

ROLIM, Michele. **O papel dos festivais para consolidação da autonomia no campo teatral brasileiro**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da UFRGS; Doutoranda; orientação Clovis Dias Massa.

RESUMO

Nesse artigo, examina-se os festivais de artes cênicas desenvolvidos durante a primeira metade do século XX, em nosso país, buscando identificar sinais da construção e consolidação de uma autonomia, não apenas do campo teatral, mas das linguagens expressivas que representam, historicamente, o teatro moderno brasileiro. Para tanto, propõe-se identificar marcos possíveis da autonomia do campo do teatro, compreendendo a organização do teatro moderno brasileiro, para apontar o surgimento das instituições estruturantes do meio, como por exemplo, a fundação das primeiras escolas para formação de atores, os primeiros teatros públicos, a crítica, e, neste artigo, investigaremos os primeiros festivais. Considera-se, aqui, que a condição de autonomia das obras de artes é constatada quando as obras são passíveis de serem construídas e julgadas segundo valores, regras e paradigmas específicos da forma de expressão que representam e, sob esse ponto de vista, consideram-se abordagens teóricas que entendem a autonomia dos diferentes campos artísticos como sinal de independência e afirmação das artes no campo social mais amplo. Levando em conta que, ao final da Modernidade, as várias formas de produção simbólica e de conhecimento já conquistaram suas autonomias, tornam-se possíveis as práticas inter e transdisciplinares. Seria mediante a afirmação dos dois níveis de autonomia da arte - “autonomia social” (conquista e consolidação de um espaço social para cada uma das expressões artísticas) e “autonomia estética” (conhecimento das qualidades próprias de cada linguagem e “desenvolvimento máximo” da experimentação das linguagens; afirmação de suas “especificidades”) - que se poderia considerar uma condição de Pós-autonomia. Pretende-se, assim, revisitar as tentativas e etapas de construção de autonomia do campo teatral brasileiro moderno para, em um segundo momento, debater a possibilidade de abordá-lo, teoricamente, pelo viés da pós-autonomia teatral.

Palavras-chave: Autonomia. Pós autonomia. Festivais. Teatro brasileiro. Moderno.

ABSTRACT

This article analyses the arts festivals in the first half of the 20th century in Brazil, aiming to identify signals of construction and consolidation of autonomy, not only in the theatre field, but also of the expressive language they represent, historically, in the modern Brazilian theatre. To do so, this article identifies possible milestones of autonomy in the field of theatre, comprehending the organization of the modern Brazilian theatre, to point the birth of structural institutions in the field, like the

foundation of the first actors' schools, the first public theatres, the reviews and, this article investigates the first festivals. It is considered here that the condition of work of art autonomy is verified when the works are believed to be made and judged according to their values, rules and specific paradigms of the expression form they represent. From this point of view, theory approaches are used to understand autonomy in different artistic fields as a sign of independence and affirmation in a social wide range. The article takes in account that in the end of Modernism the several forms of symbolic production and knowledge already achieved their autonomy, making possible inter and transdisciplinary practices. Through the affirmation of two autonomy of art levels – “social autonomy” (achievement and consolidation of social space for each of the artistic expressions) and “aesthetic autonomy” (knowledge of self qualities of each language and “maximum development” of language experiments; affirmation of their “specifications”) – that could be considered a post-autonomy condition. The intention, thus, is to revisit the attempts and stages of autonomy construction in the Brazilian theatre field in Modernism to, in a second moment, debate the possibility of approaching them, theoretically, through the bias of theatre post-autonomy.

Keywords: Autonomy. Post autonomy. Festivals. Brazilian theatre. Modern.

Para identificarmos sinais da construção e consolidação de uma autonomia no teatro moderno brasileiro, é preciso, antes, contextualizar o conceito de campo artístico.

Segundo o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1983, p. 16) “campo é um espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos e instituições que competem por um mesmo objeto”. Para ele é fundamental o estudo do campo e não dos indivíduos, como tradicionalmente se faz no teatro. Não há quase estudos estruturados que considerem a sistemática do fato teatral sem isolar, crítica, dramaturgia, encenação, meios de produção e instituições promotoras, estado, políticas públicas e etc. Portanto, a referência que temos de campo artístico e que vamos utilizar neste artigo é recorrendo das artes visuais.

A constituição do campo artístico, (no qual os analistas e historiadores da arte estão incluídos), como lugar onde se produz e reproduz continuamente a crença no valor da arte e no poder de criação de valor [...] nos leva a recensear não apenas os indícios de autonomia do artista [...] mas os indícios de autonomia do próprio campo, tais como: a emergência do conjunto das instituições específicas, como os locais de exposição (galerias, museus, etc.), instância de reprodução dos produtores (escolas de belas-artes, etc.), agentes especializados (marchands, críticos, historiadores da arte, colecionadores, etc.) dotados das disposições objetivamente exigidas pelo campo e de categorias de percepção e de apreciação específicas,

irredutíveis às que são utilizadas na existência ordinária e capazes de impor uma medida específica do valor do artista e de seus produtos. (BOURDIEU, 2005, p. 326).

Todo campo artístico (seja de artes visuais ou do teatro) é formado por agentes. Os agentes são aqueles indivíduos que têm autonomia de ação em um campo social. A presença de diferentes agentes disputando capital e poder já é uma evidência de existência de um campo. Os agentes afetam e moldam o campo, imprimindo sua força e produzindo interações decisivas.

Bourdieu vê a atuação dos agentes sob uma perspectiva determinista, ele entende que os agentes estão pré-condicionados por seus habitus (habitus = comportamento naturalizado por condicionamentos sociais, ideológicos ou culturais). O habitus modela o entendimento de um indivíduo quanto ao que seria, por exemplo, o “seu lugar” na sociedade, o habitus se manifesta por meio de crenças, como, por exemplo, o que alguém entende como possível ou cabível para ela, de acordo com sua posição pessoal).

A existência desses agentes pode ser lida como autonomia do campo artístico. Historicamente essa autonomia se relaciona em primeiro lugar à emancipação econômica dos artistas que, por diferentes estratégias, tornam-se independentes econômica e socialmente do mecenato (do Estado, Igreja e nobreza).

Os primeiros agentes que Bourdieu cita quando comenta estágios de formação da autonomia do campo das artes visuais incluem, estruturas/profissionais que contribuem para a sustentação econômica e social do artista (agentes legitimadores). Na Modernidade, ele aponta principalmente para a presença de artistas, críticos, intermediários comerciais e colecionadores.

Essa emancipação (autonomia) tende a se ampliar e a se consolidar pelo surgimento de outros agentes especialistas em aspectos da produção artística (*marchand*; diretor artístico, curador, etc) e, em relação de disputa por poder (quem legitima; quem exhibe; quem escolhe, etc.) o campo se configura como terreno de disputas.

Com base na análise de Bourdieu, podemos considerar que os marcos da autonomia no campo do teatro no Brasil podem ser considerados a fundação das primeiras escolas para formação de atores, a construção e consolidação dos primeiros espaços teatrais, o surgimento da crítica teatral, entre outros. Mas neste

artigo nos interessa investigar o surgimento dos festivais. Um marco fundamental para a conquista de autonomia no campo teatral.

Os festivais como marco fundamental para a conquista de autonomia no campo teatral

Um festival de Artes Cênicas desempenha papel importante no campo teatral brasileiro. É durante um festival que a produção de teatro alcança uma difusão e um consumo maiores; e os artistas, uma maior repercussão social e, com isso, a legitimação do seu trabalho. Os festivais, ao apresentarem novas produções artísticas, contribuem para o desenvolvimento dos grupos e artistas regionais, trazendo a um grande público espetáculos de nomes relevantes da cena teatral com diferentes linguagens e estéticas. Dessa forma, impulsionam as Artes Cênicas e fomentam o turismo cultural, entre outros desdobramentos. Nesse sentido, é importante perceber que um festival se diferencia de outros eventos não somente pelas apresentações artísticas que ele reúne, mas também pelo intercâmbio cultural que propicia e pelo caráter de formação que assume, mediante a realização de oficinas e debates com o público, os artistas e os professores ministrantes. Assim ele acaba envolvendo uma parcela da comunidade na sua programação, e se constitui um importante meio de fomento, formação e renovação de plateias. Podemos afirmar, então, que um festival, ao mesmo tempo que promove o desenvolvimento cultural, também cumpre uma função social. Isso porque, como uma forma de incentivar as artes e a formação de novos profissionais do teatro, ele estabelece encontros entre a plateia e os artistas, assim permitindo a construção de novos conhecimentos e visões de mundo.

Podemos atribuir a figura do diplomata e escritor Paschoal Carlos Magno¹ a responsabilidade de instituir os primeiros festivais no País. Em 1937², Magno retorna ao Brasil depois de alguns anos estudando arte dramática na Inglaterra, onde descobriu a importância dos teatros universitários. Aqui chegando, ele descreve como percebeu a situação do teatro em nosso país: “Melhora, um pouco depois das

¹Nascido no Rio de Janeiro, em 1906, foi diplomata, crítico teatral, poeta e escritor. Faleceu em 1976. Magno impôs a presença de um “diretor” como responsável pela unidade artística do espetáculo. Também acabou com o ponto, valorizou a contribuição do cenário e do figurinista trabalhando sob a orientação do diretor, e exigiu melhorias no repertório e maior dignidade artística.

² Em 1937 foi estabelecido o Serviço Nacional de Teatro (SNT) com políticas de estímulo e promoção voltadas a área. Apesar desta iniciativa, pouca coisa na prática mudou para o setor.

experiências de Álvaro Moreyra e Renato Vianna. Mas andava tudo com ar meio parado, agonizante” (MAGNO, 2001-2002, p. 242). Diagnosticando a precariedade do teatro brasileiro e a falta de intercâmbio entre grupos teatrais de diferentes regiões, Magno idealizou a criação do I Festival Nacional de Teatro de Estudantes³, que ocorreu em Recife, em 1958. Na época ele era chefe de gabinete do presidente Juscelino Kubitschek, por isso conseguiu verba para realizar esta e as seguintes edições do festival, que passaram por diversas cidades. O autor, tradutor e professor Aldomar Conrado⁴, que participou de algumas edições, descreveu como surgiu a ideia:

Com o Teatro de Estudante, Paschoal fez uma excursão através do Brasil e entrou em contato com o que estava acontecendo nos outros estados. Temos que lembrar que nessa aldeia global hoje, a gente vê direitinho na televisão o que está acontecendo em Pequim agora, mas naquela época não era bem assim, tudo era muito distante, não tinha muita comunicação nesse país enorme sem estradas, e a aviação era incipiente. Então as regiões não se conheciam. E Paschoal, saindo com o Teatro de Estudante do Brasil, verificou que o teatro existe no Brasil todo e é até muito bom em alguns lugares. [...] E Paschoal concebeu um Festival de Teatro de Estudante exatamente para tentar aproximar essas regiões, para que elas trocassem experiências, que se vissem, se conhecessem, porque no país é muito grande. Cada região é muito específica e, às vezes, até muito diferente uma da outra. Você vê que, por exemplo, as manifestações artísticas são diferentes. Ele partiu para a realização do Festival Nacional do Teatro de Estudante, para que houvesse um intercâmbio das experiências dos diversos grupos, nos lugares onde havia teatro mais frequente, mais presente. (CONRADO, 2001-2002, p. 276).

O golpe militar de 1964 inaugurou um período de censura para o setor teatral e também trouxe prejuízo financeiro aos artistas. Isso porque muitas peças eram produzidas, mas a Censura não permitia sua estreia. Durante esse período, Magno ainda conseguiu realizar o festival no estado da Guanabara, em 1968; e em Arcozelo (RJ), em 1971; mas, aos poucos, foi perdendo força:

[...] alguns estados timidamente começaram a fazer os seus festivais estaduais já sem Paschoal, porque o tempo passa, e ele foi perdendo prestígio com os milicos. Ele foi cassado como Ministro do Itamarati e aí começou outro tipo de festival, de trabalho, e muito nas mãos dos integrantes dos grupos dos estados que lutavam, tentavam fazer com que os festivais se proliferassem. (CONRADO, 2001-2002, p. 280).

³ A segunda edição ocorreu em 1959, em Santos - SP; a terceira, em Brasília - DF, em 1961; a quarta, em Porto Alegre - RS, em 1962; a quinta, em Guanabara, estado de Guanabara, em 1968; e a sexta, em Aldeia, Arcozelo - RJ, em 1971.

⁴ Aldomar D'Almeida Conrado da Costa nasceu em Recife - PE, em 1936.

Ao propor esses festivais descentralizados do eixo Rio-São Paulo, Magno possibilitou que houvessem trocas entre diferentes regiões. Havia um pensamento de aproximar os vários estados do Brasil, de fortalecer e incentivar os grupos de teatro com uma reflexão sobre o fazer teatral. Como resultado, buscava-se o amadurecimento de algumas técnicas, linguagens e estéticas, e, muitas vezes, o reconhecimento de novos talentos.

Ainda na década de 1970, uma das produtoras mais conhecidas no Brasil era Ruth Escobar⁵. Foi pelas suas mãos que surgiu o I Festival de Outono, posteriormente intitulado I Festival Internacional de Artes (FIAC), em 1974. Escobar trouxe para São Paulo o trabalho de diretores e companhias de prestígio internacional. Ao longo de 1974, apresentaram-se quatro espetáculos: *A Ceia e Para Onde Is?*, ambas do grupo português A. Comuna; *Yerma*, do franco argentino Victor Garcia; e a *Vida e Época de Dave Clark*, do norte-americano Bob Wilson. Também veio pela primeira vez ao Brasil o encenador polonês Jerzy Grotowski, que realizou palestras e conversas com os artistas, mas não fez nenhuma demonstração do seu método de trabalho⁶. O FIAC cumpriu oito edições entre 1974 e 1999⁷.

Também merece destaque o Festival Internacional de Londrina (FILO), comandado por Nitis Jacon⁸. O pensamento curatorial de Jacon está fortemente ligado ao contexto em que o festival estava inserido quando surgiu. Ainda de forma amadora, o festival foi criado em 1968, por Délio César, e chamado de Festival Universitário de Teatro de Londrina. Em 1972, Jacon assumiu o festival e, durante mais de 30 anos, esteve à frente do FILO. Foi ela quem propôs que o festival incluísse uma Mostra de Teatro LatinoAmericano⁹. Em junho de 1991, inaugura-se o Festival Internacional de Londrina, cuja programação internacional foi a Mostra

⁵ Nascida em Portugal em 1936, Ruth Escobar vem para o Brasil em 1951. Ela sofre de Alzheimer desde 2000.

⁶ A vinda de Grotowski ao Brasil tinha o intuito, a princípio, de buscar um espaço adequado para a apresentação do espetáculo *Apocalypsis Cum Figuris* (1968), de seu Teatro Laboratório de Wrocław, à época em circulação mundial. Essa proposta, porém, não se concretizou, e o espetáculo acabou não sendo apresentado no Brasil.

⁷ As edições do FIAC ocorreram em 1974, 1976, 1981, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998 e 1999.

⁸ Nitis Jacon nasceu em Lençóis Paulista - SP, em 1935. Na década de 1960, mudou-se para o Paraná, onde estudou Medicina e se especializou em Psiquiatria. Tornou-se uma das mais atuantes figuras do teatro paranaense.

⁹ O Festival Internacional de Teatro de Campinas, idealizado pelos atores que integravam o elenco da peça teatral "Feliz Ano Velho", produzida na década de 1980 pelo ator e diretor Marcos Kaloy (nome artístico de Marcos Tougeiro Galvão), começou a ser configurado em 1989, com a Mostra Internacional de Teatro. A mostra era uma versão reduzida do Festival Latino Americano de Londrina (atual FILO), no qual onze grupos teatrais que haviam se apresentado naquele evento estiveram em Campinas.

OdinTeatret¹⁰, de Eugenio Barba e Grupo Odin. Jacon permaneceu no cargo até o ano de 2003, sendo substituída por Luiz Bertipaglia, atual diretor-geral e curador do FILO.

Surgiu em 1969 como Festival Nacional Amador de São José do Rio Preto, liderado por artistas locais. Durante os anos de 1973 a 1980, foi interrompido por falta de apoio político, voltando a ser realizado em 1981. A partir do ano de 2001, o Festival Amador deu espaço ao Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto – FIT.

Percorrendo o caminho dos festivais, também nos deparamos com Eneida Agra Maracajá¹¹, que esteve à frente do Festival Nacional de Teatro (FENAT) e da I Mostra Nacional de Teatro, em 1974. Pouco depois, em 1976, na Paraíba, essa Mostra veio a se tornar o Festival de Inverno de Campina Grande. Eneida propôs a criação de um festival que abrangesse todas as Artes Cênicas, além de música, artes plásticas, cinema, artesanato, encontro de corais e folclore.

Além dos festivais, surge outra iniciativa, ainda na década de 1970, também com as características de uma curadoria de festival: o Mambembão. Ele nasce como uma tentativa de descentralizar as produções, principalmente, do eixo Sudeste, levando trabalhos de outros estados para se apresentarem no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. O Mambembão foi lançado em 1978 pelo Serviço Nacional de Teatro, sedimentado nos anos 1980 e realizado pela última vez em 1991 (REIS, 2012), no governo Collor de Mello.

Conclusão: possibilidades de pensar a pós autonomia teatral

Se pensarmos na condição da obra de arte na contemporaneidade com base no entendimento do teórico argentino Nestor Canclíni (2012), autor de “A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência”, é possível postular que nos encontramos, atualmente, em um momento em que a arte desfruta de uma condição “pós-autônoma” e não mais “autônoma”.

Um ponto central para a compreensão do fenômeno que Canclíni (2012) define como “condição pós-autônoma” da arte está relacionado às mudanças

¹⁰ Entre 31 de maio e 9 de junho de 1991, a Mostra Odin Teatret apresentou espetáculos, aulas, cursos, demonstração de trabalhos e vídeos.

¹¹ Nascida em 1937, em Campina Grande, na Paraíba.

observadas nas condições de produção, circulação, exibição e validação do que hoje é reconhecido como arte. O autor propõe uma revisão do modelo teórico representado pela noção de campo artístico, nos termos formulados por Pierre Bourdieu (2005), que considerava que a definição, a avaliação e a compreensão da arte realizavam-se em espaços e circuitos autônomos. Para Canclíni (2012, p. 38), “a independência e a autocontenção das práticas artísticas que delimitavam quem tinha legitimidade para dizer o que é arte, desvaneceram-se”.

Portanto, para o autor, tendo-se cumprido um percurso histórico que assegurou um conhecimento profundo do que lhe é específico e próprio, a arte pode transitar por outros campos de saber e das práticas sociais, indo buscar recursos e estratégias de ação poética, e até mesmo objetivos e objetos de conhecimento, em outras disciplinas (Sociologia, Psicologia Antropologia/Etnografia, Engenharias, Matemática, Química, etc.) e, também, nas práticas sociais (ativismos políticos, sindicais, ações comunitárias, etc.).

Esse giro transdisciplinar da arte é característico de uma produção que já não luta por demarcar sua distinção em relação a outras produções (busca que caracterizou a autonomia construída na Modernidade); mas resulta numa arte muito mais focada na experiência e na intervenção direta nos processos de vida e de sociabilidade.

Para viver essa condição de pós-autonomia a expressão artística em questão, segundo Bordieu (2005), deverá ter conquistado plenamente sua autonomia estética (conhecimento das qualidades próprias de cada linguagem e “desenvolvimento pleno” da experimentação das linguagens; afirmação de suas “especificidades”) e autonomia social (conquista e consolidação de um espaço social para cada uma das expressões artísticas, o qual envolve aspectos políticos e econômicos).

Podemos dizer que, o campo artístico teatral brasileiro se constituiu e conquistou sua autonomia durante a primeira metade do século XX, um dos marcos dessa construção e consolidação foi o surgimento dos primeiros festivais de artes cênicas, que ocorreu no final na década de 1950 e durante os anos de 1960 e 1970.

Tendo exemplificado a conquista dessa autonomia do campo teatral brasileiro moderno, através dos festivais, podemos nos questionar a partir do conceito de Canclini (2012), de que se vive um momento de pós-autonomia da arte, se o campo artístico em questão, defato, desfruta dessa “pós autonomia”.

É frequente assumirmos que o campo teatral conquistou sua autonomia estética com o ciclo modernista. Segundo esse raciocínio, estamos diante de uma produção que, no plano estético, poderia ser considerada pós-autônoma. Para Canclíni (2012), o conceito de pós-autonomia implica uma condição de pluralismo estético, ou seja, a produção artística já não se ocupa da afirmação de uma “especificidade disciplinar”. Há mudanças observadas nas condições de produção, circulação, exibição e validação do que hoje é reconhecido como arte.

Se, por um lado, temos uma conquista de pós-autonomia no campo estético brasileiro, o mesmo não se dá no campo social brasileiro, e isso implica a hipótese de que os agentes ainda se sentem comprometido com a conquista de uma autonomia social consolidada para o teatro.

Muitos agentes, inclusive os que estão a frente dos festivais, como os curadores, ainda exercitam sua função como construtor de uma pós-autonomia social no campo teatral, pois ele se preocupa em apresentar, nas suas curadorias, um panorama do que vem sendo feito em termos de pluralidade estética. No entanto, ele ainda não consegue se dedicar a estabelecer conexões pelo fato de estar comprometido com outras esferas (administrativas, econômicas e políticas) que também lhe exigem atenção, ou seja, ainda se está muito voltada para a afirmação dessa pós-autonomia social no campo.

Nos perguntamos: após a autonomia teatral ter sido conquistada (mesmo que, na situação brasileira, ainda não plenamente), que contribuição os festivais agregariam ao campo teatral na Era Pós-Autônoma? Seu papel segue o mesmo? Esses são questionamentos que dificilmente poderiam ser totalmente respondidos. Uma certeza, entretanto, se coloca: a da importância dos festivais para a constituição e consolidação do campo teatral brasileiro.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

CANCLÍNI, Néstor García. **A sociedade sem relato**: antropologia e estética da iminência. São Paulo: EDUSP, 2012.

CONRADO, Aldomar. Entrevistadora: Perla Krumholz. **O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética [UNIRIO]**, n. 10/11, p. 275-285, 2001/2002.

MAGNO, Paschoal Carlos. Teatro do Estudante. **O percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética [UNIRIO]**, n. 10/11, p. 242-252, 2001/2002.

REIS, Luiz Felipe. Projeto Mambembão traz ao Rio espetáculos de vários estados. **O Globo Cultura**, 23 fev. 2012. Disponível em:
<https://oglobo.globo.com/cultura/projeto-mambembao-traz-ao-rio-espetaculos-de-varios-estados-4044533>. Acesso em: 23 nov. 2018.