

ORGANIZAÇÃO DOS TRABALHADORES DAS ARTES CÊNICAS NO DF EM TEMPOS PRÉ-PANDÊMICOS

André Luiz Mendes Araujo ¹

Resumo: O presente trabalho traça um panorama da evolução da organização e da profissionalização dos artistas e técnicos da cena no Brasil e especificamente no Distrito Federal, durante quarenta anos, (1979-2019), desde as federações de teatro amador até os dias atuais, com o uso de tecnologias de informação e comunicação. Também faz um diagnóstico das mutações das relações entre Estado e artistas neste período pré-pandemia de COVID 19. Como metodologia, utiliza a pesquisa bibliográfica da obra de autores como CAMARGO, CARRIJO, CORADESQUI e VILLAR, que recolheram relatos de atores e técnicos que participaram desta evolução, relacionando-os com o contexto político, institucional e social durante o período. Em seguida, faz uma análise das pesquisas realizadas pelas autoras FUENZALIDA, COSTA e PALHARES e NOCKO e SCHLABITZ, com relação às suas relações trabalhistas e econômicas mais recentes.

Palavras-chave: Artes Cênicas, SATED, Organização dos Trabalhadores, Economia Criativa

A regulamentação profissional dos artistas e técnicos de cena no Brasil data de 1978, realizada pela Lei 6.503. Fruto de uma grande mobilização nacional destes profissionais em meio à Ditadura Militar, foi uma grande conquista da sociedade civil organizada. Nesses quarenta anos, houveram profundas transformações no panorama social e político do Brasil. O mercado deste segmento, marcado pela informalidade e sazonalidade, sofreu grandes mutações, no entanto a legislação e o modelo formal de representação destes trabalhadores continua a mesma desde então. A principal forma de representação destes profissionais perante o mercado de trabalho tornou-se o SATED – Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões, responsável também pela emissão do Registro Profissional, de acordo com o artigo 7º da Lei 6.533/1978.

Esses profissionais estão inseridos nos arranjos produtivos relacionados ao mercado de eventos, notadamente no segmento cultural. Os técnicos (iluminadores, cenotécnicos, técnicos de som) trabalham em uma ampla gama de eventos, (técnico-científicos, feiras, casamentos e formaturas, shows). Mesmo atores e bailarinos tem

¹ Aluno do Curso Superior de Tecnologia em Eventos do IFB – Instituto Federal de Brasília. E-mail: luizmendez@gmail.com

entre suas funções participar de eventos não culturais, realizando performances ou atuando como Mestres de Cerimônia, por exemplo.

No Distrito Federal, as instâncias de organização destes profissionais nos últimos anos tem se articulado por intermédio do Fórum de Cultura do DF e pelos fóruns setoriais, como os de Circo, Teatro e Dança, na primeira década do século XXI. Esse processo foi estimulado em parte pelo então Ministério da Cultura, por meio da adoção de políticas setoriais e de territorialidade, mas também por um anseio da classe por uma representação democrática, transparente e horizontal. Esses coletivos usam como principal ferramenta de articulação as redes sociais, como o Facebook e o Whatsapp, além de algumas reuniões presenciais.

Atualmente, uma das principais pautas deste movimento é tomar o controle do SATED/DF, que permanece nas mãos do mesmo grupo desde a sua criação, em 1982.

Desde então, ocorreram diversas mutações na forma de fazer teatral e na maneira de articulação e organização dos artistas no DF. O Brasil também passou por muitas mudanças nos aspectos políticos e institucionais neste período. A formalização da profissão de artista e a criação dos primeiros sindicatos de artistas e técnicos em diversões, coincidem com o final da Ditadura Militar, conhecido como “abertura”. Neste período, (1979 - 1985), surge a Lei da Anistia, permitindo a volta de militantes políticos exilados pelo regime, muitos deles artistas, escritores e intelectuais. Começa a organização de novos partidos políticos, como o PT, PMDB, e PDT, que reúnem entre seus militantes e simpatizantes, vários destes artistas e intelectuais. Ainda havia censura na mídia (rádio e TV), e nos espetáculos públicos (teatro e cinema), mas a política de abertura “lenta, gradual e segura” permitia a rearticulação de movimentos e coletivos enfraquecidos durante os anos de chumbo da Ditadura.

No Distrito Federal, o movimento de teatro amador acompanha a movimentação nacional e se rearticula, com a criação da FETADIF - Federação de Teatro Amador do Distrito Federal, criada em 1976.

Este artigo pretende mapear e interpretar alguns marcos na linha do tempo deste processo, desde movimentos de teatro amador, a criação de escolas e cursos superiores de Artes Cênicas, a criação de mecanismos públicos de fomento à cultura e a demanda

por maior profissionalização e organização pela classe artística no DF e o surgimento de outras formas de organização coletiva, para além das federações e sindicatos.

Durante três quartos do século XX, a relação entre o Estado e os técnicos e artistas do palco, (atores, dançarinos, palhaços e outros), era de descrédito e preconceito. Apesar de alguns avanços pontuais e conquistas alcançadas por pioneiros e militantes ao longo do século, a situação era especialmente vexaminosa para as atrizes e bailarinas, que eram obrigadas a serem fichadas na Polícia Federal e ostentar uma carteira similar à de prostituta:

Além de enquadrar e intimidar os artistas com a mais estúpida censura que se estabeleceu, os militares ainda nos obrigavam a fazer um registro de nossas identidades junto à Polícia Federal. Éramos um caso de polícia, não havia dúvida! Todos os artistas de teatro eram obrigados a comparecer à sede da Polícia Federal do seu estado para fazer uma carteirinha, um registro com seus dados e sua função, no mesmo local onde as prostitutas também eram obrigadas a se inscrever. Era a mesma carteirinha, só mudava a função. E, diga-se de passagem, essa imposição não tinha como objetivo proporcionar nenhum acesso à saúde, educação ou qualquer benefício social – era, simplesmente, uma forma de saber quem estava fazendo o quê, com quem, onde e quando. Era uma carteirinha que nos envergonhava, pois a sensação que ficava era a de que já tínhamos uma ficha na polícia, mesmo não tendo sequer cometido algum crime, nem sido indiciado. (LUPPI.Coluna no site Hoje em Dia).

Naquele período, não havia regulamentação da profissão de artista, porém no Rio de Janeiro e em São Paulo, já existiam Sindicatos que representassem essa categoria. Porém as jornadas de trabalho eram extenuantes, com sessões sete dias por semana, sendo que aos finais de semana havia até quatro sessões por dia. Não havia piso salarial e as remunerações eram muito baixas, o que contribuía para a estigmatização social da categoria. Segundo CAMARGO, a criação do Sindicato dos Artistas em São Paulo se deu em 1933 e o do Rio de Janeiro foi criado em 1931, porém não havia ainda a regulamentação da profissão de artistas e técnicos da cena.

Uma das primeiras iniciativas de modernização ocorre com a Cia. Dulcina Odilon, que ao instituir o descanso semanal às segundas-feiras, cria um precedente de modernização das relações trabalhistas na área do entretenimento.

Mais tarde, nos anos setenta, a própria Dulcina de Moraes se muda para Brasília e traz consigo a FBT - Fundação Brasileira de Teatro e com ela todo um histórico de ensino e defesa dos direitos dos colegas de cena, contribuindo para o início da profissionalização deste segmento no DF. Neste período, no entanto, já havia na cidade uma cena cultural que lutava para estabelecer uma expressão própria e a resistência à censura e à opressão destinados aos artistas e intelectuais naquele período.

Esse período coincide no DF com uma explosão criativa, com grande número de grupos de teatro amador, reunidos na FETADIF - Federação de Teatro Amador do Distrito Federal:

Essa instituição fomentou o teatro na cidade e chegou a ter mais de 30 grupos filiados. Foi a ponte para a profissionalização do teatro brasiliense. Tinha um festival, estimulava a dramaturgia local e fazia intercâmbios. (MAGGIO, 2017).

A FETADIF era filiada à CONFENATA - Confederação Nacional de Teatro Amador do Brasil, criada em 1974, por indução do Serviço Nacional do Teatro, (órgão criado em 1937 e extinto em 1990), e vinculado ao Ministério da Educação, sendo responsável pelas políticas públicas para o setor na época. De acordo com CAMARGO, a CONFENATA era uma entidade privada, com sede em Brasília, porém sua atuação era conduzida pelo SNT e era a única entidade representativa do teatro amador reconhecida pelo Governo Federal:

As federações estaduais do teatro amador eram representações regionais da Federação Nacional de Teatro Amador (Fenata), criada em 1974 por causa da necessidade fundar uma instituição que representasse e organizasse o grande número de grupos teatrais amadores que existiam no Brasil, que na época da sua fundação chegavam a 800. Um ano depois, em 1975, houve uma mudança de nome e a FENATA passou a se chamar Confederação Nacional de Teatro Amador - CONFENATA. Por ser o órgão de representação nacional do movimento de teatro amador articulado no Brasil, a CONFENATA era a grande responsável por agregar e direcionar a

atuação das federações estaduais. Ela promovia o Festival Brasileiro de Teatro Amador (FEBTA), o Festival Brasileiro de Teatro Amador Infantil (FEBTAI) e as mostras regionais de teatro. (LICKO, Turle e TRINDADE, Jussara (Org), 2010, págs. 172 e 173).

A ideia inicial por trás da criação da CONFENATA era monitorar e controlar a atuação dos artistas. No entanto, esse movimento nacional de teatro amador acabou se constituindo em um importante trincheira de conscientização política, resistência e crítica à Ditadura Militar:

Eu me lembro quando nós aproveitamos o espaço do teatro da FUNARTE, a Casa do Teatro Amador. Algo representativo da época porque o movimento do Teatro Amador, em Brasília é, talvez, um dos grandes fúculos da resistência política, quando o sistema autoritário se instalava no país. Afinal, quantos e quantos espetáculos esses amadores não fizeram e movimentaram aqui, nessa cidade? (B. de Paiva, 2006, entrevista in CARRIJO, 2006, pág 236).

Em paralelo a este movimento do teatro amador, corria em todo o país uma articulação para o reconhecimento da profissão de artista e técnico em espetáculos, fruto de uma luta de mais de 45 anos. Nomes como Stepan Nercessian, Otávio Augusto, Dulcina de Moraes, Dina Sfat, Paulo José, Francisco Cuocco, Mauro Mendonça, Lucélia Santos e Lélia Abramo, dentre outros, lideravam essa articulação. Quando finalmente a regulamentação é feita, em 1978, abre-se espaço para a criação de outros sindicatos. Essas entidades têm o poder de fazer o registro profissional dos artistas dentro de sua área de atuação, mediante bancas de avaliação ou mediante o reconhecimento de diplomas de nível técnico ou superior.

O SATED DF, que em 1999 teve ampliada a sua base de atuação, sendo atualmente denominado SATED DF CENTRO NORTE tem, como determina a Lei 6.533/78, como fonte de renda, as contribuições sindicais, as taxas de liberação dos contratos, além do percentual de 10% (dez por cento) sobre os contratos de artistas estrangeiros que venham a se apresentar no DF.

A FETADIF teve dois períodos de atuação bem determinados. O primeiro durou de 1976 a 1979 e o segundo foi de 1984 até 1989, (ou 1991, a depender da fonte). No início, a sua atuação estava muito centrada no Plano Piloto e com uma influência estatal

muito grande por conta do SNT, (então denominado INACEN – Instituto Nacional de Artes Cênicas).

Na segunda fase, o grupo que assumiu a entidade era principalmente de artistas de Taguatinga, e o momento político já era outro, com a campanha Diretas Já e o fim da ditadura militar, em 1985. O final do período de atuação da FETADIF, coincide com o governo de Fernando Collor de Mello e o desmonte de toda a estrutura estatal de apoio à Arte e Cultura:

Vale não esquecer que grande parte dessa história do teatro de Brasília foi durante o golpe militar... Nisso, não vai aqui, absolutamente, nenhum elogio à ditadura - que eu a abomino, total e absolutamente! Não desejo, nunca mais, viver um período como esse de censura e de ditadura. Absolutamente. Mas não posso negar que esse foi o período que vivemos aqui, nos anos de 70 e de 80 os períodos mais ricos da produção local, sem sombra de dúvida, inclusive é o período mais criativo da produção nacional, também. Quer dizer, nós tínhamos um inimigo comum, tínhamos que ser extremamente criativos pra fazer nosso discurso, tínhamos que driblar a censura e isso nos dava um incentivo, talvez, pra criar. (...) Acho que esse período conturbado da entrada da democracia, ainda “ajudado” mais tarde com a era Collor acabou por destruir as coisas que aos poucos estavam se organizando. Perdemos nosso inimigo comum, perdemos a nossa estrutura oficial que nos dava apoio... (JOÃO ANTÔNIO, 2005).

Infelizmente, a quase totalidade do acervo documental da primeira etapa da FETADIF se perdeu, pois ficava guardado sem os devidos cuidados na Casa do Teatro Amador, (atual Sala Plínio Marcos, da FUNARTE) e se perdeu. A parte que ainda existe foi recuperada por Carlos Augusto Pereira da Silva, o Cacá Poeta, um dos presidentes da entidade no seu segundo período. Em entrevista à pesquisadora Elizângela Carrijo ele dá o seguinte depoimento:

(...) Em 1985 ou 1987, não me lembro ao certo, nós alugamos uma sala lá no CONIC, no Venâncio Terceiro, para funcionar a sede da CONFENATA, assim a FETADIF passou para lá, nessa sala, também. Depois, com o surgimento da então Casa do Teatro Amador (em abril de 1991), mudamos para lá para deixarmos de pagar aluguel e

economizamos o pouco dinheiro que tínhamos - nessa época eu era presidente da CONFENATA, na verdade, desde 89 à abril de 1991 eu fui presidente da Confederação. (...) Nessa mudança levamos a mesa, as cadeiras e os dois armários de aço que tínhamos, cada um com quatro gavetas para pastas suspensas, sendo um da Confederação e outro da FETADIF. Neles guardávamos tudo o que tínhamos de papéis, atas, reuniões, nomes dos grupos, cartazes, programação de evento, boletim/ jornal informativo e tudo mais de memória. (...) Um belo dia, precisei de uns documentos e fui visitar lá para conseguir o que desejava. Quando cheguei, vi que não tinha mais a documentação da nossa organização. Perguntei onde estavam os papéis e foram me levar lá. Estava tudo num armário embutido, no alojamento da Casa do Teatro Amador, num lugar onde respinga quando chove, entrava vento e poeira o tempo todo e assim tudo estava apodrecendo no canto, armário de madeira, com papel e tudo mais apodrecendo... (...) Em 1995, voltei lá e vi que estava do mesmo jeito, abandonado. Assim, avisei que pegaria aquele material para mim, o pessoal já me conhecia e ninguém se opôs. Logo, peguei a maior parte da documentação da Confederação (veio pouca coisa da FETADIF, na verdade só o que era correlacionado da Confederação com a FETADIF veio junto, ou seja, pouca coisa dela), coloquei no porta-malas do meu carro e trouxe para casa. O que coube no porta-malas eu trouxe, o que não deu, ficou lá no tal armário. (CACÁ, 2006).

Em agosto de 1976, foi realizado pela FETADIF o I Seminário de Teatro do Distrito Federal. Neste evento, já se apontava a necessidade de uma consciência de classe entre os trabalhadores da cena do DF e o início da tensão entre amadores e “profissionais”, que se acirraria nos próximos anos:

É claro que a situação não deixou de envolver as discussões pessoais, as intrigas disfarçadas e outras coisas mais que imperam no meio dos que trabalham no teatro brasileiro. Mas foi bom que esses casos se deparassem de frente e algum grito pudesse sair. As condenações serviram para levar as pessoas a um raciocínio coerente, na medida em que exigiam um resultado justo para todos. O mais interessante aconteceu: uma conscientização de que há uma classe teatral em

Brasília, tanto da parte de amadores e profissionais (infelizmente existe a dicotomia). (SEMINÁRIO DE TEATRO DO DISTRITO FEDERAL, 1976, p.2).

A partir da segunda metade dos anos 80, começaram a se formar as primeiras turmas do Bacharelado em Artes Cênicas, primeiro na Faculdade Dulcina de Moraes e depois na UnB. Esses alunos que saíam dos cursos tinham, segundo a Lei 6.533/78 o direito de obter o seu registro profissional emitido pelo SATED DF, sem ter que passar pelas bancas ou exame de títulos.

Começa então a se formar um grupo de atores e técnicos “profissionais”, que tinham registro profissional, mas ainda não havia um mercado estruturado onde pudessem se firmar e viver da sua profissão. As relações de trabalho ainda eram precárias e na prática predominava o amadorismo. Muitos então, partiram para o Rio de Janeiro e São Paulo, os dois principais polos de produção cultural do país na época.

Sobre essa distinção entre amadores e profissionais, o depoimento abaixo, dado à historiadora Elizângela Carrijo, traz informações sobre a tensão que já havia na época entre aqueles que buscavam uma relação de subsistência com relação ao trabalho e aqueles que viviam ainda uma relação mais idealizada com a atividade teatral:

Em Brasília, havia conflitos e convergências entre o pessoal do grupo amador com o pessoal do grupo profissional. Na verdade, tudo começou em 1978, com a regulamentação da profissão. Na época, quem já produzia teatro, podia comprovar e virava profissional. No nosso movimento, a nossa compreensão era que não existia público para sustentar aquela profissão com suas produções, não dava para se sustentar por meio daquela área, na cidade. Então, continuamos a ser amadores por dois motivos: primeiro, porque achávamos que a profissionalização era uma ilusão e segundo, porque acreditávamos que para nossa liberdade de atuação (fazendo toda e qualquer peça) não poderíamos depender disso e de algum patrocínio dado a profissional, queríamos ter nossa sobrevivência e fazer teatro para ajudar, tirando até, se possível, do dinheiro da sobrevivência para atuar (...). Então, depois da regulamentação vieram os sindicatos da área de diversão e desde quando surgiu já veio organizado por pessoas que não tinham um pinga de preocupação com o fazer teatral, em que

o objetivo deles era ficar com o imposto sindical, sem nunca fazerem contrapartida com esse imposto para a produção da cidade. Ou seja, todos que fazem teatro na cidade, que são atuantes, têm conflitos com esse sindicato e não conseguem tirar de lá esse grupo burocrático que domina, eles sempre se utilizaram de maneiras pouco transparentes (...). Bem, com a ilusão da profissionalização intensificou-se o estigma da palavra amador. (CACÁ, 2006).

Segundo KUHNER, a distinção entre o teatro amador e o profissional se dá pelas características sem fins comerciais ou lucrativos, realizadas pelo primeiro:

Como a prática teatral realizada por pessoas organizadas num grupo em que não se caracterize uma relação de trabalho remunerado em suas diversas ações, sem excluir, contudo, a eventualidade de remuneração de serviços de terceiros. Isto é, que a opção de vida e de liberdade de criação ocorra sem vínculo com a necessidade de sobrevivência econômica daquelas pessoas, ressalvada, no entanto, a indispensável sobrevivência econômica do grupo como organização. (KÜHNER, 1987, p. 2)

Esse atrito se acentua na medida em que o grupo que criou o SATED DF, sempre usou de estratégias para fraudar as eleições sindicais e desta forma, perpetuar o mesmo grupo no poder, apenas fazendo rodízio de cargos. Houve pelo menos duas tentativas de concorrer com chapas alternativas a este grupo nas eleições. Havia porém duas causas principais para essas iniciativas falharem. Primeiro, a baixa adesão dos artistas teatrais da cidade ao processo de filiação ao sindicato, que era visto como hostil a maioria da categoria. Em segundo lugar, era prática corriqueira do grupo no poder, filiar às vésperas das eleições, artistas circenses que estavam de passagem pela cidade, ou bailarinas do chamado bas- fond do CONIC², garotas que faziam striptease nas boates do Setor de Diversão Sul e no famoso Cine Ritz, um dos maiores templos do cinema erótico no Brasil, hoje transformado em igreja evangélica.

Desta maneira, pelo processo democrático era impossível tomar posse do Sindicato e dirigir os seus rumos. Na terceira tentativa tentou-se uma solução jurídica. Como a categoria não se sentia representada pelo SATED DF, optou-se por criar um

² O Setor de Diversões Sul, popularmente conhecido como CONIC, é um centro comercial e cultural composto por 14 prédios, próximo à Plataforma Superior da Rodoviária do Plano Piloto e de frente para a Esplanada dos Ministérios em Brasília. Nele se localizam o Teatro Dulcina e a Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, da Fundação Brasileira de Teatro.

novo sindicato. O caso foi levado ao Ministério do Trabalho, que no entanto deu ganho de causa à Diretoria do SATÉD, por conta do princípio da unicidade sindical, ou seja, cada categoria profissional poderia ter apenas um sindicato em sua base territorial, no nosso caso, o DF.

Assim, só restou aos artistas e produtores conviver com o SATÉD como era. Muitos artistas passaram a solicitar o registro profissional em outros estados, como Goiás, São Paulo ou Rio de Janeiro. No entanto, os principais teatros de Brasília, como o Teatro Nacional, o CCBB e o Centro Cultural da CAIXA exigiam a liberação dos contratos dos artistas pelo SATÉD.

Deste modo, o movimento esfriou e sem transparência, esse grupo permanece dirigindo a entidade até os dias atuais. Faltava portanto uma outra forma de representação destes artistas da cena, junto aos órgãos do Estado, já que a categoria não podia contar com o apoio do seu Sindicato.

Essa situação durou até o começo do século XXI, quando novas ferramentas de comunicação colaborativa entraram em cena e ajudaram a mudar o rumo dessa história. A criação do Fórum de Cultura data de 1999, já dentro portanto deste novo paradigma de comunicação e organização em rede. Suas comunicações e deliberações são disseminadas em um grupo na rede social Facebook. Nos últimos anos, também conta com um grupo no aplicativo Whatsapp. Esse modo de organização se coloca como horizontal, embora haja naturalmente algumas lideranças que falam em nome do coletivo e se relacionam com os órgãos públicos e a imprensa e conduzam as reuniões presenciais. No caso específico do Teatro, existe um grupo no Whatsapp do Fórum de Teatro, assim como existem grupos mais ou menos articulados, dedicados a outras linguagens artísticas, como o Cinema, Dança ou Circo.

Essa militância digital de início desnorteou os órgãos como Secretaria de Cultura e FUNARTE, que estavam acostumados a lidar com entidades formalmente constituídas e demoraram a reconhecer a legitimidade do Fórum de Cultura. No entanto, no decorrer do tempo o coletivo se firmou como uma referência e um interlocutor, graças principalmente à credibilidade depositada nele pelos artistas e produtores locais.

Neste novo mundo mediado pelo celular e pelas redes sociais, as instâncias de sociabilidade e encontro tornam-se cada vez mais virtuais, Não poderia ser diferente

com este segmento da cultura, que agora se mobiliza para mais uma vez tentar retomar as rédeas do seu Sindicato, tornando-o a arena democrática que sempre deveria ter sido.

De acordo com o estudo PERFIL DOS TRABALHADORES DA CULTURA DO DF, as ocupações relacionadas ao teatro no DF, (atores/atrizes, cenotécnicos, diretores e artistas de circo), representam 25 % (vinte e cinco por cento) do universo de agentes cadastrados no CEAC³, conforme a tabela abaixo:

Ocupação	Frequência	Percentual
Músicos, cantores e compositores	103	25%
Ator/atriz	64	16%
Produtores artísticos e culturais	63	15%
Artista plástico/visual	34	8%
Escritor	32	8%
Cenotécnico (cinema, vídeo, televisão, teatro e espetáculos)	24	6%
Dançarino/a, bailarino/a	23	6%
Diretores de espetáculos e afins	9	2%
Fotógrafo	9	2%
Dançarinos tradicionais e populares	7	2%
Artistas de circo (circenses)	5	1%
Artesão (artista visual)	4	1%
Não respondeu	7	2%
Outros	24	6%
Total	408	100%

Deste universo, cerca de 11%, (onze por cento), dos artistas dizem participar do Fórum de Cultura:

Grupos ou associações	Frequência	Percentual
Não participo	143	38%
Grupo artístico ou cultural	92	24%
Associação de artistas	58	15%
Fórum de Cultura	43	11%
Outros	34	9%
Coletivo	19	5%
Sindicato	9	2%
Conselho de Cultura	7	2%
Observatório	6	2%
Rede de Cultura	7	2%
Câmara Setorial	3	1%
Total	381	

O registro de MEI – Microempreendedores Individuais ligados à cultura teve aumento significativo no período 2009/2016 no DF, muito superior a outras categorias de atividade profissional. Segundo NOCKO e SCHLABITZ, a partir de 2010, esse taxa, de 29,49%, foi equivalente a mais que o dobro da média da taxa de crescimento de

³ Cadastro de Entes e Agentes Culturais da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do DF

atividades não culturais no DF, de 14,34%. A taxa dos relacionados indiretamente à cultura foi de 12,91% ao ano.

Os gráficos abaixo apresentam o significativo índice de microempreendedores da área cultural formalizados ano de 2017:

Figura 9 - Proporção de MEI culturais em cada atividade, sujeitos ao ISS e ao ICMS, Distrito Federal, 2017



Fonte: SEF-Distrito Federal
Elaboração: GEREM/DIÉPS/Codeplan

No entanto, essa grande representatividade não se reflete em uma maior quantidade de estudos relacionados diretamente a categoria dos trabalhadores do teatro. As fontes de dados encontradas nas pesquisas da Fato Consultoria, (com base no CEAC) e da CODEPLAN⁴ (com base no cadastro de MEI do DF), abarcam a atividade cultural integralmente, sem diferenciar muitas vezes as especificidades das linguagens artísticas de forma detalhada. Não foi encontrada ainda uma fonte de dados suficientemente refinada para mostrar os dados referentes apenas aos trabalhadores do teatro. A hibridização das linguagens artísticas também tem colaborado com esse cenário, sendo comum a realização de trabalhos interdisciplinares, que se “contaminam” e se misturam.

No entanto, ambas as pesquisas apontam para um cenário em que os agentes da Economia Criativa estão se formalizando e capacitando, para que possam acessar e gerir recursos financeiros de maior porte, buscando a sustentabilidade financeira das atividades deste segmento. Esse movimento se intensifica a partir do início dos anos 1990, com a instituição da Lei Rouanet, em 1993 e com a criação do FAC, em 1991, além da política de editais adotada principalmente por empresas e órgãos públicos, como PETROBRAS, BNDES, CCBB e CAIXA, dentre outros. Essas fontes de

⁴ Companhia de Planejamento do Distrito Federal.

fomento, embora ainda intermitentes, possibilitaram uma continuidade de produção e uma possibilidade de remuneração constante para parte dessa mão de obra intermitente, ocupada na produção cultural. Assim, parte destes profissionais puderam deixar outras atividades e empregos paralelos e se dedicar exclusivamente ao trabalho na Economia Criativa.

Nos anos finais do século XX e na primeira década do século XXI se consolidou uma cultura de Mecenato, em que os artistas e produtores culturais eram obrigados a preparar projetos cada vez mais detalhados e complexos para obter recursos financeiros para os seus projetos. Esse cenário forçou uma maior profissionalização dos agentes culturais, que tiveram que se capacitar em temas como marketing, administração, contabilidade e legislação. Assim acabou acontecendo uma espécie de seleção natural, onde aqueles que melhor se adaptaram a essas condições tiveram condições de prosperar, enquanto o restante era colocado em uma posição marginal neste processo.

A metodologia adotada foi revisão bibliográfica relacionada ao tema, consultando livros e teses publicados nos últimos 15 (quinze) anos e análise e compilação das informações e depoimentos contidos nessas publicações.

As principais fontes de referência foram os trabalhos das historiadoras Elizângela Carrijo e Angélica Ricci Camargo, que deram suporte quanto à evolução da relação entre os trabalhadores da cena e o Estado e suas formas de organização, no DF e no Brasil, respectivamente. A publicação Perfil dos Trabalhadores da Cultura no DF forneceu dados mais atualizados sobre o perfil socioeconômico dos trabalhadores da cultura, relacionados no CEAC.

A pesquisa sobre as formas contemporâneas de organização contemporânea da categoria no DF provem da leitura de postagens do Fórum de Cultura do DF no Facebook e na lista de comunicação do Fórum de Teatro no Whatsapp, além da participação em reuniões presenciais e mobilizações realizadas para pressionar o GDF⁵ nas questões sobre o uso dos recursos do FAC – Fundo de Apoio à Cultura. Notícias vinculadas em sites e jornais do Distrito Federal também embasaram a coleta de informações.

⁵ Governo do Distrito Federal

A importância de outras pautas, como a cobertura previdenciária deficitária devido ao trabalho intermitente ficam em segundo frente a demandas mais urgentes, como a questão do fomento, com o caso do sequestro de parte do FAC para reformar o Teatro Nacional e a relação com o Sindicato dos Artistas. A medida que essas demandas caminhem para uma resolução satisfatória para a categoria, outras pautas de fundo poderão ser priorizadas.

O uso das redes sociais facilitou e agilizou a comunicação e mobilização frente a questões urgentes, porém tem a tendência de tornar o debate superficial. As reuniões presenciais são frequentadas por aqueles artistas mais empenhados na militância, enquanto a maioria só se apresenta quando estão em jogos questões financeiras ligadas a sua subsistência. Esse perfil já era apontado desde os tempos da FETADIF. A mobilização permanente é muito difícil de manter, a menos que se esteja em um conflito aberto, como o que acontece hoje entre as decisões do GDF e a classe artística como um todo.

Em tempos de relações líquidas e baixa adesão a causas coletivas, os fóruns de cultura e de teatro do DF tem se mostrado importantes focos de resistência democrática, seguindo uma tradição iniciada nos anos 1970, com seus precursores da FETADIF e da CONFENATA. Assim como as forças da opressão retornam em ondas e ciclos, o combate a essas forças também encontrará continuidade em novos atores dessa história de luta.

REFERÊNCIAS

CAMARGO, Angélica Ricci. Nos Palcos e Na Política: As Organizações dos Profissionais Teatrais na Primeira Metade Do Século XX. Revista BALEIA NA REDE - Estudos em arte e sociedade. Artigo.Vol. 9, n. 1, 2012.ISSN 1808 -8473.

_____, A política dos palcos; teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945). Rio de Janeiro. Editora FGV, 2013. (Coleção FGV de bolso. Série História). ISBN: 978-85-225-1386-4.

CARRIJO, Elizângela. (A) Bordar Memórias, Tecer Histórias: fazeres teatrais em Brasília. - Tese de Mestrado. Brasília, UnB, 2006.

CORADESQUI, Glauber. Canteiro de Obras: notas sobre o Teatro Candango. Brasília, Filhos do Beco, 2012.

FÓRUM DE CULTURA NO DISTRITO FEDERAL. Perfil do Fórum de Cultura do DF no Facebook. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/forumdeculturadf/>. Acesso em 10/04/2021.

FUENZALIDA, Maria Paz; COSTA, Julia Dalla e PALHARES, Mara. Perfil dos Trabalhadores de Cultura do DF 2014-2015. Brasília. Athalaia, 2016.

LICKO, Turle; TRINDADE, Jussara (ORG.) Teatro de Rua no Brasil - A primeira década do terceiro milênio. Rio de Janeiro. E-papers, 2010.

LUPPI, Luciano. Ator e a carteirinha de prostituta. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/opini%C3%A3o/colunas/luciano-luppi-1.334309/ator-e-a-carteirinha-de-prostituta-1.369325>. Acesso em 16/04/2021.

MAGGIO, Sérgio. Tipo Assim, coluna do portal Metropoles. Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas-blogs/tipo-assim/joao-antonio-abriu-caminhos-para-que-o-teatro-candango-amadurecesse>. Acesso em 16/04/2021.

NOCKO, Larissa; SCHLABITZ, Clarissa Jahns. Microempreendedores da Cultura no Distrito Federal. Revista Textos para Discussão, nº 34/janeiro de 2018. CODEPLAN, Brasília. ISSN 2446-7502.

PLANALTO. Lei 6.533/1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões. Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6533.htm. Acessado em 10/04/2021.

SATED SP <https://www.satedsp.org.br/quem-somos/>. Acesso em 16/04/2021.

TEATRO NO DF. Site com acervo de informações particulares acerca do fazer teatral no DF nos aspectos políticos, educacionais, históricos e jornalísticos. Disponível em <https://teatronodf.wordpress.com/>. Acesso em 14/04/2021.

VILLAR, Fernando; CARVALHO, Eliezer Faleiros de (Org). Brasília. Histórias do Teatro Brasiliense. UnB IdA, Artes Cênicas, 2004.