

MARINA, Heloisa. Atriz-produtora: a propósito da intervenção nos processos de criação teatral *menor*. Florianópolis: UDESC. Professora colaboradora do Departamento de Teatro da UDESC. Atriz e produtora teatral.

RESUMO

Minha proposta com essa comunicação é a de contribuir ao debate que gravita em torno de questões ligadas aos modos de produção e gestão teatral, refletindo acerca das consequências criativas, estéticas e políticas que decorrem do envolvimento de atrizes e atores com a esfera da produção. Para tanto, primeiramente, delimito o objeto de estudo desta pesquisa partindo das provocações filosóficas de Deleuze e Guattari acerca da ideia de uma literatura menor. Tomo ainda, como base conceitual, as reflexões propostas por Walter Benjamin acerca do autor como produtor. A investigação empírica, por sua vez, se deu a partir da realização de entrevistas com artistas teatrais (do Brasil, México, Chile e Argentina) que possuem dez anos ou mais de trajetória no campo e cujos trabalhos não são desenvolvidos a partir de parâmetros industriais de produção. Levo em consideração, também, minha própria prática como atriz-produtora. A comunicação defende que a participação da atriz e do ator com a esfera da produção e gestão define os contornos estéticos, éticos e políticos de um fazer teatral que chamo de *menor*. Ao enfatizar o ponto de vista da atriz no projeto de produção, considero estar reposicionando tal processo como atividade mecanicista, para uma compreensão desta como meio de criação cujo eixo volta a ser a atriz.

Palavras-chave: Teatro menor. Atriz-produtora. Produção teatral.

ABSTRACT

My proposal with this communication is to contribute with the debate which gravitates towards topics related to Theater Production and management, taking into account the creative, aesthetic and political consequences of having actors and actresses involved in the production process. First and foremost I have defined this research's object of study based on the philosophical provocations made by Deleuze and Guattari concerning the idea of a minor literature. As a conceptual base, I have also considered Walter Benjamin's reflections regarding the author as a producer. On the other hand, interviews with theatrical artists (from Brazil, Mexico, Chile, and Argentina) who have been working in this area for at least ten years and whose works are not created inside industrial parameters, were the basis for the empirical research. I also take into consideration my own experience as an actress-producer. This communication defends that the actress' and actor's participation in the production and management processes affects the aesthetic, ethical and political choices of the theatrical creation which I call minor. By emphasizing the actresses' point of view during the production project I believe to be rethinking it as a plainly mechanical process and begin to understand it as a creative process in which the actress becomes, once again, the center line.

Keywords: Theater minor. Actress-producer. Theatrical production.

Atriz-produtora: a propósito da intervenção nos processos de criação teatral menor.

Teatro menor

O presente trabalho está centrado na investigação da relação entre processo de criação artística e os meios de produção e gestão de espetáculos e núcleos teatrais, com o intuito de refletir acerca dos desdobramentos produzidos quando há envolvimento de artistas (principalmente de atrizes e atores) com a esfera administrativa do fazer teatral, além da criativa. As reflexões que aqui apresento foram extraídas de trechos da tese *Atriz-produtora de um teatro menor latino-americano: Crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação*¹.

O desejo de realizar esta pesquisa nasceu de motivações pessoais, relacionadas à minha prática como atriz e, conseqüentemente, como produtora e gestora teatral. Ao observar que, na América Latina, muitos núcleos teatrais de larga trajetória apresentam em sua estrutura organizacional a característica de possuir alguma ou algum artista cumprindo a função de produtora e gestor, me pareceu pertinente indagar a respeito dos fatores que geram esse modelo de trabalho e, em especial, refletir acerca das conseqüências artísticas e políticas dessa sobreposição de funções. O fato de diversos artistas teatrais na América Latina serem produtores de seus trabalhos interessa para esta reflexão, pois propõe novas perspectivas e indagações a respeito da distribuição de poder no campo da cultura, e ao papel cidadão da artista teatral.

Ao buscar entender a minha condição profissional de atriz-produtora-gestora, comecei a questionar sobre o que levaria uma artista, situada no contexto econômico e social da América Latina a desenvolver um trabalho criativo que não fosse idealizado em função das regras de mercado (de demanda e oferta, capacidade e oportunidade de vendas). Nos primeiros espetáculos não-amadores em que atuei, percebi de imediato que práticas de teatro experimental, nas quais a preocupação com venda de ingressos e seu conseqüente retorno financeiro não é o que conduz o processo criativo, possibilita a construção de relações de trabalho diferentes das que existem em instituições e empresas tradicionais. Isso ficou ainda mais latente quando

¹ MARINA, Heloisa. *Atriz-produtora de um teatro menor latino-americano: crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação*. Florianópolis, 2017. Programa de Pós-Graduação em Teatro – Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

encontrei na organização de grupo o meio de viabilizar uma produção artística autoral, ou seja, na qual eu não seria apenas uma atriz que deveria cumprir um ofício técnico, mas era também criadora.

A ideia de uma utopia grupal aparece nas falas dos diversos artistas que entrevistei ao longo da pesquisa, os quais, no contexto de suas organizações teatrais, buscam dividir irmanamente as tarefas, os ganhos econômicos, o espaço de intervenção criativa e as responsabilidades. Nesse sentido, os coletivos buscam que todos e todas as envolvidas na criação e produção sejam propositivas e críticas. Passei a considerar, então, que a existência desse modelo de trabalho realizada em instituições teatrais carrega a potência de questionar os meios tradicionais de produção, mostrando ser possível a realização (aqui e agora) de modelos participativos. A estrutura organizacional e a pesquisa estética dos núcleos teatrais que investiguei varia de forma bastante significativa, por isso a metáfora de um teatro *menor* me pareceu adequada para abarcar e definir a heterogeneidade do meu objeto de estudo: núcleos teatrais produzidos pelas e pelos próprios artistas.

Em artigo anteriormente publicado eu menciono que

Categorizar um determinado tipo de prática cênica como *menor* (conceito cunhado por Deleuze e Guattari) surgiu como possibilidade de contrapor a prática estudada nesta pesquisa a produções teatrais pensadas como negócio. Uma das premissas do *teatro menor* seria, portanto, a fabricação de um tipo de relação entre criadores e espectadores capaz de gerar experiências que se estendam para além do ato de consumo (MARINA, 2017, p. 72).

Reconheço que dentro de um contexto de pós-autonomia da arte (CANCLINI, 2010) seria ingênuo advogar a existência de modelos de produção artística em que o ato de consumo esteja totalmente excluído de sua dinâmica, “[...] mas esse ato, como tal, é interrogado no seio de um fazer teatral que busca propor ‘algo a mais’ que entretenimento, que busca afirmar-se como processo, ainda que não escape completamente ao enquadramento de produto” (MARINA, 2017, p. 72).

Partindo, portanto, do pensamento de Deleuze e Guattari que, ao refletirem sobre a linguagem literária de Kafka cunham o termo *literatura menor*, pode-se afirmar que *menor* seriam aquelas produções que criam fissuras com regras e normas de procedimentos oficiais. No caso de Kafka, sua

escrita distorce o uso oficial da língua alemã (*Hochdeutsch*). Por isso, afirmam os filósofos francêss 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). Assim, tal estética literária implica uma dimensão coletiva e política do fazer artístico:

Ao traçar características formais da literatura menor, Deleuze e Guattari refletem sobre aspectos estéticos da linguagem que geram tal literatura: uma literatura das minorias dentro das majorias. A dissidência dessa escrita, portanto, se afirma em seu aspecto formal, visto que este questiona as convenções e padrões de uma cultura dominante. Esse uso reapropriado da linguagem ganha caráter coletivo, pois está associado a determinado grupo excluído, ou, se opõe a regras que pretendem uma hegemonia (MARINA, 2017, p 81).

Quando falo em teatro *menor*, portanto, me refiro a modos de produção que não negam os sistemas oficiais de administração ou de políticas culturais; mas que fazem um uso desestabilizador das normas meramente instrumentais e racionais das ferramentas administrativas. Os estudiosos francêss ponderam, de forma análoga, que Kafka não rechaçava o idioma alemão em seu trabalho, mas que fazia uma apropriação subversiva (*menor*) desta língua. Assim, proponho a metáfora do *teatro menor* tendo em vista que as práticas que investiguei ressoam a ideia de Guattari e Deleuze de atuar, propositalmente, com falhas, erros, desconexões aos formatos tradicionais de modelo de negócios. Tal distorção torna política e coletiva as investidas desse *teatro menor*, pois conferem uma ética laboral própria e coletiva às organizações artísticas.

Atriz-autora-produtora

O reconhecimento desse “modo de produção *menor*” como dispositivo político do fazer teatral, no entanto, se refletiu de forma tardia na minha maneira de apreender os processos teatrais pelos quais eu incursionava. No trabalho artístico que eu desenvolvia nos grupos Dearaque Cia. e Cia Entrecontos, por exemplo, eu sentia que nutríamos o desejo por um modelo idealizado de produção: aquele que nos traria a oportunidade de dedicarmos exclusivamente ao ofício de atuar, delegando as tarefas administrativas a pessoas com habilidades específicas para tanto. Havia uma percepção de que

pensar os aspectos relacionados à produção levava a um desvio do foco artístico em nosso trabalho e nos fazia, por assim dizer, perder tempo com questões de pouca relevância. Ou seja, tratava-se de assuntos que não nos interessavam, mas que ao mesmo tempo não podíamos ignorar, uma espécie de “mal necessário”. Porém, ao observar a realidade de outros grupos de teatro, comecei a supor que nunca iríamos chegar a este “modelo ideal”.

Diante deste quadro, eu me perguntava: porque afinal sou gestora e produtora e não “apenas” atriz? Minha hipótese de investigação foi a de que o lugar de autoria (portanto de criação) é imprescindivelmente ocupado pelos profissionais que se encarregam da produção. Eu havia optado por um modelo não industrial de realização artística, escolhido deliberadamente fazer um *teatro menor*. Ocupar o lugar de produção, além do de artista, conformava, portanto, condição *sine qua non* para levar adiante o desenvolvimento de criações autorais e de modelos de organização com caráter horizontal e participativo.

Fiz, então, uma pequena revisão a respeito da história do teatro (e de seus meios de produção), encontrando uma diversidade de casos em que a figura do produtor coincide com a do ator (dono) da companhia. Este, costumava impor aos demais artistas seu próprio modelo de trabalho, grande parte das vezes considerado injusto pelos artistas-empregados desta companhia (BRANDÃO, 2002; PELLETTIERE, 2002; BALME, 2015):

Esto modo en que los capocómicos se relacionaban con los autores es una evidente muestra del poder de los actores-empresarios. Los capocómicos concentraban tanto el capital económico como el capital simbólico y cultural y el lugar central que ocupaban en la escena era equivalente al que ocupaban a la hora de repartir los ingresos. Dueño de la escena y de las miradas del público, era dueño también del capital que distribuía de manera no siempre generosa. Esta situación tenía varias consecuencias e influía de manera directa en la conformación del campo. Era común que cuando un actor secundario comenzaba a gozar de los favores del público, al tiempo que ganaba cierta centralidad, se hacía víctima de la inquina del capocómico que se rehusaba a perderla. Cuando estas tensiones llegaban a extremos irreconciliables, se producía la conformación de nuevas compañías (PELLETTIERI, 2002, p. 88).

O investigador argentino Pellettieri (2002) comenta que no início do século XX, em Buenos Aires, o ator que quisesse ser dono de seu próprio fazer (artístico e empresarial) teria que abrir uma companhia própria, mas que nem

todos os atores tinham condições e recursos para ter um grupo e, portanto, acabavam se submetendo às condições de trabalho muito exploratórias, determinadas, obviamente, por aquele que detinha os meios de produção teatral (no caso citado o ator-produtor). Para fugir de tais condições, neste período histórico, os atores portenhos começaram a formar associações gremiais no intuito de defender seus direitos trabalhistas, pois havia uma disparidade muito grande entre os atores-empresários e os atores-trabalhadores, segundo Pellettieri (2002), verdadeiros operários da cena.

Essa característica (do ator como produtor, empresário, sócio majoritário e, muitas vezes, único proprietário, de sua própria companhia ou grupo) reaparece inúmeras vezes na história mundial do teatro. E é evidente como se conformam, a partir disso, as relações de poder no campo: o ator-produtor detém os meios materiais de produção teatral (é dono da sala de apresentação, possui recursos para contratar dramaturgos, figurinistas, possui contatos com jornalistas e críticos que divulgarão suas temporadas, etc.), conseqüentemente é quem decide a estética e o tema dos espetáculos, bem como a forma como se dará a distribuição econômica entre os membros da companhia. Aqui encontramos pistas para o entendimento que se tem a respeito da produção teatral nos dias de hoje, que permitem assinalar e justificar a origem do preconceito em relação a essa função. Se ela está associada à ideia de um profissional “carrasco”, autoritário, injusto e ganancioso é bastante natural que os e as teatreiras *menores* queiram esquivar-se a esta área de atuação.

Hoje em dia, no entanto, quem detém os meios de produção continua sendo responsável por definir as linhas de pesquisa artística do núcleo teatral. É evidente que estas relações de poder se fazem mais complexas, dado que muitas vezes não há uma propriedade estabelecida juridicamente, mas existe um poder de posse e controle dentro de estruturas que se apresentam como horizontais.

Um caso atual, ligado a experiências *menores* do fazer teatral, guardadas as proporções, ilustra como essa disputa tende a se repetir e, o porquê sigo insistindo que a produção se configura como local de poder. Elenor Junior, ator e produtor do grupo Teatro Experimental de Alta Floresta (TEAF) conta que:

O Teatro Experimental quando completou 18 anos teve uma ruptura, porque quem fazia parte dele tinha começado quando eram crianças e **o diretor meio que mandava, e eles não queriam mais ser apenas executores, eles tinham ideias e queriam experimentar as próprias ideias.** Então a gestão e a produção começaram a ser compartilhadas. Isso no campo da gestão e em todos os sentidos, desde: ah sobrou um recurso de um projeto que a gente executou, o que nós vamos fazer com esse dinheiro? Então era uma coisa decidida em conjunto. (CECON JÚNIOR, 2015, informação verbal, grifos meus).

Quando o produtor do TEAF, Elenor Junior, me relatou essa história, perguntei a ele se, hoje, com o grupo reconfigurado em um modelo em que todos os integrantes são produtores e gestores e, portanto, donos coletivamente dos meios de produção, não teriam vontade de contratar alguém, não artista, para cuidar da produção executiva do grupo. Sua resposta foi a seguinte:

Só se agora teve algum amadurecimento nesse aspecto. Porque nós chegamos a cogitar ter uma pessoa para **executar** a parte de produção. Mas que foi rechaçada, porque a ideia defendida por mais de uma pessoa é que isso ia fazer com que a gente pudesse voltar aquela metodologia de trabalho que existia antes, em que o diretor-produtor executava coisas sem que elas tivessem sido decididas coletivamente (CECON JÚNIOR, 2015, informação verbal, grifo meu).

Em outro momento da entrevista, Elenor Júnior comentou que há uma sobrecarga de tarefas administrativas, responsável pela diminuição do tempo dedicado ao trabalho estético e que esta situação incomoda muito os integrantes do grupo. Entretanto, a preocupação em não retornar ao estágio anterior, de uma produção centralizada ao invés de coletiva (que decide verticalmente os rumos do grupo) é tão grande que, em assembleia, optou-se por continuar dividindo as tarefas de produção executiva entre eles (os artistas) ao invés de contar com alguém que centralize a função de produtor. Aqui se observa claramente uma decisão política que implica na perda da eficiência de produção com o fim de preservar a intensidade dos processos de criação e a ética de trabalho. Tal abordagem reforça a percepção de que o que marca os rumos de um *teatro menor* é o permanente jogo entre estas duas forças (eficiência produtiva e intensidade criativa) que tencionam o fazer teatral.

As experiências teatrais e administrativas do TEAF mencionadas por Elenor Junior dizem respeito à participação propositiva dos atores e atrizes nos

processos de criação e produção. É precisamente no tocante a esta participação que a questão do artista como produtor se coloca, pois esta se apresenta como um dos aspectos relevantes para aqueles que buscam uma determinada definição política ou crítica de sua criação artística.

Um dos motivos que explica a dificuldade das atrizes e dos atores em encontrar um profissional como um produtor executivo, é que às e aos artistas *menores* não interessa contar com um empregado, um produtor servil, que não interfira propositivamente nos processos. Fica em aberto, portanto, a questão: como integrar uma função tão operacional a uma linha de trabalho na qual todos opinam e criam? Essa pergunta que proponho aponta um caminho diferente, embora não antagônico, aos seguintes questionamentos de Avelar (2013, p. 88):

[...] até que ponto o produtor deve intervir na condução do processo criativo? Eis uma questão que suscita polêmicas. São muitas as pessoas que refutam qualquer tipo de interferência desse profissional na criação. Numa linha divergente, há aqueles que chegam a defender ampla liberdade ao produtor para alterar o trabalho artístico, em nome dos interesses de mercado.

As preocupações apontadas por Avelar demonstram, outra vez, que existe uma disputa de poder entre artistas e produtores, relacionada ao caráter da criação, ou seja, à participação dos artistas e dos produtores enquanto criadores. Demonstra também que não necessariamente a produção é uma função apenas executiva, mas que ela implica em desenvolvimento de metodologias e éticas de trabalho que possuem implicâncias artísticas e criativas. No íterim dos casos *menores* que investiguei, no entanto, a preocupação de Avelar (até que ponto o produtor deve ou não intervir) não chega a se formar, tendo em vista que por ser tão exacerbada, essa disputa termina por fazer coincidir na mesma pessoa o artista e o produtor. Ou seja, o produtor intervém porque é quem cria. Os atores e as atrizes do TEAF, por exemplo, “tomaram de assalto” a produção e direção do grupo pois queriam intervir, coletivamente, nas decisões (tanto estéticas, quanto na ética de trabalho).

Neste ponto é pertinente atentar para algumas características que marcam práticas de teatro solo. A escolha por este formato se dá, muitas vezes, precisamente em função do tipo de participação propositiva que ele

proporciona à atriz ou ao ator. Por não gozarem da autonomia que gostariam de ter, ou não poderem dividir o lugar de autoria dos espetáculos, diversas atrizes e atores passaram a desenvolver trabalhos paralelos aos seus grupos, ou mesmo se desligaram destes, proliferando o formato do teatro solo, no qual, além de atuar, comumente se auto-dirigem e se auto-produzem.

Tenho discutido, até agora, como a função de produtor se constitui como instância de poder no seio das criações cênicas. Meu posicionamento a respeito deste assunto é de que a função da produção define não apenas a ética laboral do *teatro menor*, mas também a intervenção criativa dos atores e das atrizes nas concepções cênicas, ou seja, nos caminhos estéticos das propostas teatrais. Por isso, me parece curioso que diversos estudiosos tenham discutido a respeito de como o teatro questiona o poder apenas a partir da perspectiva estética, sendo que poucas vezes apresentam reflexões sobre o entrelaçamento entre estética e meio de produção, ou, nas palavras de Benjamin (1984), entre *tendência* e *técnica*. Dedicarei as próximas páginas, portanto, a tal reflexão.

Éticas de trabalho e estéticas teatrais que interrogam instâncias de poder

Entonces, ¿el teatro no encontraría una función suficientemente modesta, y sin embargo eficaz? Esta función anti-representativa sería trazar, constituir de alguna manera una figura de la conciencia minoritaria, como potencialidad de cada uno. Convertir en presente y actual una potencialidad, es algo completamente diferente a representar un conflicto. Ya no se podría decir que el arte tiene un poder, que sigue siendo el poder, aun cuando critica el Poder. Porque, al poner de manifiesto la forma de una conciencia minoritaria, se dirigiría a potencias de devenir, que son de otro dominio que el Poder y la representación-padrón. “El arte no es una forma de poder, lo es cuando cesa de ser arte y comienzan a transformarse en demagogia” (DELEUZE, 2003, p. 98-99).

No entendimento de Benjamin (1984) a respeito do autor como produtor, pode-se destacar a ideia de que o posicionamento crítico na arte não se concretiza apenas a partir das investigações formais e estéticas, da *tendência* e *qualidade* da criação. Diante das reflexões apresentadas pelo pensador alemão fica evidente que tal posicionamento se estabelece através da *técnica do fazer*: dos meios de produção e gestão de recursos, relações pessoais e processos criativos. Dessa forma se fortalece o entendimento de que a renovação e *resistência* no teatro não se configuram apenas a partir dos

aspectos formais e estéticos, mas estão vinculadas também aos modos de criação e produção.

Buscando refletir sobre a possibilidade de um teatro crítico, político, encontramos uma convergência de pensamentos que apontam a fragmentação, ou a desconstrução da *representação*, como estratégia poética capaz de questionar o poder (no próprio ato da apresentação cênica). Óscar Cornago, por exemplo, em seu artigo “*Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea*” afirma que diversas correntes de pensamento crítico, social e filosófico (como o pós-estruturalismo) têm concentrado suas análises em “[...] *presupuestos sociales y estéticos que sostienen los modelos de representación dominantes. Contra estos han reaccionado el teatro y las artes en sus formulaciones más radicales. El punto de llegada es la denuncia del hecho de la representación como estrategia de poder*” (CORNAGO, 2006, p. 72). O investigador espanhol, que também estrutura sua reflexão na concepção de arte *menor* como postulada por Deleuze, menciona que o filósofo francês

[...] *se plantea la pregunta acerca de un teatro político actual, y la respuesta que ofrece consiste en la posibilidad de que la escena reaccione de manera crítica ante este sistema de poder en el que se apoya cada representación, cada sistema de ordenación y jerarquización de unos elementos a partir de unos parámetros previamente acordados. Para ello el teatro debe funcionar como una precisa maquinaria de sustracción de los elementos que hacen poder en la sociedad, pero también en el propio teatro como institución: “eliminar todo lo que ‘hace’ Poder, el poder de lo que el teatro representa (el Rey, los Príncipes, los Maestros, el Sistema), pero además el poder del teatro mismo (el Texto, el Diálogo, el Actor, el Director, la Estructura)” (Deleuze 2003: 95), es decir, los elementos formales que permiten la ordenación jerarquizada de la obra en función de una unidad, coherencia o sentido totalitario. Como advierte el filósofo francés, la representación del poder en el teatro clásico está inevitablemente ligada al mismo poder de la representación. Frente a lo que denomina los “aparatos de Estado”, es decir, los espacios organizados, regiones codificadas, sistemas de poder sostenidos por las instituciones y los discursos, como la propia institución teatral, se alzan las “maquinarias de guerra”, que en este caso sería el teatro como ejercicio de construcción, pero una construcción que tiene un efecto de desestabilización (desterritorialización) de los espacios productores de sentido, y con ello de poder. Esto no implica que el autor teatral no pueda defender una determinada ideología, pero sí la conciencia clara de que el arte, por naturaleza, es una cosa “menor” que no pertenece en sí mismo al campo de la práctica política, [...] (CORNAGO, 2006, p.74-75, grifos meus).*

As supressões que Cornago menciona, tendo como referência o pensamento deleuziano, não dizem respeito apenas a suprimir os personagens que representam o poder, mas estão especialmente relacionadas com a importância de suprimir a noção de *representação* no acontecimento teatral. No texto citado por Cornago (2006), *Un manifiesto menos*, Deleuze afirma que a supressão da *representação* não chega a ser alcançada no teatro popular, o qual, embora se pretenda político, não consegue questionar o poder, pois, conserva o nível representacional: o teatro popular busca jogar luz nas opressões, mas como aparato de representação não abre mão das posições de poder do teatro mesmo, que mantém o nível ilustrativo, representativo. Para Deleuze (2003, p. 97) a subversão, neste caso, se enfraquece, pois “[...] *los conflictos ya están normalizados, codificados, institucionalizados. Son “productos”*”. Essa perspectiva converge com a percepção crítica formulada por Benjamin já em 1934:

[...] acompanhemos um pouco mais longe a trajetória da fotografia. O que vemos? Ela se torna cada vez mais matizada, cada vez mais moderna, e o resultado é que ela não pode mais fotografar cortiços ou montes de lixo sem transfigura-los. Ela não pode dizer, de uma barragem ou de uma fábrica de cabos, outra coisa senão: o mundo é belo. Em outras palavras, ela conseguiu transformar a própria miséria em objeto de fruição, ao captá-la segundo os modismos mais aperfeiçoados (BENJAMIN, 1984, p. 129).

O autor alemão alerta para o fato de que, ainda que com uma pretensa ideia de engajamento e envolvimento, corre-se o risco de transformar “em consumo a luta contra a miséria, assim como a fotografia transformou em consumo a miséria” (BENJAMIN, 1984, p. 129). O apontamento de Benjamin, neste aspecto, também diz respeito ao caráter representacional de obras de arte (embora ele não utilize esse termo). Assim, a fuga da representação e a compreensão do fazer teatral como acontecimento (situação presente), aparecem na reflexão de uma série de teóricos (LEHMANN, 2000; DELEUZE, 2003; CORNAGO 2006) como mecanismo de interrogação das instâncias de poder, os quais encontram neste aspecto a prerrogativa do teatro como “máquina de guerra”.

Ou seja, a vocação do teatro como acontecimento presente aparece, para diversos pensadores, como principal característica deste fazer artístico capaz de formular críticas às instâncias de poder, bem como ao poder que se

formaliza no modelo *representativo* da democracia, por exemplo. Daí advém a importância de desconstruir os mecanismos de representação que, como diz Benjamin (1984), terminam apenas com a conclusão de que o “mundo é belo”, embora injusto, em todo caso, consumível. Tão de acordo estou com este ponto de vista que em minha pesquisa de Mestrado (MARINA, 2012) discuti a respeito desse tema, argumentando que a presença, quando explorada no teatro, tem por objetivo sublinhar seu caráter processual e *suas formas de constituição*, revelando suas *estruturas de fabricação*.

Nesta pesquisa meu argumento se alicerça na incapacidade, ou falta de interesse, que os sistemas fechados (como as emissoras de televisão) têm de fazer evidente suas estruturas internas, suas hierarquias e seus mecanismos de funcionamento. Ao explorar a presença “real”, como nos *reality shows*, os programas televisivos ocultam a orquestração organizacional da emissora, os aparatos existentes por trás da transmissão, ou seja, acabam ocultando a *realidade* constituinte de tais programas que se apresentam como “recorte real da vida”. A *representação* em tais casos, é apenas mascarada de *presença*, ou seja, se trata de uma *representação* do real, que não revela nunca seus meios de produção (MARINA, 2012).

Tanto os apontamentos de Cornago, quanto minhas próprias ponderações se centram nas rupturas e subtrações **formais**, realizadas em espetáculos, como possibilidade de questionamento das instâncias de poder. Ainda que destacando a compreensão deleuziana de que o teatro é pouca coisa, que não muda o mundo, não faz a revolução (DELEUZE, 2003), reconhecendo e valorizando esse lugar *menor* na prática teatral como o *lugar* que o permite ser resistente (justamente por não ser instância de ação pragmática da política), seguem vagas e em aberto reflexões que busquem entender o fazer teatral em sua ambição crítica para além do acontecimento estético. Ou seja, existe um questionamento constantemente esquecido: como se constitui a crítica política (ao poder) de um *teatro menor* no seu elaborar-se, na sua fabricação cotidiana, na sua prática organizacional, em suma, em seus modos de produção?

De certa forma acabamos resumindo a possibilidade de um teatro crítico ou político à sua realização enquanto espetáculo ou situação (acontecimento) e nunca como fazer complexo que possui um antes e um depois que se

estendem para além do momento *presente* do acontecimento cênico. Ou seja, a *presença*, que no teatro tem potencialidades exploradas de maneira muito mais transgressora que na televisão, não necessariamente revela as estruturas anteriores e posteriores que dão forma à criação exibida como espetáculo cênico, como obra, ainda que *presente*. Para Walter Benjamin, entretanto, é indispensável atentar para as condições de produção artística e indagar sua fabricação meramente como objetivo de criar obras:

A tendência, em si, não basta. O excelente Lichtenberg já o disse: não importam as opiniões que temos, e sim o que essas opiniões fazem de nós. É verdade que as opiniões são importantes, mas as melhores não tem nenhuma utilidade quando não tornam úteis aqueles que as defendem. A melhor tendência é falsa quando não prescreve a atitude que o escritor deve adotar para concretizar essa tendência. E o escritor só pode prescrever essa atitude em seu próprio trabalho: escrevendo. A tendência é uma condição necessária, mas não suficiente, para o desempenho da função organizatória da obra. Esta exige, além disso, um comportamento prescritivo, pedagógico, por parte do escritor. Essa exigência é hoje mais imperiosa que nunca. *Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém* (BENJAMIN, 1994, p. 132).

A tendência, a estética, o tema e o discurso se apresentam como instâncias escorregadias para a efetivação de uma arte resistente. A fragmentação, o teatro pós-dramático, e aqui poderíamos dizer: até mesmo a estética da *presença*, como arma política de um teatro dissidente têm que ser relativizados, pois em alguns circuitos já se tornaram a própria norma no campo das artes cênicas contemporâneas, experimentais e de vanguarda.

Diante destas questões, cada vez mais tenho me perguntado se a indagação da *representação* a nível estético seria suficiente quanto crítica artística ao poder, ou se ela também não terminaria por se conformar como opinião, no sentido apresentado por Benjamin (1984). A ênfase no caráter processual da cena seria mesmo capaz de revelar o aparato teatral enquanto organização, expondo também suas contradições, suas normas, suas maneiras de administrar desejos e posicionamentos hierárquicos? É possível negligenciar as relações internas de um grupo ou companhia quando se quer refletir acerca de poder e autoria no campo teatral? Qual o papel de um ator ou uma atriz na composição de uma obra?

Ponderar a respeito do local de poder que ocupam os artistas da cena no contexto integral do fazer teatral, especialmente as atrizes e os atores, e

como esse posicionamento em si conforma representações de poder, não é algo que tem sido menosprezado apenas pelos teóricos e pensadores do campo da gestão e produção cultural. A negligência intelectual sobre este aspecto é reforçada em diversos textos que se dedicam a refletir sobre ética, poder e aceções políticas do fazer teatral. Existem algumas exceções, como os estudos de Brandão (2002), Trotta (2006), Fediuk (2016) e a genialidade das reflexões de Benjamin (1994) - que colocam o tema do autor-produtor como questão central e indispensável para pensar práticas artísticas que se pretendam politicamente comprometidas.

Não se trata aqui de diminuir a importância do duplo jogo entre representação e *presença* que diversos espetáculos têm explorado como forma de colocar foco no encontro (real) entre artistas e público e mesmo como meio de conferir a este espectador o caráter de produtor, co-autor (como preconiza Benjamin). A ênfase na presença “suspende” o tempo e busca destacar no teatro o que lhe é mais caro: seu caráter processual. Com isso desconstrói (em parte) o totalitarismo do espetáculo, afirmando sua vocação de incompletude, seu eterno “estar se construindo”, sua imanência. Mas, é importante também pensar como estes processos criativos podem se relacionar com os procedimentos de organização do trabalho.

Me pergunto, por que nós, pensadores teatrais, temos nos esquivado de refletir acerca dos aspectos materiais capazes de fazer sonhar novas estruturas de organização (que dissipem, descentalizem, desconfigurem as formas de poder)? Porque ponderamos tão pouco sobre modelos de produção nos quais os nomes dos autores e autoras das obras, quem sabe, se esfumacem ou sejam múltiplos, capazes de nos proporcionar uma referência étnica, de gênero e de nacionalidade mais diversificada quando pensarmos nos e nas autoras do fazer teatral? Em outras palavras, me questiono de que forma a relação necessária entre modos de produção e criação estética constroem poder no seio de criações de um *teatro menor*?

Como atriz penso que essa discussão é importante e urgente. A investigadora Fediuk (que trabalhou diversos anos como atriz e foi fundadora da Faculdade de Teatro da *Universidad Veracruzana*, em Xalapa no México), em estudo a respeito do modelo *administrativo* (organizacional) do Teatro

Laboratório, dirigido por Jerzy Grotowski, aborda alguns aspectos que dizem respeito às indagações que proponho:

*El personal del Teatro de 13 Filas, al igual que sus sueldos, seguía un principio jerárquico. El director, Jerzy Grotowski, concentraba todo el poder artístico y administrativo. Se dejaba secundar por Ludwik Flaszen, el director literario. Le seguía el equipo de colaboradores: Waldemar Krygier, diseño de carteles y vestuario, Jerzy Gurawski, arquitecto con quien Grotowski experimentó sobre el espacio escénico y, de manera intermitente los escenógrafos, diseñadores, compositores y musicalizadores invitados. A este grupo se sumó el primer becario internacional, Eugenio Barba. Debo señalar que no se mencionan reuniones de trabajo o sociales del grupo de actores con los colaboradores de Grotowski. Los actores constituían un grupo aparte. Su relación era casi exclusiva con el Director artístico. En poco tiempo, Grotowski decidió ser el único director de este teatro, de modo que concentraba el poder múltiple: el de director artístico, director de la puesta en escena y maestro que molde a las cualidades actorales e individuales de personas que **decidieron** unirse al proyecto (FEDIUK, 2016, p.79, grifo meu).*

É quando falamos dessas configurações de poder, especialmente internas, que retomamos, outra vez, a discussão sobre a autoria no fazer teatral. O estudo de Fediuk pode nos levar a questionamentos tais como: quem é o autor de Príncipe Constante? Grotowski, por ter concentrado em si a articulação entre os diferentes profissionais do espetáculo e ser o diretor, maestro, mestre da obra? Qual a importância dos atores como autores das obras que compuseram? Porque desconhecemos seus nomes? Qual a importância da noção de mestre? Como seria repensar essa noção sem negá-la?

Ao me confrontar com tais indagações, voltei-me à minha experiência de criação artística e comecei a refletir sobre qual seria a diferença autoral deste formato de trabalho descrito pela pesquisadora Fediuk, entre os dois grupos de teatro que fundei (Dearaque Cia e Cia Entrecontos). Estes dois grupos nasceram de relações de amizade anteriores à relação de trabalho. Este fato oportunizou que nossa organização teatral fosse estruturada em instâncias de decisão coletiva, horizontal e totalmente desierarquizadas. Mas, mesmo nos propondo (e realizando) uma forma de criação que era coletiva, transgressora e equitativa, a autoria de nossas obras, quase sempre, ficava relacionada à figura da diretora ou diretor e do dramaturgo ou dramaturga.

Ou seja, no final das contas, mesmo querendo ser subversivos em relação a um sistema de poder centralizador, reproduzíamos, não no processo

de criação, mas na maneira de falar do trabalho, de ilustrá-lo, de divulgá-lo, de mencioná-lo, o lugar central das figuras historicamente institucionais de poder no campo teatral: o escritor e o diretor! Negávamos ao máximo as nomenclaturas advindas do campo administrativo (não queríamos ser produtoras, menos ainda gestoras), sem estar atentas para esta e outras armadilhas em que caíamos quando buscávamos “um lugar ao sol” para nossos trabalhos, ou seja, quando buscávamos circuitos por onde pudessem transitar. É preciso ressaltar que tal prática é muito comum no teatro, não se tratando de uma particularidade da minha experiência.

No entanto, se formos atentos às provocações que Benjamin (1984) faz a respeito do autor como produtor veremos que estas ultrapassam a discussão que articulei até o momento. O filósofo alemão questiona ainda mais o aspecto de autoria, destacando que a transgressão maior da arte seria atingida quando todos (inclusive espectadores) fossem, em alguma medida, colaboradores do ato criativo, ou seja, autores. Essa perspectiva, no entanto, não é incoerente com os entendimentos do ato cênico como *presença* que aparece na obra dos pensadores e críticos teatrais já citados neste capítulo. Óscar Cornago (2007, p. 27, grifo meu), por exemplo, afirma que no desejo de ruptura de poéticas contemporâneas:

A primeira personagem de uma obra é o próprio espectador; e fazer o público tornar-se consciente disso é uma conquista de um teatro que tem preferido tirá-lo de sua condição de consumidor passivo ao qual a sociedade do espetáculo o reduziu. [...] A obra triunfa na medida em que consegue **criar um sentimento de coletividade, fazendo com que o público esqueça sua condição de comprador e consumidor de espetáculos, para fazê-lo sentir-se parte desse algo**; o efeito cotidiano de assistir a uma obra teatral é transformado na ação central desse espetáculo.

Dessa forma, se a reflexão da crítica ao poder, ou do empoderamento crítico dos diferentes agentes do fazer teatral for levado ao extremo, chegaremos ao público. Nessa intersecção aprofunda-se o conflito sobre a autoria da obra, que retorna de maneira provocativa a todos os artistas, já que existe uma divisão hierárquica entre os que apresentam a criação e aqueles que a “apreciam”. Na proposta sócio artística de Benjamin e estética de pensadores como Cornago é precisamente o verbo “apreciar” que deve ser substituído pela ideia de produzir-se junto, não apenas artistas com artistas,

mas artistas com o público. Interrogações bastante inquietantes relativas a estes aspectos foram levantadas pela atriz Bárbara Biscaro quando a entrevistei:

Assim, eu estou participando do Cores de Aidê, aquele bloco de percussão só pra mulheres e, cara é outra história, é outro mundo! E teve uma roda de conversa sobre raça, preconceito e música e foi muito louco porque eu me vejo convivendo com pessoas que eu nunca conviveria se eu não tivesse me proposto a entrar nesse lugar. Só que eu estou indo lá e eu não quero coordenar nada, não quero ser a boazona de nada, não quero nem que ninguém saiba o meu nome. Mas eu quero participar daquilo que elas estão fazendo porque eu acredito naquilo, porque a gente batuca, porque é legal, porque é forte! Porque na nossa arte a gente não consegue envolver as pessoas dessa maneira? Por que é que a gente construiu esse lugar longe, em que eu sou apreciável, em que 'eu sei e você não sabe', você me olha! Então tem coisas que estão na base do que nos foi ensinado e desconstruir totalmente é muito difícil. E aí a gente vai encontrando alternativas para não parar, porque eu não acho que parar seja a questão. Agora, assim, como que a gente vai se colocar? Isso é muito fundamental (BISCARO, 2016, informação verbal).

De fato, a preocupação de Barbara Biscaro reverbera e cruza os questionamentos que até agora venho apontando a respeito da construção (e desconstrução) das instâncias e representações do poder e autoria no seio das produções teatrais. Os limites, as negociações e as possibilidades de romper com os esquemas de poder (tanto nos modelos estéticos quanto de produção e organização estrutural) serão sempre frágeis, delicados. Acredito que não existe uma resposta definitiva, muito menos um modelo único de interrogar e desconstruir tais esquemas, mas que estes são questionamentos necessários, importantes de serem pensados e repensados: como nós mesmos estabelecemos o poder no nosso fazer teatral? Do que estamos dispostas a abrir mão, a negociar? Como confrontamos nossa posição de artista com o público, nossa posição de atriz com a de diretor, de ator com a de dramaturga, nosso local de artistas com a sociedade, que nos financia direta ou indiretamente - através de impostos, e que está o tempo todo questionando a importância do nosso fazer teatral *menor*?

Para Deleuze (2003, p. 99): "*Es necesario que la variación no cese ella misma de variar, o sea que vuelva a pasar efectivamente por nuevos caminos siempre inesperados*". Essa, talvez, seja a melhor resposta: que os modelos, os formatos, as peças, as figuras não cessem nunca de variar, de confundir-se,

de re-construir-se, encontrando formas de associações inesperadas, inimagináveis, novas, ainda que efêmeras e flexíveis.

Por isso, é importante estar atento à centralização do poder em nomes, em figuras. Essa centralização, no caso da política pragmática, insiste na ascensão de heróis, salvadores da pátria, tirando da coletividade o protagonismo das lutas e reivindicações por justiça. Não são poucos os exemplos que aparecem na história dos rumos desastrosos que recaem sobre uma sociedade que precisa de heróis: autores individuais de feitos geniais. Quanto mais o teatro conseguir, estética e organizacionalmente, interrogar esse lugar de poder, de autoria, no espectro que cabe a esta arte, mais potente será sua postura crítica. Não estou afirmando que deveríamos rechaçar a noção de mestre. Meu argumento, isto sim, propõe que a importância do mestre seja também dele como agente multiplicador, exatamente nos termos como propõe Benjamin (1984): transformando leitores e espectadores em produtores.

Um caso prático, nesse sentido, é a conformação de mestre que Sérgio Mercurio adquiriu ao circular com seus espetáculos pelo continente latino-americano. Concomitantemente a suas apresentações, Mercurio realiza oficinas nas quais compartilha seus saberes. A solicitação que diversos artistas fazem deste “produto”, seus cursos, é um desdobramento do seu fazer artístico e, por ter se tornado tão constante, Mercurio acabou por criar algo como um corpo de discípulos (espalhados por quase todos os países da América Latina). Este corpo é formado por artistas independentes que encontram na pessoa de Sergio Mercurio um professor, referência de artista, um mestre.

A partir do ano de 2010, junto da atriz e produtora Rosi Jacomelli, Sergio Mercurio passou a realizar anualmente uma semana de *taller retiro*, que ocorre sempre no período do carnaval. Trata-se de um retiro para artistas no qual Sergio Mercurio, mais que compartilhar técnicas de treinamento de ator e metodologias de criação, abre as portas de um sítio isolado na paisagem argentina para oferecer um encontro de artistas (de diversificados campos, com diferentes formações, vindos de distintos países). Neste encontro, ao expormos nossas crises, necessidades, medos e desejos de criação, nos ajudamos mutuamente, dando início a uma caminhada artística individual.

A oficina retiro se chama *Cinco principios para un comienzo*, e não subtrai de Sergio Mercurio a centralidade do mestre: ele é o condutor durante todo o processo. A organiza, porém, de modo que todos os participantes deste encontro intervenham na investigação dos demais. Mercurio conforma, assim, um modelo de aprendizado em que se pratica a solidariedade (intelectual e artística), o desprendimento e o aprender com o outro. Por isso, a sua posição de mestre termina sendo fragmentária e efêmera, embora profunda no histórico de formação artística de quem cruza com ele em seu caminho.

Findado o retiro, ao final de sete dias, cada artista retorna ao seu cotidiano de trabalho com a semente de um princípio de criação que tem a potência de tornar-se obra. Em todo caso, o desenvolvimento posterior deste trabalho se dará já sem mais a participação do mestre, o qual, nesse momento, se anula completamente como autor. Meu espetáculo solo, assim como o de diversos outros artistas latino-americanos que se cruzaram desta ou de outra forma com Sergio Mercurio, nasceu de um tipo de encontro como este, no qual a noção de mestre existe e reverbera na criação, mas de uma forma expandida e menos restritiva, sendo empoderadora para os artistas que dela se aproximam. Pode-se dizer que Sergio Mercurio atenta às palavras de Benjamin: é um escritor que ensina outros a escrever, é um produtor que orienta outros artistas a produzir.

Nesse sentido, penso que a descentralização concretizada em projetos como o *Taller retiro cinco principios para un comienzo* suspende e questiona a configuração de poder de maneira profunda e eficaz, pois não se limita à exploração poética da *presença*, abordada pelos pensadores europeus com quem busquei dialogar neste capítulo. Isto porque, em geral, a crítica ao poder que fazem autores como Deleuze (2003), Cornago (2006), Lehmann (2007), se restringe ao aspecto estético-formal e não ao modelo organizacional. Defendo, portanto, que é a partir das crises e potenciais que emanam na intersecção dos processos de gestão, produção e criação teatral, ou seja, da relação entre investigação estética e modelo organizacional, que a *resistência* ao poder ganha contornos mais claros. Talvez, justamente por não se distanciarem das plataformas de reprodução de poder do teatro institucional (a academia, os circuitos consagrados, as grandes cidades, a Europa) é que os aspectos concernentes aos meios de produção tenham sido negligenciados em reflexões

que atentam para a relação entre teatro e poder e suas implicações sociais e estéticas.

De toda forma, fica em aberto a pergunta: estaria aí a verdadeira resistência? Resistência ao nome? À posse? A ser dono de algo? Como falar dos artistas não consagrados pela teoria teatral internacional? Que função têm estes artistas no mundo? Ainda que tampouco eles mudem o mundo ou façam a revolução? Essas são perguntas que eu gostaria de deixar em aberto, pois não acredito que exista uma resposta única, nem definitiva a elas. Defendo que mesmo o *teatro menor* está em diálogo e negociação constante com o mercado e com os campos institucionalizados de poder artístico, sendo assim, é inútil buscar essencialismos ou definições fechadas. Mas é relevante, acredito eu, a reflexão estendida do teatro como meio de produção cultural, o qual abriga relações internas entre diferentes categorias profissionais e, também, relações expandidas com um meio social.

REFERÊNCIAS

AVELAR, Romulo. **O avesso da cena. Notas sobre produção e gestão cultural.** Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2013.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Obras Escolhidas.** São Paulo: Editora Brasiliense. 1994, p. 122 – 136.

BISCARO, Barbara. **Entrevista concedida a Heloisa Marina.** Florianópolis, dezembro de 2016. Não publicada.

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

CANCLINI, Nestor García. **La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia.** Madrid: Katz, 2010.

CECON JUNIOR, Elenor. **Entrevista concedida a Heloisa Marina.** São Paulo, abril de 2015. Não publicada.

CORNAGO, Oscar. *O teatro de ação ou as ficções reais.* In: **Camarim** – publicação da cooperativa paulista de teatro, São Paulo, n 39, ano 10, semestre 2007. p. 26-33

_____. *Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea.* In: **Iberoamericana. América Latina - España - Portugal.** Vol. 6, Núm. 21. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2006, p. 71-90.

DELEUZE, Gilles. *Un manifesto menos*. In: BENE, Carmelo e DELEUZE, Gilles: **Superposiciones**. Buenos Aires: Artes del Sur, 2003. p.75-102.

_____ ; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

FEDIUK, Elka. *Comunidad: Teatro Laboratorio, Opole 1959-1964*. In: **Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral**. Ano 11, n. 23. Filo: UBA. 2016, p. 74-84.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Nayf, 2007.

MARINA, Heloisa. **Narrativas pessoais: possibilidades de confrontos com o real na cena**. 147 p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis. 2012.

_____. *Teatro menor: crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação artística de um teatro latino-americano*. In: **Revista Aspas**. Vol. 6, n. 2. PPGAC: USP. 2017, p. 70-92.

PELLETTIERI, Osvaldo. **Historia del teatro argentino: la emancipación cultural 1884-1930**. Buenos Aires: Galerna: Universidad de Buenos Aires, 2002.