o Governo Jaques Wagner e, mais especificamente, para a política cultural encampada pelo Governador.

Bem, a essa altura dos acontecimentos acho que a classe teatral baiana já supõe o que penso a respeito, principalmente no que se refere ao artista de teatro profissional da Bahia.

Mas o que mais me marcou nesse papo familiar foi o comentário de um amigo, voraz defensor do Governo da Bahia e da sua Secretaria de Cultura.

Esse amigo, freqüentador assíduo do nosso teatro, argumentava em defesa de suas convicções, que as mudanças perpetradas pela referida Secretaria eram necessárias porque, afinal, “tinha muito artista privilegiado mamando na gestão anterior”.

Perguntei quem eram esses artistas.

“Ah, Marcelo, você sabe!”

Não, realmente, não sei! Pedi, mais uma vez, que ele me citasse algum desses artistas.

Silêncio!

Ele também não sabia!

Fui pra casa com aquela conversa na cabeça. Artista privilegiado. Pensei em todos os meus colegas de trabalho, tentando encontrar algum ator, diretor, dramaturgo, figurinista, cenógrafo, maquiador, enfim, alguém que pudesse estar naquela lista imaginária dentro da cabeça do meu amigo. Acabei por fazer uma viagem no tempo, à procura de alguém, um amigo, um colega, um desses artistas privilegiados que, inadvertidamente, tivesse me dado um sinal do seu privilégio e que eu não tinha percebido.

Comecei a fazer teatro em 1985, cantando no Corana, um coral performático regido pelo Maestro Keiller Rego, no espetáculo “Psiu! Um Conto de Fadas”, do Grupo Via Magia. Com o Corana participei de outros espetáculos do Grupo, ganhando pequenos

textos até Ruy Cezar e Rô Reyes me darem um papel de verdade, uma personagem: um menino, dono de um robô. Foi quando comecei a me sentir privilegiado.

Em 1989 fiz o V Curso Livre de Teatro, da Escola de Teatro da UFBA e, no meio do curso, recebo uma ligação de uma produtora de vídeo para fazer um teste para um comercial. Até hoje não faço a menor idéia de como isso ocorreu. Mas fiz o teste, passei e gravei meu primeiro comercial – um privilégio, principalmente numa época em que encontrar ator baiano na publicidade local era uma raridade.

Em 1990 pedi transferência do curso de Arquitetura e Urbanismo da mesma Universidade – que eu empurrava com a barriga sem ter coragem de realizar mudança tão radical na minha vida – para o curso de Bacharel em Interpretação Teatral. Naquela época o estacionamento da Escola de Teatro ainda vivia às moscas e pouca gente tinha coragem de se assumir ator quando se deparava com a pergunta: profissão?

Na Escola de Teatro tive o privilégio de ser colega de Elisa Mendes, Cláudio Simões, Celso Júnior, Teresa Costalima e tantos outros privilegiados pela sede de aprender aquele ofício que nos encantava. Logo fomos apelidados de “Turma de Nojenta” (90) porque causamos certo reboliço num período em que a Escola passava por uma fase morna, fazendo de cada Mostra de Cena um pequeno espetáculo, ganhando a admiração e o incentivo dos professores e gerando ciúmes nas outras turmas – daí o apelido.

Talvez fossemos mesmo, metidos. Mas, queiram ou não, viramos referência na Escola de Teatro, o que era um privilégio. E privilégio maior era ser aluno de Harildo Deda, Deolindo Checcucci, Cleise Mendes, Ewald Hackler, Paulo Dourado, Sérgio Farias, Armindo Bião, Marta Saback, Claudete Eloy, Hebe Alves, Sônia Rangel, Eduardo Tudella, Jorge Gaspari, atores, diretores, operários de teatro como poucos.

Paralelamente ao curso, minha carreira de ator de publicidade começou ao acaso ganhava força com o fortalecimento do mercado de teatro da cidade atestado pelo talento de gente como Rita Assemany, Gideon Rosa, Frank Menezes, a Cia Baiana de Patifaria, Los Catedrásticos e muito mais gente que, como eu, também já aparecia na telinha.

Com o trabalho, a resistência e o talento desses profissionais tivemos o privilégio de ver sumir da cidade as produções do eixo Rio- SP que inundavam os nosso teatros e que já não se arriscavam com tanta facilidade em um mercado que se viu tomado de espetáculos profissionais baianos – curiosamente, esse fenômeno começa a se repetir, basta observar a programação do Teatro Jorge Amado, por exemplo.

Foi quando criamos a Companhia de Teatro Elétrico da Bahia, com direção de Fernando Guerreiro, tendo Vadinha Moura como diretora assistente e no elenco, além de mim, Ana Paula Bouzas, Evelin Buchegger, Andrea Elia, Aginaldo Lopes e Wagner Moura. Um elenco dos sonhos! Isso sim, foi privilégio!

Em 1997, um ano antes da formação da Companhia, Salvador atingia a marca de 127 estréias de espetáculos de teatro. Isso mesmo, 127! O público baiano tinha o privilégio de escolher de tudo um bocado: “Divinas Palavras”, “Cabaré das Raças”, “Medeia”, “Abismo de Rosas”, D. Maria I – A Louca”, “Suburra”, “Assis Valente – Um Musical Brasileiro”, “Os Cafajestes”, só pra citar alguns espetáculos do período, dos mais variados grupos e correntes. Que privilégio!

O teatro profissional da Bahia contagiava a todos. Empresas, Instituições públicas e privadas queriam ter o privilégio de contar em seus eventos com artistas genuinamente

baianos, talentosos e competentes. Mais um nicho de trabalho se abria para os operários das artes do nosso Estado.

Trabalhando na Companhia, tive que recusar algumas propostas que iam surgindo, pelo menos duas ao ano. Sequer tive a possibilidade de tentar uma audição para os espetáculos do Núcleo de Teatro do TCA porque estava sempre com algum espetáculo em cartaz, ou ensaiando outro por estrear. Quando aconteceu, em 2005, foi como ator convidado para protagonizar o “Hamlet”, de Harildo Deda, quase dez anos depois de me formar pela Escola de Teatro – sob a direção do mesmo Harildo – e com outro texto de Shakespeare: “Macbeth”. Quer mais privilégio?

Eis que a Bahia comemora em 2006 a vitória do Governador Jaques Wagner e a classe teatral baiana antevê a possibilidade de uma guinada ainda maior com a pasta da Cultura capitaneada por um artista e, melhor ainda, um artista de teatro. Um privilégio!

2007 começam com os famosos encontros da nova Secretaria da Cultura – agora separada da de Turismo – com os seus artistas. Lá estávamos, dispostos a pensar essa nova forma de produção da nossa arte.

Os trabalhos começaram a ficar escassos, mas, tudo bem, era começo de governo, precisávamos de um tempo para as coisas se ajeitarem. Depois, eu tinha o meu contrato de publicidade que me permitia sobreviver sem estar fazendo teatro. Um privilégio! Aí disseram que o Fazcultura era um antro de desonestidade de empresários e produtores. E eles se retraíram. Aí acabaram com vários projetos que faziam parte da agenda cultural da cidade. Nada foi colocado em seu lugar.

Entram 2008 e Gil Vicente Tavares me convida para uma produção contemplada pelo Edital de Apoio a Montagens Teatrais da Funceb – agora a única forma de fazer teatro profissional na cidade – “Os Javalis”, texto e direção de Gil e com Carlos Betão no elenco. O “prêmio” de R\$30.000,00, se transformam em R\$24.000,00 com os descontos de impostos. A pauta da Sala do Coro, teatro da Fundação Cultural do Estado da Bahia consome mais R\$5.000,00 que, atônitos, devolvemos à mesma Fundação que nos premiou. Restam R\$19.000,00 para cobrir os cachês dos artistas e técnicos, figurinos, cenário e todo o custo de produção, que nunca é pouco. Ficamos em cartaz por apenas um mês. Não me lembrava da última vez que isso tinha acontecido. Ou melhor, até me lembrava, mas aquilo fazia parte de um passado que nós já tínhamos deixado lá, no passado.

Chegamos ao corrente ano. Acho que não atingimos nem a marca de 10 estréias de espetáculos profissionais até hoje, agosto de 2009. Coincidentemente, 10 é o número de prêmios do Edital de Apoio a Montagens Teatrais da Funceb. Os do ano passado ainda estão começando a estrear devido ao enorme atraso do repasse das verbas. Tomara ainda contem com os elencos originais, afinal de contas ninguém para por um ano.

Fiz outro trabalho com o Teatro Nu, de Gil Vicente, por três semanas. Menos de um mês. É o teatro possível da Bahia de hoje. Ainda bem que tenho meu contrato de publicidade. Um privilégio!

Penso nos meus amigos, artistas de teatro: Agnaldo Lopes, Evelin Buchegger, Andrea Elia, Márcia Andrade, Tom Carneiro, Zeca de Abreu, Fafá Menezes, Rita Assemany, Yulo Cezzar, Gideon Rosa, Deolindo Checcucci, Aícha Marques, Celso Júnior, Carlos Betão, Vitório Emanuel, Daniel Becker, Elisa Mendes, Edlo Mendes, Carmem Paternostro, Diogo Lopes, Beto Mettig, Isabela Malta, Beto Laplane, Caíca Alves, Cristiane Barreto, Cristina Dantas, Diana Ferreira, Fernanda Mascarenhas, Hamilton

Lima, José Carlos Ngão, João Figuer, Lika Ferraro, Marcelo Augusto, Widoto Áquila, a grande maioria deles presentes na manifestação do 2 de Julho.

Fico imaginando, procurando alguma pista, um indício qualquer que ateste a afirmação do meu amigo. Fantasio algumas dessas pessoas com uma cobertura na Vitória, uma conta milionária em algum paraíso fiscal, um cargo secreto no Senado, carros importados escondidos em alguma garagem de um condomínio na Linha Verde, passagens aéreas gratuitas, cartões corporativos, férias em Dubai, um castelo medieval construído no interior de Minas Gerais ou um loft de frente para o Central Park comprado com o dinheiro “mamado” que meu amigo falou. Algum deles deve ser esse “artista privilegiado”.

Bom, como agora os “empresários desonestos” sumiram, os “produtores desonestos” também sumiram – e com eles os projetos culturais e as produções de teatro que faziam de Salvador e da Bahia um pólo de cultura – tenho bastante tempo para pensar.

Um dia descubro.

E conto para o meu amigo.

Salvador, 19/08/09.

**\*Marcelo Prado, ator baiano privilegiado.**

Disponível em < <http://culturanauti.blogspot.com/2009/08/ha-uma-semana-em-um-almoco-na-casa-de.html> >.

Acesso em 05/09/2010, às 12:10. Salvador, 2009.

## ANEXO D – RESPOSTA DA SECULT

QUARTA-FEIRA, 16 DE SETEMBRO DE 2009



*No dia 04/09/09, o Secretário de Cultura Márcio Meirelles, via Funceb, finalmente enviou ao Sated, respostas às várias questões deixadas em aberto quando da apresentação de um plano de aquecimento do mercado de teatro profissional baiano, apresentado pelo Movimento Cultura na Uti – Teatro, em 23/07/09.*

### **NOVAS RESPOSTAS DA SECULT**

**I – AMPLIAÇÃO DO NÚMERO E VALORES DOS PRÊMIOS DOS EDITAIS DE MONTAGEM E CIRCULAÇÃO DA ÁREA DE TEATRO.**

**Resposta da Secult em 23/07/09: Por enquanto, impossível!**

**Nova Resposta da Secult:**

O aumento dos valores e da quantidade de apoios dos editais de montagem e circulação de espetáculos de teatro vem sendo realizado desde o início desta gestão, em 2007. É possível rever esses quantitativos e valores para o exercício de 2010.

*É importante ressaltar que se tal aumento não acontecesse estaríamos vivendo uma realidade ainda mais terrível, já que, atualmente, pouco se utiliza o Fazcultura. A verba dos editais, que antes vinha do orçamento da Secult, agora vem do Fundo de Cultura, o que cria uma série de impedimentos para os artistas em razão das regras do Fundo.*

*A resposta anterior “por enquanto, impossível!”, dada pela Secult, em relação aos valores e número de prêmios do Edital de Apoio a Montagem Manoel Lopes Pontes, curiosamente transformou-se em real e tímida possibilidade. O aporte de verbas do edital edição 2009 passou de R\$530.000,00 para R\$720.000,00. Agora é aguardar todo o processo de inscrição e seleção de projetos e o repasse das verbas. Tomara não levem o mesmo tempo (1 ano) até chegarem às mãos dos produtores.*

**II – REVISÃO DA POLÍTICA DE MANUTENÇÃO DOS TEATROS PÚBLICOS**  
**A – PAUTAS: ELIMINAÇÃO DE COBRANÇA DE TAXA FIXA DE PAUTA E DETERMINAÇÃO DE PERCENTUAL PARA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS PROFISSIONAIS BAIANAS FIXADO EM 10% - COMO PROFISSIONAL, SUBENTENDE-SE A CATEGORIA DE ARTISTAS REGULAMENTADA PELA LEI 6533, DE MAIO DE 1978.**

**Resposta da Secult em 23/07/09: Solicitação em estudo.**

**Nova Resposta da Secult:**

As pautas para o ano de 2009 se encontram praticamente fechadas, em particular as da Sala do Coro do Teatro Castro Alves. Análise preliminar já indica a viabilidade da

proposta apresentada, com regulação de novos critérios. A Secult considera importante, ainda em 2009, debater com a classe, produtores e gestores de teatros o resultado de um levantamento feito pela Funceb, de como são cobradas as pautas em outros teatros públicos (municipais, estaduais e federais), assim como a própria proposta encaminhada pelo Sated.

***Vamos aguardar a convocação, embora a Secult admita a viabilidade da proposta. Na verdade, todas as propostas apresentadas pelo Movimento têm como único objetivo retomar a viabilidade das nossas produções, em especial as produções de teatro.***

**B – REAVLIAÇÃO DAS PARCERIAS COM AS INSTITUIÇÕES PRIVADAS, COM OU SEM FINS LUCRATIVOS, ESSENCIALMENTE VOLTADAS À DE SERVIÇOS NA ÁREA DE CULTURA, OBJETIVANDO A DINAMIZAÇÃO E ACESSO PÚBLICO DOS SERVIÇOS, OBRAS, ACERVOS OU EQUIVALENTES.**

**Resposta da Secult em 23/07/09: Reunião já foi agendada com as Instituições.  
Nova Resposta da Secult:**

Foi realizada uma apresentação no novo formato de financiamento as instituições mantidas parcialmente pelo Estado, para apreciação e avaliação, e apenas a Fundação Casa de Jorge Amado enviou suas contribuições. Além de regulamentar o repasse de recursos públicos para despesas de manutenção, o formato apresentado propõe as seguintes mudanças:

- a) apoio por dois anos, renováveis por mais dois;
- b) ampliação de recursos disponibilizados;
- c) maior foco no empenho das instituições;
- d) melhor avaliação do programa de trabalho
- e) maior liberdade de gestão para as instituições, o que inclui a possibilidade de pagamento de encargos trabalhistas.

O novo formato está na Procuradoria Geral do Estado e deve ser implementado a partir de outubro deste ano.

***Em breve postaremos texto para tratar especificamente do tema, com informações detalhadas da proposta e da receptividade das instituições.***

**C – UTILIZAÇÃO DO CENTRO TÉCNICO DO TEATRO CASTRO ALVES NA MANUTENÇÃO DOS CENTROS CULTURAIS DO ESTADO.**

**Resposta da Secult em 23/07/09: O Centro Técnico já vem treinando pessoal local para a manutenção dos equipamentos.**

**Nova Resposta da Secult:**

O Centro Técnico do TCA já é utilizado para qualificar os técnicos dos Centros de Cultura do interior, bem como artistas e técnicos locais, com atividades de formação e capacitação em áreas como cenotecnia, iluminação e figurino. Não é função do Centro Técnico do TCA a manutenção dos Centros de Cultura do Estado.

***Quando falamos em “manutenção” dos Centros de Cultura, referimo-nos à capacitação e, também, o acompanhamento dos profissionais envolvidos e dos referidos centros, que se encontram em estado lastimável.***

**III – FAZCULTURA: TENDO EM VISTA QUE O FAZCULTURA FOI DESMORALIZADO, UMA VEZ QUE SEUS AGENTES – PRODUTORES E**

PATROCINADORES – FORAM ACUSADOS DE DESONESTOS, QUE HAJA UMA REABILITAÇÃO DO REFERIDO PROGRAMA, PARA QUE AS EMPRESAS VOLTEM A TER CONFIANÇA E OS PRODUTORES RETOMEM A SUA CREDIBILIDADE, PROPOMOS:

A – GARANTIR QUE AS EMPRESAS PÚBLICAS E SOCIEDADES DE ECONOMIA MISTA DO ESTADO CRIEM SEUS EDITAIS NA ÁREA DE CULTURA, ATRAVÉS DAS LEIS DE INCENTIVO.

**Resposta da Secult em 23/07/09: Vamos analisar!**

**Nova Resposta da Secult:**

A Secult desenvolverá uma campanha com o objetivo de estimular as empresas a investir mais em cultura e divulgar os mecanismos de investimento existentes (federais, estaduais e municipais). Também intensificará a articulação com as empresas estatais, com o apoio do gabinete do Governador.

A Bahiagás lançou edital para seleção de projetos culturais, esportivos e de inclusão social. O valor global do investimento em 2008 foi de R\$590 mil. Os patrocínios foram efetivados através dos Programas Fazatleta e Fazcultura e, também, de forma direta. Os projetos foram selecionados e aprovados por uma comissão, de acordo com categorias e critérios determinados. Está previsto um novo edital ainda para este ano.

*Vamos esperar que o apoio do gabinete do Governador mostre-se eficiente a ponto de mover as nossas estatais, principalmente no que se refere a editais dirigidos ao teatro e, também, ao aporte de verbas. É importante lembrar que a comissão de teatro – que está a frente deste Blog – luta pela valorização do artista de teatro profissional e o aquecimento do mercado de produções teatrais devastado pela atual gestão. Pelo andar da carruagem – já estamos em meados de setembro – seria bom que a Bahiagás acelerasse o processo de lançamento do edital 2009, para que pudéssemos alavancar um pouco as nossas produções.*

B – PROMOVER SEMINÁRIOS E PROJETOS DE COMUNICAÇÃO VOLTADOS AO EMPRESARIADO PRIVADO, SENSIBILIZANDO-OS AO INCENTIVO CULTURAL ATRAVÉS DAS LEIS DE RENÚNCIA FISCAL.

**Resposta da Secult em 23/07/09: Em setembro acontecerá encontro com empresários, com a presença do Governador, para incentivá-los a voltar a investir nas produções através do Fazcultura.**

**Nova Resposta da Secult:**

A Secult programa para este ano, juntamente com o MinC e a Sudene, o encontro Cultura e Desenvolvimento, com a participação de empresários e a presença do Governador. Um dos objetivos é, justamente, sensibilizar a iniciativa privada a investir nas produções culturais através do Fazcultura, Lei Rouanet, leis municipais e investimento direto. Outros eventos e ações serão viabilizados nesse sentido.

*Mais uma vez a questão tempo faz-se presente! O encontro, previsto para acontecer em setembro, agora está programado para acontecer “este ano”.*

IV – ASSEGURAR A PRODUÇÃO DE DOIS ESPETÁCULOS ANUAIS DO NÚCLEO DO TCA, DE MODO A SER CRIADO UM REPERTÓRIO, COM CIRCULAÇÃO PELOS CENTROS DE CULTURA DO INTERIOR.

**Resposta da Secult em 23/07/09: Será lançado edital para novo espetáculo do Núcleo já no segundo semestre de 2009.**



### **Nova Resposta da Secult:**

Conforme anunciado no último dia 30 de agosto, na Sala do Coro do TCA, o próximo edital do TCA.Núcleo contemplará duas montagens, nas categorias adulto e infantil, atendendo a demanda classe teatral. Também o valor do edital será ampliado, de R\$180.000,00 para R\$200.000,00 por montagem, totalizando um investimento de R\$400.000,00. Em 2008, o investimento foi de R\$180.000,00. O edital do TCA.Núcleo será lançado ainda este mês. A circulação dos espetáculos selecionados pelo Interior do Estado dependerá de captação por parte da produção, já que, por questões orçamentárias, o valor total do edital não poderá ser mais ampliado neste exercício. Para os espetáculos do TCA.Núcleo que circularem pelo interior será disponibilizada pauta gratuita nos Centros de Cultura da Funceb.

*É uma pena que a Secult não se empenhe mais com o projeto de circulação dos espetáculos do Núcleo, o que garantiria trabalho para toda uma equipe, durante um ano. É óbvio que a produção dos espetáculos estará empenhada em captar mais recursos que possibilitem as apresentações pelos Centros de Cultura, inclusive com apoios locais. O que, certamente, pode inviabilizar as apresentações são o desaparecimento e as precárias condições dos Centros. O comprometimento da Secult com o projeto, no entanto, poderia alavancar parcerias com os municípios e promover uma integração bastante proveitosa para os artistas da capital e do interior do Estado. Mais uma vez, vamos aguardar o próximo exercício ou nova gestão do Governo da Bahia.*

### V – AÇÕES EMERGENCIAIS

A – CRIAÇÃO DE EDITAIS PARA FORTALECIMENTO DOS CONTEÚDOS DA RÁDIO EDUCADORA E TV EDUCATIVA COM A PRODUÇÃO DE PEÇAS RADIOFÔNICAS E PROJETOS DE TELEDRAMATURGIA

**Resposta da Secult: Já existem editais.**

### **Nova Resposta da Secult:**

Já está previsto um edital de teledramaturgia para 2009. O edital de peças radiofônicas foi lançado em 2008 e não foi programado para 2009 devido ao baixo número de inscrições, mas será relançado em 2010.

*Repetindo: os editais existentes contam com valores precários e o baixo número de inscrições deveu-se a divulgação dos mesmos que foi, assumidamente, tímida.*

B – PROGRAMA DE DIVULGAÇÃO DOS ESPETÁCULOS DE TEATRO PRODUZIDOS NA BAHIA

**Resposta da Secult: Programa será trabalhado pelo Irdeb.**

### **Nova Resposta da Secult:**

A Funceb e o Irdeb realizaram parceria visando a produção e a veiculação de programetes (Agenda Cultural Bahia) de 60 segundos para divulgação da programação cultural do Estado, em particular dos espetáculos em cartaz, na TV Educativa e Rádio Educadora durante os picos de audiência. A parceria inclui ainda a produção de scrolls de 15 segundos, contendo dicas do programete e outras veiculadas na Agenda Cultural para exibição durante a programação da TV, com prioridade para os programas TVE Debate, TVE Revista, TVE Notícias e Soterópolis. Em relação a esses programas, o objetivo é ampliar o espaço para discussões de temas ligados à cultura, assim como o espaço para entrevistas com artistas e grupos.

*Finalmente, uma parceria que poderia ter começado há mais tempo, divulgando nossos espetáculos e estimulando o público a frequentar nossos teatros.*

C – UTILIZAÇÃO DE ARTISTAS BAIANOS NAS PUBLICIDADES DO ESTADO

**Resposta da Secult: Proposta será analisada e encampada pela Secretaria.**

**Nova Resposta da Secult:**

A Secult já encaminhou solicitação à Assessoria Geral de Comunicação do Estado.

*Vamos aguardar!*

D – AÇÕES COORDENADAS COM A SECRETARIA DE EDUCAÇÃO COM VISTA À FORMAÇÃO DE PLATÉIA

**Resposta da Secult: Vamos entrar em contato com a Secretaria de Educação.**

**Nova Resposta da Secult:**

Parcerias da Secult com a Secretaria de Educação já vem sendo implementadas, por exemplo, em ações da Escola de Dança da Funceb e do TCA, bem como na formação de professores. Já está agendada reunião do Secretário de Cultura com o novo Secretário de Educação para definir ampliação das ações conjuntas, antecedida de encontro das equipes técnicas das duas secretarias.

*Projetos de parceria entre as Secretarias de Cultura e Educação, que visem a formação de platéia, poderão proporcionar aos estudantes da rede pública um contato mais intenso com as nossas artes, especialmente o teatro. Aluno estimulado é público provável!*

VI – AÇÃO ESSENCIAL:

Criação da Lei de Fomento à Cultura com recurso garantido por lei no orçamento do Estado

**Resposta da Secult: A Lei de Fomento ainda está na Funceb.**

**Nova Resposta da Secult:**

A Proposta de Lei de Fomento às Artes Cênicas da Bahia não é restrita à área teatral. Sua discussão deve ser retomada nos moldes em que foi pensada quando da sua apresentação ao Secretário de Cultura em junho de 2008, ou seja: através de criação de GT conforme proposto pelo Deputado Federal Zé Neto. Trata-se de uma iniciativa cuja execução depende da articulação da classe com o legislativo, e que conta com o apoio da Secult.

*É impressionante como os nossos políticos, pagos com o nosso dinheiro, trabalham: sob a força da pressão! Para que qualquer projeto, solicitação, tenha qualquer andamento, os profissionais “interessados” devem correr à Assembléia Legislativa e forçar a classe política a trabalhar para o seu bem e da sua comunidade! Como bem diz o texto publicado em nosso Blog: “Saneamento Político, Já!”*

POSTADO POR NÚCLEO DE TEATRO - BAHIA ÀS 09:52

Disponível em < <http://culturanauti.blogspot.com/2009/09/no-dia-040909-o-secretario-de-cultura.html> >.

Acesso em 04/10/09, às 15:40. Salvador, 2009.