

O ator-produtor?

Carlos Eduardo Canhameiro
Mestre em Artes – UNICAMP

Professor do Depto. de Teatro e do Depto. de Educação Artística - Centro Universitário
Barão de Mauá

Resumo: Este artigo irá lançar mão do texto admoestador de Walter Benjamin, O Autor Produtor, para criar uma reflexão crítica sobre algumas etapas da criação/produção de uma peça de teatro. O intuito do diálogo com o texto de Walter Benjamin é observar a produção de um espetáculo por meio de alguns parâmetros presentes no texto e desta fricção provocar um possível terceiro caminho para uma produção teatral. Entretanto, não haverá tentativa de elaboração de regras para as relações de produção. O artigo Ator-Produtor?, por meio das reflexões propostas por Benjamin, reclamará o repensar sobre a posição do artista no processo de produção e, com isso, buscar alterações nas estruturas das relações de produção dentro do que se convencionou chamar Teatro de Grupo.

Palavras-chave: produção teatral, teatro de grupo, edital público

O ator-produtor?



Proponho neste artigo reflexões sobre os meios de produções teatrais – especialmente na cidade de São Paulo – e a interferência dos atores nesses meios, com propósito de construir uma análise mais crítica sobre ela. Entretanto, para não recorrer unicamente às minhas visões sobre o tema, lancei mão de algumas considerações presentes no texto “O Autor Produtor”² de *Walter Benjamin*. A escolha do texto deu-se devido ao caráter admoestador sobre como novas relações com os meios de produções artísticas podem ser pensadas por meio da ação direta dos artistas dentro desses mesmos meios. Abaixo os aspectos principais para pensar um ator ativo no meio de produção de uma obra:

Tendência Correta versus Qualidade Correta

por um lado, é preciso exigir do trabalho do poeta a tendência correta; por outro lado, é justo esperar qualidade desse trabalho. Essa fórmula é,

¹ LAERTE. Tira publicada no jornal Folha de São Paulo no dia 07 de maio de 2009.

² BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin: Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

naturalmente, insatisfatória enquanto não se entender qual é a correlação de fato existente entre esses dois fatores: tendência e qualidade.³

Não são poucos os projetos teatrais que passam a existir somente após a abertura de Editais Públicos voltados à produção de novos espetáculos. E, na mesma esteira, não são poucos os projetos cuja escrita busca dar continuidade à pesquisa desenvolvida pelo proponente. Eis, muito provavelmente, uma das *tendências* escolhidas para a construção de um projeto: continuar – ou até mesmo reproduzir – o processo descoberto em criações passadas, gerando a manutenção da pesquisa cênica. A *tendência* apresentada é, na verdade, o desejo de continuação de uma pesquisa já iniciada. Neste caso a pesquisa está acima da tendência, ou travestida de tendência. Aos artistas envolvidos, parece a tendência correta. E se assim é, logo, sua qualidade é, inquestionavelmente, correta. O que nunca nos perguntamos é: a pesquisa desenvolvida é fruto de qual tendência? Parafraseando Lukács, citado por Anatol Rosenfeld⁴, acredito que as relações de produção “... não são arbitrarias. Emanam, ao contrário, em cada caso, da determinação concreta do respectivo estado social e histórico. Seus caracteres e peculiaridades são determinados pela maior ou menor capacidade de exprimir os traços essenciais de dada fase histórica”.

É possível afirmar que o teatro paulistano está dialogando, nas últimas duas décadas, com o fenômeno intitulado “*Teatro de Grupo*” ou sua derivativa, “*Teatro de Pesquisa*”. Não é tarefa simples definir *Teatro de Grupo* dada a característica eminentemente empírica de cada grupo de teatro ao dizer-se partícipe do fenômeno. Em seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis não atribui um verbete para *Teatro de Grupo*, mas inclui *Teatro de Pesquisa* dentro da definição de *Teatro Experimental* e explica que:

O termo teatro experimental está em concorrência com teatro de vanguarda, teatro-laboratório, performance, teatro de pesquisa ou, simplesmente, teatro moderno; ele se opõe ao teatro tradicional, comercial e burguês que visa a rentabilidade financeira e se baseia em receitas artísticas comprovadas, ou mesmo ao teatro de repertório clássico, que só mostra peças ou autores já consagrados. Mais que um gênero, ou um movimento histórico, é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial.⁵

Não pretendo analisar esse elemento que afeta sobremaneira o teatro na cidade de São Paulo nos últimos vinte anos, porém é necessário mencioná-lo como possível comparte à resposta da pergunta sobre qual *tendência* seria a geradora da pesquisa desenvolvida por um grupo.

³ *Ibidem*, p. 188.

⁴ ROSENFELD, Anatol. O Teatro Épico. São Paulo: Perspectiva, 2001.

⁵ PAVIS, Patrice. Obra citada. p. 388.

É possível afirmar então que o apego à pesquisa teatral desenvolvida por um grupo teatral pode estar à frente de qualquer outra tendência ou qualidade. O que, em primeira instância, denota um “*traço essencial desta fase histórica*” é também um afastamento dos acontecimentos culturais – quando não econômicos sociais e políticos – em detrimento à investigação exclusiva de determinada estética ou linguagem.

Como a criação de um espetáculo se coloca NAS relações de produção?

(...) antes de perguntar ‘como uma criação literária se coloca ante as relações de produção da época?’, eu gostaria de poder perguntar: como ela se coloca nas relações de produção.⁶

Decididamente não é uma pergunta simples e intuo que seja esta uma pergunta muito mais de caráter retórico do que prático. Entretanto, arrisco uma resposta: ou a criação teatral constrói, em conjunto com sua poética, uma nova relação de produção, ou é *fagocitada* pelas relações de produção vigentes, que são amplamente mercadológicas. Não se trata necessariamente de uma relação maniqueísta. Ou isso ou aquilo. *Zygmunt Bauman*⁷ defende que existe um campo de conflito entre os gerentes de cultura e os artistas. E não é um conflito que pareça ter solução imediata.

A escrita de um projeto que pleiteie verba pública está geralmente condicionada às regras impostas pelos editais que distribuem essas verbas. Uma idéia, por mais revolucionária que possa parecer, acaso queira dispor de dinheiro público para sua execução, terá que render-se às solicitações de um edital. Claro que existem outros modos de financiamento, entretanto, raro será a instituição – pública ou privada – que destinará recursos próprios a uma produção teatral que não tenha um projeto minimamente claro. Contudo, pergunto: como escrever um projeto que atenda as exigências de um edital e ao mesmo tempo as coloque em xeque?

Diversas são as indagações suscitadas a partir da pergunta de *Benjamin*: é possível seguir os modelos vigentes para a elaboração de um projeto e após a contemplação subvertê-lo em sua execução? É possível a construção de novas formas para a elaboração de um projeto artístico, fugindo do suposto modelo padrão presente em qualquer Edital Público?⁸ Por fim, quais os parâmetros para aferir o resultado de um projeto?

Solidariedade

a tendência política, por mais revolucionária que pareça, exerce funções contra-revolucionárias enquanto o escritor experimentar a sua solidariedade

⁶ *Ibidem*, p. 189.

⁷ ZYGMUNT, Bauman. **A Vida Líquida**. São Paulo: Jorge Zahar, 2007.

⁸ Existem em São Paulo, cursos para formatação de projetos que pleiteiem verba pública.

com o proletariado só conforme a sua consciência, mas não como produtor, como alguém que produz.⁹

O alarmante de uma criação que não se coloca NAS relações de produção é a sensação constante da elaboração de uma arte solidária – conforme o critério de cada artista – às causas sociais. A aura do artista, que deveria estar definitivamente na lama, ou mesmo abaixo dela, resplandece em forma de solidariedade, em forma até mesmo de uma empatia à situação. Empatia essa que nunca cruza a fronteira da projeção para se colocar do outro lado de fato.

Não se trata de “malhar o Judas” de todo o processo de construção de um espetáculo. Entretanto, deve existir uma relação clara entre a solidariedade às mazelas políticas, sociais e econômicas com a definição do tema – e da linguagem – desenvolvida pela obra. Esse é um limiar ou um andar sobre o fio da espada para o artista. A tendência política remete a uma ação clara e concisa por parte dos artistas envolvidos que, em larga escala, gera sempre uma suposta “verdade” a ser desvendada ao público. Em outras palavras, a solidariedade do artista – conforme sua própria consciência – àqueles afetados pelos problemas políticos, sociais e econômicos é capaz de gerar uma obra que demonstre a empatia do artista à situação – sem de fato nunca tê-la vivenciado – ao mesmo tempo em que esta obra indique uma possível solução aos problemas. Nada mais inócuo. Exceto, talvez, se o artista lançar mão de sua consciência gerada apenas por empatia à situação e agir dentro dos meios de produção, transformando-o. Evidentemente que é muito mais fácil detectar o problema do que solucioná-lo.

Perscrutar o caminho

O intelectual revolucionário aparece inicialmente, e sobretudo, como um traidor de sua classe de origem.¹⁰

Desde a elaboração do projeto até a primeira apresentação de uma peça, muitas etapas são realizadas. Perscrutar o caminho percorrido entre elas pode ser uma tentativa para observar vantagens e benefícios de uma ação político-cultural e seus resultados na criação de uma obra teatral – tanto na organização de trabalho dos artistas quanto na estética do espetáculo.

É preciso, entretanto, que a reflexão aponte também para outro alvo: o que pretende o Estado ao designar verbas públicas para a criação de peças teatrais? A partir do texto de *Walter Benjamin*, entendo que o Estado faria mais se conseguisse criar uma

⁹ *Ibidem*, p. 192.

¹⁰ Louis Aragon citado por Benjamin, *Ibidem*, p. 201.

maneira de acompanhar e aferir os projetos contemplados em seus editais. Não só fiscalizando as verbas discriminadas, as etapas propostas e se estas estão seguindo o cronograma apresentado no projeto. Acredito na possibilidade de criar um suporte aos artistas por meio de encontros estabelecidos no decorrer do projeto para confrontar todas as práticas de criação. Não cercear a liberdade criativa do artista, mas norteá-la para que ele não se baseie o tempo todo em sua própria consciência e julgue a tendência e a qualidade do projeto a partir de si mesmo. Gerar uma aproximação que talvez faça o artista incluir-se como partícipe das ações públicas de cultura e suas possíveis mudanças e, ao mesmo tempo, faça o Estado parceiro da realização não só como mecenas, também como agente transformador. O dinheiro público não pode servir ao único interesse do artista de ver sua obra realizada. É necessário que tanto o Estado como os artistas compreendam que para a Arte ter algum emprego social ela precisa ser confrontada entre o desejo do artista e o dever do Estado. A tendência correta ainda é a do confronto, como diz *Benjamin*: “a missão não é noticiar, mas lutar; não é a de desempenhar o papel de espectador, mas de intervir ativamente”¹¹.

É possível que um *Projeto Teatral* cuja feitura, em princípio, não esteja inserida nas relações de produção, possa, com o decorrer do tempo, encontrar meios de subverter sua própria origem. Essa talvez seja uma das características primordialmente teatrais. No momento da troca inata com o público talvez seja possível repensar as relações de produção inserindo a obra *no* público e o público *na* obra, ou seja, no acontecimento performático. Numa antropofagia do espetáculo, ou quem sabe numa *teatrofagia!*

Este artigo partiu da mesma exigência de *Benjamin*: “a cadeia de raciocínios só apresenta uma exigência ... a de repensar, de refletir sobre a sua própria posição no processo de produção”¹². É este repensar, é esta reflexão capaz de subverter a estrutura molar das relações de produção para a elaboração de um novo fazer teatral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt. *A Vida Líquida*. São Paulo: Jorge Zahar, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin: Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

CARRERA, André. Um projeto de pesquisa sobre Teatro de Grupo. *In Revista Camarim da Cooperativa Paulista de Teatro*. São Paulo, 2007, ano 10, n. 39.

¹¹ *Ibidem*, p. 190.

¹² *Ibidem*, p. 200.

NATALE, Edson e OLIVIERI, Cristiane. *Guia brasileiro de produção teatral 2007*. São Paulo: Zé do Livro, 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2001.