

DA SILVA, Heloisa Marina. **Teatro menor e o fazer teatral: desdobramentos dos processos de produção e gestão na criação artística**. Florianópolis: Programa de Pós Graduação em Teatro - UDESC. UDESC; Doutorado, André Luiz Netto Carreira. CAPES; bolsa de doutorado. Atriz, diretora e produtora teatral.

RESUMO

A relação existente entre processo de criação artística, comercialização, desenvolvimento e distribuição de bens e produtos culturais abre espaço para reflexões que visem delinear como o artista teatral (atrizes, atores, diretoras e diretores) dialogam com os modelos de produção. Nesse trabalho tais aspectos serão discutidos tendo como referência criações teatrais contemporâneas, brasileiras, cujas produções não são reconhecidas como pertencentes à lógica da indústria cultural e que serão abordadas a partir do conceito de “arte menor” desenvolvido por Deleuze e Guattari. A proposta deste trabalho é lançar um olhar sobre os meios de produção a partir da visão de uma atriz, refletindo acerca dos desdobramentos estéticos e artísticos que se originam quando há envolvimento direto de artistas teatrais na construção e estabelecimento dos meios de gestão e produção.

PALAVRAS-CHAVE: Produção Teatral; Atriz-Produtora; Arte Menor.

ABSTRACT

The relationship between artistic creation, marketing, development and distribution of cultural goods opens space for reflections that aim to outline how the theatrical artist (actresses, actors and directors) may dialogue with production models. In this study these aspects will be discussed using Brazilian contemporary theatrical creations as reference, whose productions are not recognized as belonging to the Cultural Industry logic and will be addressed under the concept of "minor art" developed by Deleuze and Guattari. The purpose of this paper is to cast a point of view over the means of production from the perspective of an actress, reflecting on the aesthetic and artistic developments that arise when there is direct involvement of theater artists in the construction and establishment of the management resources and production.

KEYWORDS: Theatrical production, atriz-producer, Minor Art.

O presente trabalho está centrado na investigação da relação existente entre processo de criação artística (estética) e os meios de produção e gestão de espetáculos e grupos teatrais, buscando delinear como o artista teatral (principalmente atrizes e atores) entendem essa relação. O desejo de realizar essa pesquisa nasceu de minha prática como atriz e, conseqüentemente, produtora e gestora teatral. Ao observar que muitos núcleos teatrais profissionais existentes no Brasil apresentam em sua estrutura organizacional a característica de possuir algum artista cumprindo a função de produtor e gestor¹, me pareceu pertinente indagar a respeito dos motivos que teriam empurrado parte do cenário teatral no Brasil para esse caminho e, em especial, refletir acerca das conseqüências artísticas, políticas, ideológicas e estratégicas dessa sobreposição de funções.

¹ Alguns grupos brasileiros com mais de dez anos de atividade que apresentam essa característica são: Traço Cia de Teatro e Erro Grupo (Florianópolis), Magiluth (Recife), Teatro que Roda (Goiânia), Cuira (Belém), Teatro Experimental de Alta Floresta (Mato Grosso).

A proposta da pesquisa é, portanto, lançar um olhar sobre os meios de produção a partir da visão de uma atriz, refletindo acerca dos desdobramentos estéticos e artísticos que se originam quando há envolvimento direto de artistas teatrais na construção e estabelecimento dos meios de gestão e produção. Tendo em vista que sou atriz, me interessa refletir de que forma pode também o artista se envolver no desenvolvimento global de seu trabalho, sendo participante ativo na construção política de sua criação artística.

A motivação deste trabalho surge, assim, do desejo de problematizar a aparente separação entre *criação estética* e *meios de produção*. Ao tomar essa particularidade do locus da atriz no projeto de produção, considero que estaríamos deslocando o foco do processo de produção como tarefa de ordem puramente organizacional e administrativa, para uma compreensão de seu desenvolvimento como meio cujo eixo volta a ser a atriz. Essa mudança de ponto de vista tem como fim a reorganização do ato da produção, entendendo-o como ação integrante dos processos criativos.

Partindo de estudos como os da pesquisadora Tania Brandão, é possível levantar a suspeita de que o teatro brasileiro tenha como base histórica a prática das atrizes e atores vinculada à administrativa e que tal prática tenha sido crucial ao amadurecimento e profissionalização do teatro:

Examinando-se com certa atenção o canários das diferentes temperados ao longo da História, é possível identificar uma única linha de contínua ação, uma fonte inesgotável de todo o fazer: a força e o desejo dos atores. São eles, na verdade, o alicerce do teatro brasileiro. Desde João Caetano até o vertiginoso ritmo atual de nomes e cartazes, são os atores os responsáveis pela vitalidade do palco no país. Atores-empresários, atores-empresários, atores-produtores, atores-promotores - são expressões hábeis para definir o papel que representam, que extrapola em muito a função que lhes foi atribuída pela modernidade. O teatro moderno, ao acionar um processo vertiginoso de transformação do teatro ocidental no século XX, transformou os atores em meros atores-intérpretes. No caso brasileiro, contudo, esta possibilidade de libertação durou pouco tempo, não chegou sequer a persistir durante a história da geração que propôs o teatro moderno (BRANDÃO, 2002, p.14).

A expressão “meros atores-interpretes” como “possibilidade de libertação”, utilizada por Brandão, denota que no contexto brasileiro os atores, por uma lado, não usufruíram de uma prática na qual pudessem centrar suas energias e tempo de trabalho apenas no ofício de interpretar. Por outro lado, ao ver “extrapolado” os limites de sua função, atrizes e atores gozam de um poder no seio das companhias e grupos que, de outro modo, talvez não lhes coubesse. Atrizes e atores, ao atravessarem e participarem de diferentes etapas e tarefas dos processos de produção, conformariam espaços para intervenções criativas e interferências em determinações ideológicas dos espetáculos e modos de produção, deixando de ser, nas palavras de Brandão, *meros* atores-interpretes.

Em face aos aspectos levantados, nessa pesquisa trabalho com a hipótese de que se o artista é o gestor e produtor de seu próprio trabalho ele tem maior possibilidade de ampliar o caráter autoral de sua criação. Se ele for consciente e responsável pelos processos e modos de produção, terá mais poder em relação ao mesmo, se tornando um artista-produtor integrado e potencialmente mais envolvido com os aspectos ideológicos (sejam políticos, econômicos, pedagógicos, sociais ou artísticos do seu trabalho), sendo que, tal condição, não anula a tensão existente entre criação teatral independente e sua inserção no mercado cultural. A referida tensão se configura como dilema e paradigma à criação autônoma.

O ator ao integrar-se ao sistema teatral como um todo, deixaria de operar na lógica industrial, em que a divisão social do trabalho é um dos preceitos de seu modo de produção. Esse formato, menos partimentalizado, caracteriza o objeto de estudo da presente pesquisa que objetiva traçar reflexões a partir de trabalhos teatrais cujas produções não são reconhecidas como pertencentes à dinâmica da indústria cultural, investigando obras e núcleos de teatro denominados, num primeiro momento, de “não comerciais”. Tal denominação mostrou-se rapidamente problemática pois mesmo espetáculos e grupos que buscam não comprometer suas criações artísticas com demandas de mercado², ainda assim, operam com processos de compra e venda (de ingressos, por exemplo), tornando imprecisa a expressão “não comercial”.

Outros termos que surgiram no intuito de definir o objeto de estudo da referida pesquisa, que conta com o artista integrado a diferentes etapas da produção teatral, foram: teatro alternativo, independente, marginal ou marginal ao sistema da indústria cultural. Até o presente momento o conceito de “literatura menor”, proposto por Deleuze e Guatarri, tem ressoado como favorável à reflexão que aqui proponho. A pergunta que tenho formulado a partir desse conceito é “o que seria um teatro menor tanto na sua forma/conteúdo quanto em seu modo de produção”, levando em consideração o contexto acima apresentado?

Deleuze e Guatarri cunham a expressão *literatura menor* afirmando que “uma literatura menor não pertence a uma língua menor mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior” (DELEUZE, GUATTARI, 2003, p. 38). Em seguida afirmam que em tal forma de literatura “tudo é político” e que ela adquire valor coletivo: suas “condições não são dadas numa enunciação individuada pertencente a este ou aquele ‘mestre’, separável da enunciação colectiva” (idem, p. 40). Postulam ainda que o termo “menor”

[...] já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida). Até aquele que por desgraça nascer no país de uma grande literatura tem de escrever na sua língua, como um judeu checo escreve em alemão, ou como um Usbeque escreve em russo. Escrever como um cão que faz um buraco, um rato que faz a toca. E, por isso, encontrar o seu próprio ponto de subdesenvolvimento, o seu patoá, o seu próprio terceiro mundo, o seu próprio deserto (idem, pg. 41-42).

Ao mencionar o aspecto formal que define a ideia de literatura menor, Deleuze e Guatarri caracterizam aquilo que esteticamente configuraria essa literatura menor: uma literatura das minorias dentro das majorias (a utilização deliberada de um idioma não oficial - o “alemão-checho” - no lugar do oficial *hoch deutsch*). Partindo da premissa proposta por Deleuze e Guatarri, no contexto da presente pesquisa, se torna pertinente levantar o questionamento de como se configura ou se define “um teatro menor” no que tange, além de suas postulações formais, os meios de produção? Quais realizações teatrais contemporâneas, ou, o que em tais realizações é capaz de produzir um entrelaçamento entre criação estética e meio de produção que seja capaz de fazer emergir aquilo que os filósofos franceses chamam de *seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu patoá*? Existe um “teatro menor” em processos artísticos nos quais uma alta divisão social do trabalho se configura como meio de produção? O meio

² Ou seja, que tenham como característica não partirem da perspectiva de *obter determinado lucro através da venda de espetáculos*, mas de uma necessidade artística independentemente do apelo de venda que o tema possa ter.

de produção artística também defini o que é uma arte menor, assim como seus aspectos formais? De que modo as características que Deleuze e Guatarri propõem para o que seria uma literatura menor podem contribuir ao delineamento do objeto de estudo da pesquisa apresentada?

É possível considerar que, em relação aos modos de produção, um teatro menor (aquele que se assume como uma arte de uma minoria no seio de uma maior) não tem seu impulso de criação mobilizado por oportunidades de mercado, ou seja, não é um empreendimento que se funda com o objetivo de aproveitar um nicho de mercado com vistas à obtenção de um determinado lucro? Tal questionamento se complexifica se levarmos em conta que, ainda que com características de experimentalismo, muitos grupos ou obras teatrais buscam se firmar dentro de um cenário específico, gerador de um sistema de financiamento “alternativo” ao do livre mercado, mas capaz de formalizar estéticas, norteando as diretrizes poéticas desse circuito e embotando o livre processo criativo? No âmbito brasileiro André Carreira observa que

O uso dos mecanismos tais como leis de incentivo à cultura e editais constitui hoje alternativas quase únicas no nosso panorama. Mas os grupos, obrigados a fazerem uso destes instrumentos, se vêem comprometidos com uma trama complexa. O dilema fundamental é que as empresas e os agentes financiadores (FUNARTE, Prefeituras, etc.) através de suas comissões de seleção terminam por estabelecer os parâmetros que permitem acesso aos recursos e assim condicionam a elaboração de projetos. Neste sentido, é pertinente perguntar se a abundância de projetos que apresentam nos seus argumentos discursos sobre o papel social da proposta, listagens de contrapartidas oferecidas para populações em condição de risco, ou mesmo o planejamento de práticas pedagógicas abertas à comunidade, o fazem porque isso constitui um elemento-chave da vida do grupo e de seus processos de criação, ou porque isso pretende atender as expectativas do agente financiador com vistas à aprovação do respectivo projeto para se ter acesso aos recursos disponíveis? (CARREIRA, 2008, p. 14).

De que forma os meios de financiamento teatral corroboram ou não para o desenvolvimento de um teatro menor? Seria “menor” somente produções que recusam dialogar com qualquer tipo de fonte de financiamento para evitar o risco de ver diminuída sua autonomia criativa? São “menores”, apenas produções livres de predeterminação formal? Ou trabalhos teatrais que se ajustam a demandas de editais públicos, como mencionado por Carreira, podem ainda gerar fricções, provocações, abrigarem “seu terceiro mundo”? Deter-se em experimentações, acomodar-se em forma-fórmulas que “funcionam”, que são bem-vistas por grandes festivais e determinados patrocinadores simpáticos a estéticas experimentais (como a rede SESC) e que fazem surgir um circuito “oficial” da arte experimental (configurada não por um livre mercado de consumidores individuais, mas por outra categoria de compradores) diminui “as condições revolucionárias” do que seria uma arte *menor* nos termos propostos por Deleuze e Guatarri? É possível um *teatro menor* no circuito “oficial” de teatro alternativo? A figura do ator-produtor nesse contexto reforça a ideia de teatro menor, pois sendo artista e não apenas produtor sente a necessidade de defender a autonomia de sua criação, para além de possíveis demandas?

As reflexões que proponho no breve espaço desse artigo despontam ainda como norte e princípio de uma pesquisa em andamento. Em todo caso, me parece fundamental que a possibilidade de um teatro menor não seja definida apenas a partir do experimentalismo estético, mas também no que tange seus meios de produção, gerando reflexos na formas como se integram e interagem, artistas, produtores, gestores e técnicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Tania. **A maquina de repetir e a fabrica de estrelas: Teatro dos sete**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

CARREIRA, André. Teatro de Grupo: a busca de identidade. In: **Subtexto - Revista de teatro do Galpão Cine Horto**. Belo Horizonte: Argvmentvm Editora, Ano 5, número 5, 2008.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. **Kafka: para uma literatura menor**. Lisboa: Editions Minuit, 2003.