

SANTOS, Gláucio Machado. O diretor teatral como empreendedor: perspectiva histórica e sugestões de formação. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Professor Adjunto. Ator, Produtor e Diretor Teatral.

RESUMO

Esta comunicação compõe uma reflexão transdisciplinar baseada em aspectos históricos e profissionais da atividade teatral. A discussão abrange a evolução dos meios de produção, em paralelo à consolidação de mercados culturais, e aponta para a necessidade de ampliação desses conhecimentos nos currículos dos bacharelados em Artes Cênicas no Brasil. A observação busca analisar as interseções e as fronteiras entre a criação artística e a produção de espetáculos. Para essa finalidade, a pesquisa faz um levantamento de dados históricos acerca do diretor de teatro na condição de líder de uma empreitada cultural. O relato inclui descrições de períodos antigos, mas dá ênfase às práticas recentes no Brasil. Com isso, o trabalho pretende chamar atenção para novos conteúdos nucleares de formação, com o intuito de ampliar o escopo acadêmico dos estudantes de direção diante dos desafios do mercado teatral brasileiro.

Palavras-chave: Encenador. Grade Curricular. Mercado Teatral.

ABSTRACT

This paper compounds a transdisciplinary reflexion based on historical and professional aspects of Theater activity. The discussion covers the production means evolution in parallel to the cultural markets consolidation, and indicates the enlargement necessity of such knowledge in the Bachelor of Performing Arts Curricula in Brazil. The investigation intends to analyze the boundaries and the intersections between the artistic creation and the play production. For this aim, the research surveys historical data concerned about the play director abilities as a cultural enterprise leader. The report includes descriptions of ancient periods but gives emphasis on recent practices in Brazil. Thereby, the work wants to point out the new core learning contents in order to improve the play directing student academic scope face the Brazilian theater market challenges.

Keywords: Play Director. Curriculum. Theater Market.

As proposições aqui desenvolvidas são resultado da fase final de atividades do projeto de pesquisa intitulado: “Encenação: práticas de ensino e caminhos para a sustentabilidade”, o qual foi realizado na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA) por meio do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (PPGAC-UFBA) e está ligado ao Grupo de Pesquisa em Encenação Contemporânea (G-PEC) registrado no CNPq.

Meus apontamentos iniciam com observações sobre os primórdios da organização de cenas e as articulações criadas para a sua realização. Para isso, revejo determinados aspectos indicados na comunicação apresentada no VI Congresso da ABRACE: “Um certo olhar sobre a *pré-encenação*”.

Tradicionalmente, as origens do teatro ocidental estão situadas na Grécia. No entanto, vestígios de atividades dramáticas podem ser identificados anteriormente. Sobre tais manifestações, Nelson de Araújo (1991, p. 69) salientava as descobertas de Etienne Drioton e Kurt Sethe com relação à organização de representações litúrgicas no Egito Antigo.

Também com atenção sobre esse momento, a professora Robyn Gillam (2006) organiza uma pesquisa na qual percebe que a elaboração de cortejos públicos em Abidos tem íntima ligação com a necessidade de disseminação da ideologia que sustenta a credibilidade do faraó perante o povo. A partir daí, cria-se uma rede de interesses para que essa representação aconteça.

Quanto a isso, Margot Berthold (2001, p. 11) destaca que “os estágios do destino de Osíris constituem as estações do grande mistério de Abidos. Os sacerdotes organizavam a peça e atuavam nela. O clero percebia quão vastas possibilidades de sugestão das massas o mistério oferecia”. Já no Egito Antigo, constata-se uma inquietação quanto ao comportamento do público em face da cena religiosa. A atenção do sacerdote egípcio objetivava levantar elementos para aperfeiçoar o desempenho do conjunto e com isso criar um espetáculo cuja recepção disseminasse no povo a vontade e a verdade do faraó. Conforme indica Léon Moussinac (1957, p. 35), tais encenações tinham um cunho assumidamente político: “Podemos mesmo pensar, segundo as indicações que possuímos, que ele [o teatro egípcio antigo] teria, por vezes, um sentido político, que se afirmava sobretudo fora do templo”.

Richard Schechner (1973, p. 21) indica que “via Creta e outras rotas mediterrâneas os gregos tiraram muito dos egípcios, incluindo-se a ideia de que o teatro é um festival: algo que acontece num momento especial e em um lugar especial”¹. Não se pode ignorar o fato de o Egito ter sido colônia da Grécia. Haja vista a proximidade geográfica, veicularam-se inúmeros intercâmbios por pelo menos mil anos desde as manifestações religiosas de Abidos até as Grandes Dionisíacas.

Considero como um aprimoramento da atenção do sacerdote-diretor egípcio a consciente perspicácia do tragediógrafo e do *corus didascalus* grego ao encarar o espetáculo teatral per se como um meio especial de comunicação com o povo, como ressalta Moussinac (1957, p. 38): “A epopeia e a religião nunca deixaram de secundar esse teatro, de tal forma que Plutarco se permitiria qualificar a tragédia pré-esquiliana «de instrumento de educação dos Gregos»” (aspas francesas do autor).

Com isso, a relação do dramaturgo grego com o *corega*, seu financiador, está imersa numa rede de interesses que opera no nível político-social e cujos princípios podem ser identificados já no Antigo Egito. Dessa forma, aquele que organiza a cena, ou que constrói o espetáculo, tem a responsabilidade de estar à frente de um empreendimento com sérios impactos.

¹ Tradução minha. No original: “Via Crete and other Mediterranean stepping-stones the Greeks took much from the Egyptians including the idea that the theater is a festival: something that exists at a special time in a special place”.

A produção de peças, ou a organização da cena mais especificamente, aprimorou-se em função de sua relação direta com as variadas realidades sociais onde o teatro se desenvolvia. As nítidas diferenças de temperamento das sociedades na Grécia e em Roma determinaram mudanças na estrutura das apresentações. Michel Pruner (2005, p. 48) constata a relação direta da transformação do espaço teatral com essas condições. As modificações observadas por Pruner refletem as palavras de Jean Duvignaud (*apud* SOARES DOS SANTOS, 1994, p. 71) quando observa que as artes cênicas “se constituem como uma arte ‘enraizada’, a mais engajada de todas as artes na trama viva da experiência coletiva, a mais sensível às convulsões que abalam uma vida social em estado permanente de revolução”. Os caracteres da sociedade romana vão ditar um novo ambiente dentro do qual os diretores terão que desenvolver as suas habilidades como empreendedores.

O termo *dominus gregis* aplicava-se para designar o diretor teatral, enquanto que o *curule aediles* era o responsável pela fiscalização e realização das mais variadas obras públicas, incluindo-se o pagamento de subsídios aos grupos teatrais. Lúcio Ambivius Túrpio dirigiu peças de Terêncio em sua companhia. Segundo Berthold (2001, p. 148): “A *troupe* de Túrpio tinha boa reputação junto ao *curule aediles* e como *dominus gregis* sabia de que maneira conduzir ao sucesso as comédias por ele recomendadas”. Nota-se, dessa forma, uma contribuição dos “conhecimentos de organização cênica” para a boa recepção de um evento teatral. Uma vez que os textos eram compartilhados, essa condução e a capacidade de negociação dos diretores distinguiam as trupes. Cabia ao *dominus gregis* dominar a estrutura de construção do espetáculo, inclusive no âmbito dos recursos financeiros e materiais, com o intuito de levar a sua encenação ao sucesso de público.

No presente apanhado histórico estruturado para enfatizar a característica empreendedora do diretor teatral, permito-me um salto maior no tempo a fim de reforçar aspectos profissionais dessa atividade.

Desde o fim da Idade Média, países como Alemanha, Itália, França, Rússia, Hungria e Polônia tiveram mecenas aristocráticos que abrigaram em seus palácios não somente os eventos artísticos como também os seus processos de criação. Catarina de Médicis figura com destaque dentre esses incentivadores devido ao seu grande apreço pelas apresentações na corte e à sua preocupação em fornecer uma estrutura que permitisse o melhor desenvolvimento dos espetáculos. Ela é, inclusive, apontada como a grande responsável pela consolidação do balé clássico, principalmente em função de suas determinações quando se tornou monarca na França (FARO, 1986, p. 32).

Em determinados casos, grupos de teatro já formados eram convidados a instalar as suas atividades e as suas sedes dentro dos castelos. Em outras circunstâncias, o próprio nobre selecionava artista por artista, formando elencos, orquestras e *ensembles* de balé. Também como exemplo, registro a iniciativa do príncipe Joseph Esterházy, membro da família mais rica do Império Austro-Húngaro. No Castelo Esterhaz havia um teatro com aproximadamente

180 lugares onde trabalhavam inúmeros artistas de diversas áreas, dentre eles Joseph Haydn. No livro sobre a vida do compositor, Pierre Barbaud (1960, pp. 36-39) menciona o contrato de trabalho, com 14 parágrafos, dos quais 12 eram sobre as obrigações de Haydn e apenas dois indicavam a sua remuneração.

Os contratados serviam exclusivamente ao seu patrão, sobrevivendo apenas à custa desse. Como consequência, as edificações da realeza abrigaram salas de espetáculos, muitas vezes extremamente bem equipadas, construídas segundo as necessidades profissionais dos artistas residentes, mas também limitadas pelos recursos financeiros e pelos interesses de seus mantenedores.

Já na Grã-Bretanha, à época elisabetana, as trupes teatrais eram convidadas apenas para realizar representações dentro dos castelos durante as festas da nobreza. Tais apresentações ocorriam em salões adaptados, havendo, no máximo, um depósito de materiais cenográficos nos palácios sob a responsabilidade do *Master of Revels Office*; uma espécie de chefe, produtor, organizador e censor das peças montadas nessas ocasiões (PATERSON, 1961, pp. 5-6). Portanto, todas as construções destinadas aos espetáculos de teatro, como *The Globe Theatre*, *The Swan Theatre* ou *The Rose Theatre*, constituíam iniciativas individuais, cujos elencos e técnicos eram mantidos graças à remuneração obtida pela receita de bilheteria e pelos cachês recebidos por suas apresentações encomendadas.

A gerência do edifício teatral como negócio obrigatoriamente lucrativo e autossustentável nasce na Inglaterra já no período elisabetano. Ela foi estimulada pela falta de abrigo sob os auspícios da realeza para as companhias conceberem realizações teatrais mais permanentes. Essa conjuntura acabou por incentivar um regime de produção orientado para cada espetáculo como aglutinador momentâneo de artistas e técnicos. Dependendo do sucesso de público de cada peça, a próxima poderia contar com a mesma equipe ou não.

Os recortes e a leitura encaminhada até o momento indicam aspectos que podem ser reconhecidos, hoje, na realidade do mercado teatral brasileiro. A articulação de projetos para editais com diretrizes políticas — como contrapartidas sociais, a capacidade de busca de financiamento, o discurso da iniciativa privada e a utilização de leis de incentivo são exigências para a inserção do artista de teatro no mercado. Sublinho que a figura do produtor isolado ainda existe, mas é cada vez maior a necessidade de o ator ou o diretor estar à frente de seus empreendimentos, num exercício próximo ao do teatro elisabetano ou romano.

Quero mostrar que a ideia da arte como ofício, cujos meios de viabilização físico-financeira são conhecidos pelo artista, acompanha o desenvolvimento do próprio teatro. De fato, a consolidação das casas de espetáculos como espaços de contratação de artistas e a emergência dos produtores independentes tanto na Europa quanto nos EUA sugeriram uma estrutura curricular para o ensino de artes cênicas onde o aprendiz é preparado para ser um empregado. No entanto, estabelecer-se como “um empregado” não é a

realidade oferecida pelas oportunidades de trabalho em teatro encontradas na maioria das cidades brasileiras.

Dessa forma, constato que o pensamento sobre a formação do ator e do diretor carece do paradigma do empreendedorismo na concepção da grade curricular. Tal inclusão seria veiculada ao recuperar-se a história da atividade teatral sob a sua óptica produtiva, como uma fábrica, a exemplo do título da obra de Michel Pruner (2005). Em acréscimo, o diálogo com os meios de gestão e financiamento atuais determina conteúdos basilares na preparação do jovem artista.

Como suporte para tal mudança, menciono a tese de Edinice Mei Silva (2001), a dissertação de Flávia Janiaski Vale (2008) e a atual pesquisa de Doutorado de Karina de Faria, a qual pretende descrever estratégias de sustentabilidade de um grupo de circo-teatro nordestino desde o início do século XX até a década de 30.

Por fim, saliento que o aluno de artes cênicas precisa se perceber inserido numa rede produtiva, e não apenas isolado como um núcleo criativo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Nelson de. **História do teatro**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.
- BARBAUD, Pierre. **Joseph Haydn**: in selbstzeugnissen und bilddokumenten. Reinbek (Alemanha): Rowohlt, 1960.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. trad. de Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sergio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SILVA, Edinice Mei. **A organização excelente**: diretrizes para o grupo teatral. 2001. 203f. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.
- FARO, Antônio José. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- GILLAM, Robyn. **Performance and drama in ancient Egypt**. London: Gerald Duckworth & Co, 2006.
- MOUSSINAC, Léon. **História do Teatro**: das origens aos nossos dias. trad. de Mário Jacques. Amadora/ Portugal: Bertrand, 1957.
- PATERSON, Morton. **The stagecraft of the revels office during the reign of Elizabeth**. In: PROUTY, Charles (ed.). *Studies of Elizabethan Theatre*. North Haven (US): The Shoe String Press, 1961.
- PRUNER, Michel. **La fabrique du théâtre**. Paris: Armand Colin, 2005.
- SCHECHNER, Richard. *Environmental theater*. New York: Hawthorn Books, 1973.
- SOARES DOS SANTOS, Marlene. **O teatro elizabetano**. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et alii. **O teatro através da história**. Vol. I: O teatro ocidental. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/ Entourage Produções Artísticas, 1994. pp. 69-97.

VALE, Flávia Janiaski. *Produção e gestão no teatro de grupo como forma de construção de autonomia*. 2008. 151 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.