

SANTOS, Milena Pereira dos. **Processos de gestão e produção na análise de modo de endereçamento de artes presenciais**. Campinas: Unicamp. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – IA. Unicamp; Mestrado. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Orientadora: Mariana Baruco Machado Andraus

RESUMO

O presente texto apresenta as possíveis contribuições da pesquisa desenvolvida por Heloisa Silva (2017) para a pesquisa de mestrado da autora, no que tange aspectos da análise de modo de endereçamento de obras cênicas. A contribuição prevista é a de como processos de gestão e produção estão conectados às práticas criativas em artes da cena e como podem ser critérios de análise de modo de endereçamento.

Palavras-chave: Dramaturgia. Modo de endereçamento. Pesquisa. Criação. Dança.

ABSTRACT

This text presents the possible contributions of the research developed by Heloisa Silva (2017) to the author's master's research, regarding aspects of the mode of address' analysis of scenic works. The expected contribution is how management and production processes are connected to creative practices in performing arts and how they can be criteria for mode of address' analysis.

Keywords: Dramaturgy. Mode of adress. Research. Creation. Dance.

Se já participou de um processo criativo cênico, lembre-se dele.

Por que começou a criação?

Quando começou, já imaginava, ao menos vagamente, como seria?

Tinha vontades para essa criação?

Havia um prazo para finalizar?

Havia uma pessoa na direção? Era uma direção coletiva? Como eram as tomadas de decisão?

Sabia onde ia apresentar? Quem poderia ser o público?

Tinha o objetivo de apresentar em algum contexto, lugar, momento específico?

Quando apresentou a primeira vez, como ficaram as expectativas?

Como foi a resposta do público?

Apresentou em outros lugares diferentes daquele esperado inicialmente? Como foi? Algo mudou no espetáculo? Ou no público?

A comunicação oral apresentada pela autora no X Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas foi iniciada com as perguntas acima, direcionada às pessoas presentes, que eram artistas e pesquisadores das artes da cena. As questões derivam da investigação do modo de endereçamento, conceito da área do cinema, no contexto das artes presenciais. Trata das escolhas que são feitas para a composição do filme (no caso em deslocamento, da obra cênica) e que, conscientemente ou não, carregam suposições de quem é o público potencial, ao entender que o filme estabelece uma relação comunicativa com o espectador. O conceito foi criado na análise fílmica como um modo de tratar dos processos sociais e políticos envolvidos na construção

de sentido e, portanto, abarca aspectos políticos. O assunto é abordado no mestrado da autora de modo a entender como esses processos podem ser observados e analisados em obras de artes presenciais, abarcando a análise dramatúrgica na de modo de endereçamento¹.

O “modo de endereçamento” abrange questões do social e do individual, como as relações do texto de um filme e a experiência de quem o assiste, segundo Elizabeth Ellsworth (2001). A autora aponta que filmes são criados para alguém assistir, e que portanto esse público é imaginado previamente, e suposições sobre ele são feitas. Elas podem ser percebidas a partir das escolhas composicionais feitas para o filme. O público a esse se conecta através das imagens, dos sons e da composição desses, que carregam aqueles pressupostos sobre os espectadores. Esses traços, que revelam o modo de endereçamento, não são visíveis. É necessário fazer uma análise profunda do filme para extrair seu endereço. Ellsworth aponta ainda que as “repercussões do endereço para como nós lemos um filme, desfrutamos dele, respondemos a ele, resistimos a ele, e somos oferecidos a lugares particulares na mesa da nossa cultura popular não são nada sutis” (ELLSWORTH, 1997, p. 7, tradução própria).

Procura-se aliar a análise do modo de endereçamento à análise dramatúrgica por entender que a dramaturgia é a relação cúmplice entre os materiais cênicos apresentados e o que os une daquela maneira, constituindo um discurso.

Se um ato performativo é discurso e se o modo como ele se dá a ver/ouvir/percepcionar ao público é aquilo a que chamamos dramaturgia, e se ela está inevitavelmente presente em todos os espetáculos, então o discurso performativo é também um discurso dramatúrgico. E o discurso dramatúrgico, posto que estabelece as relações de sentido do espetáculo, é o discurso da cumplicidade dos elementos estruturados (PAIS, 2012, p. 84).

Mariana Souto aponta que, para uma análise de modo de endereçamento que considere a complexidade envolvida num filme, é necessário considerar aspectos formais, de estrutura do filme (de capacidades do dispositivo cinema na construção de imagens) e também “os atravessamentos sociais, culturais e históricos que o interpelam – práticas de produção, contexto, estrangimentos industriais e audiência, entre outros fatores” (SOUTO, 2009, p. 2). Uma análise do modo de endereçamento para as artes presenciais pode ter critérios similares, considerando a dramaturgia da obra cênica em relação com os atravessamentos mencionados. A análise dramatúrgica, segundo Patrice Pavis, “não deve, de fato, se obrigar a adivinhar todas essas decisões e intenções [do criador], ela se baseia no produto final do trabalho, por mais inacabado e desorganizado que seja” (PAVIS, 2003, p. XVIII), mas pode compor a análise de modo de endereçamento por abarcar a composição da cena e seus efeitos de construção de sentido, que pode evidenciar o como pretende se comunicar. Dessa forma, busca-se compreender

¹ O projeto de pesquisa mencionado é intitulado “Endereçamento no processo criativo em cenas e videocenas: relações entre cinema e artes presenciais”, e passa pelo estudo teórico do modo de endereçamento, de dramaturgia e de áreas a eles relacionadas e pelo desenvolvimento de um processo criativo que envolve técnicas de dança e circo a ser posteriormente analisado.

o modo de endereçamento nas artes presenciais considerando suas especificidades e localizando a criação histórico, cultural e socialmente.

Na mesma sessão de comunicações orais apresentou-se também Heloisa Silva, doutora em Artes Cênicas pela UDESC e professora na UFMG, a qual falou sobre sua pesquisa de doutorado que trata de “características de produção e gestão teatral, num contexto latino-americano, de obras, grupos, núcleos e artistas circunscritos no âmbito que defini como *teatro menor*” (SILVA, 2017, p. 59). Foi nessa circunstância que surgiu a oportunidade de conhecê-la e aprender a importância dos aspectos de produção na criação artística, em especial quando essas funções são exercidas pelas mesmas pessoas. Heloisa investigou grupos que não estão inscritos nos meios do teatro chamado comercial ou que tem produções institucionalizadas, com distribuição em larga escala, e em que atores e atrizes, além de criar e atuar, trabalham na produção de seus grupos. Assim, a pesquisadora refletiu sobre a relação entre os processos criativos e de produção nesse contexto, “sugerindo que a relação existente entre processo criativo e de produção define as práticas ideológicas deste tipo de fazer teatral” (SILVA, 2017, p. 59).

A necessidade da definição *teatro menor* por Heloisa surgiu da necessidade de fazer um recorte dos grupos com os quais desenvolveu sua pesquisa de doutoramento. Ao se deparar com diversos termos como *teatro alternativo* e *teatro não comercial* percebeu que eles permeavam as escolhas, somado ao *teatro de grupo*, “vinculada a um formato de produção e gestão no qual a horizontalidade das relações seria uma premissa, bem como o desejo em realizar criações cênicas autorais e voltadas a pesquisas de linguagem e estéticas” (SILVA, 2017, p. 60). É apontado que esses artistas afirmavam que exercer as funções de produção estava conectado à autonomia criativa e viés crítico de seus trabalhos. São ressaltadas as vontades dos grupos e como eles se identificam como parte essencial do recorte.

Dessa forma estou refletindo acerca de um tipo de fazer teatral cujo modelo de produção é reflexo dos desejos e necessidades que estão alinhadas com concepções ideológicas próprias de um grupo ou artista individual. A busca por uma forma pessoal e autêntica de criação e relação com o público empurra tal fazer para o campo do experimental, da vanguarda, do alternativo e por isso, ainda que tal ato criativo gere produtos culturais, seu impulso não nasce do intuito de criar *um bom negócio* (SILVA, 2017, p. 62).

São destacadas as condições em que acontecem os processos criativos do teatro menor: as atrizes e atores não são, muitas vezes, especialistas no fazer da produção, o que implica numa menor eficácia na promoção e divulgação dos trabalhos desses artistas em relação a outros que contam com uma equipe especializada. Entretanto, essa diferença não caracteriza inovação em suas criações, uma vez que se trata muitas vezes da realidade dos grupos lidar com orçamentos baixos junto da autogestão.

O teatro menor, desta forma, lida de forma diferente com os modos de produzir, o que mostra seu caráter político de se afirmar como é, com sua independência e exercício de diversas tarefas para sua existência, sem negar os sistemas oficiais de produção e gestão. Aponta-se que esse modo de existência

não justifica que artistas não sejam devidamente remunerados pelos seus trabalhos, uma vez que se está inscrito no modo de produção capitalista:

Não estou propondo que o artista não mereça ou não deva receber remuneração por seu trabalho como forma de manter-se “puro” e fiel a seus princípios. A lógica do capitalismo tardio e a condição pós-autônoma da arte fazem entender a impossibilidade de colocar-se fora do mercado, das pressões econômicas e políticas. Tudo que se produz nesse estágio do capitalismo se transforma rapidamente em mercadoria. O artista que não está atento a essa dinâmica deixa, sem se dar conta, que seu trabalho seja apropriado e explorado por outros (muitas vezes pelo próprio Estado) (SILVA, 2017, p. 75).

Pode-se entender a dramaturgia como implicada no processo de criação desde sua gênese até os contatos com os espectadores ao vê-la como estruturante de todos os pontos que constroem o espetáculo e como o constituem daquela maneira específica. Segundo Ana Pais, ela se localiza na concepção do espetáculo, mas acrescenta-se que ela se conclui no público por construir um discurso ao mesmo tempo dramático e performativo aos espectadores endereçado.

Ela [a dramaturgia] é indissociável do espetáculo porque participa de todas as escolhas que o estruturam, mas permanece invisível; ela pertence à esfera da concepção do espetáculo, criando um discurso. Simultaneamente dramático e performativo, esse discurso caracteriza-se por um movimento que envolve a teia de sentidos fabricados e entrelaça todos os materiais estéticos. [...] a dramaturgia é, em rigor, o outro lado do espetáculo, o aspecto invisível de toda a extensão do visível, firmando a representação no espaço e no tempo em que ela acontece. A sua dimensão latente é aquela em que participam, quer o olhar artístico, fundado dramaticamente, quer a múltiplas leituras do espectador (PAIS, 2012, p. 78).

Se, como apresentado por Heloisa Silva, os meios em que se produz estão intimamente relacionados ao que é criado pelos grupos de teatro, é levantada a necessidade de considerar essas características para uma análise de modo de endereçamento pertinente das criações, que localizam as circunstâncias em que são feitas. Pode-se ainda ampliar para outras artes presenciais. Se a dramaturgia está em todas as escolhas que compõem uma obra artística, nota-se que os meios e condições em que ela é produzida também influenciam a criação.

O modo de endereçamento se relaciona com a dramaturgia quando se lança olhar sobre aspectos comunicativos da criação artística: ao entender que uma obra cênica estabelece comunicação com o espectador, pode-se considerar que toda mensagem incorpora a quem ela se destina, adaptando-se a seu receptor, segundo Bakhtin (1992). Acrescenta-se aqui as relações de gestão de grupos de artistas com suas criações, conforme explanado, conectando aspectos de produção, criação, promoção, divulgação e recepção numa grande teia na qual a dramaturgia está envolvida por compor o que estrutura uma obra.

Ao estabelecer os contornos dos grupos estudados na pesquisa, Heloisa Silva mostra a importância da autodefinição desses em conjunto das suas realidades de atuação para a análise. Os atores e atrizes apontam que o

trabalho como produtores é necessário para a independência criativa evidencia que não se pode separar as duas atividades enquanto atuantes no fazer cênico, indicando a importância desse aspecto ser considerado numa análise, por não ter sentido analisar com um olhar de independência entre os dois âmbitos do trabalho artístico os espetáculos de um grupo que atua em diversas frentes simultaneamente. O desenvolvimento de análises de modo de endereçamento por artistas e pesquisadores das artes da cena podem servir para se descobrir – e redescobrir –, num movimento cíclico de evolução do próprio trabalho.

Foi a partir do contato com outros artistas pesquisadoras e pesquisadores por meio do X Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas que foi possível conhecer diversas pesquisas que mobilizaram a atual de mestrado da autora. A investigação desenvolvida por Heloisa Silva destaca a importância do evidenciamento dos modos de funcionamentos do chamado teatro menor, que abarca grupos de teatro no qual os artistas trabalham criativamente e nas funções de gestão e produção cumulativamente, e mostra como não é possível dissociar o trabalho criativo desses artistas desse modo de existência dos grupos. Uma vez esse fato apontado, cabe considerá-lo nas análises de modo de endereçamento de obras de artes presenciais, por entender que compõem intimamente as escolhas feitas para as dramaturgias de produções e, conseqüentemente, como escolhem e podem dialogar com os espectadores.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

ELLSWORTH, Elizabeth. *Teaching positions: difference, pedagogy and the power of address*. New York: Teachers College Press, 1997.

_____. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

PAIS, Ana. *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. 2ª ed. Lisboa: Colibri, 2012.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SILVA, Heloisa Marina da. Teatro menor: crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação artística de um teatro latino-americano. In: *Revista aSPAs*. Universidade de São Paulo, n. 2, v. 6, 2017.

SOUTO, Mariana. Cinema como prática cultural: uma análise dos modos de endereçamento no filme *Cão Sem dono*. In: *Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação*. Universidade Federal de Juiz de Fora. n. 2, v. 3, dez/2009.