



TEATRO E A CONDIÇÃO DE PÓS-AUTONOMIA DA ARTE

THEATER AND THE POST-AUTONOMY OF CONDITION OF THE ARTS

TEATRO Y LA CONDICIÓN DE POS AUTONOMÍA DE LAS ARTES

Heloisa Marina

Heloisa Marina

Atriz, produtora, professora do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisa realizada com apoio da CAPES. Orientador:

André Carreira.

Site- portfólio: <https://heloisamarina.wixsite.com/atrizeprodutora>;

Instagram: @helomarina

Resumo

O propósito dessa comunicação é refletir acerca de modos de produção teatral os quais, pautados por pressupostos de democracia e dissidência às hegemonias culturais e aos modelos industriais de fabricação artística, se definem, não raro, como não comerciais. Este termo e outras nomenclaturas que buscam dar conta do fenômeno teatral mencionado serão discutidas à luz do conceito de pós-autonomia da arte, como proposto pelo antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini. Pretende-se relativizar o entendimento de que é possível gerar fabricações artísticas que sejam, de fato, alheias a modelos mercadológicos. A metodologia adotada foi a de revisão bibliográfica sobre o tema, bem como a exploração de uma perspectiva autoetnográfica vinculada às minhas próprias experiências como atriz e produtora. Tendo como objeto de estudo fazeres teatrais latino-americanos, argumento que, ainda que se compreenda que há uma relação obrigatória entre produção teatral, economia, política e mercado, tal entendimento, ao invés de inviabilizar a defesa de um teatro dissidente, é fundamental para realização efetiva e consciente de produções cênicas críticas ao *status quo* e capazes de construir esperanças de mundos outros.

Palavras-chave: teatro; pós-autonomia da arte; políticas culturais; produção teatral.

Abstract

The purpose of this manuscript is to discuss on the systems of theatrical production which, based on assumptions of democracy and dissidence from cultural hegemonic and industrial models of artistic productions, are often defined as non-commercial. This term and other nomenclatures that seek to account for the mentioned theatrical phenomenon will be discussed in the light of the concept of post-autonomy of art, as proposed by the Argentinean anthropologist Nestor Garcia Canclini. Here we aim to relativize the understanding that it is possible to generate artistic fabrications that are, in fact, independent to marketing models. The methodology adopted was a literature review on the subject, as well as the exploration of an autoethnographic perspective linked to my own experiences as an actress and producer. Having as its object of study Latin American theatrical practices, it is argued that, even though it is understood that there is a mandatory relationship between theatrical production, economy, politics and market, such an understanding, rather than making the defense of a dissident theater unfeasible, is fundamental

for effective and conscious realization of scenic productions critical to the status quo and capable of building hopes for other worlds.

Keywords: theater; post-autonomy of art; cultural policies; theatrical production.

Resumen

El propósito de esta comunicación es reflexionar sobre modos de producción teatral que, basados en supuestos de democracia y disidencia de hegemonías culturales y modelos industriales de fabricación artística, a menudo se definen como no comerciales. Este término y otras nomenclaturas que buscan dar cuenta del fenómeno teatral mencionado serán discutidas a la luz del concepto de pos autonomía del arte, propuesto por el antropólogo argentino Néstor García Canclini. Se pretende relativizar el entendimiento de que es posible generar fabricaciones artísticas que son, de hecho, ajenas a los modelos de mercado cultural. La metodología adoptada fue una revisión de la literatura sobre el tema, así como la exploración de una perspectiva autoetnográfica vinculada a mis propias experiencias como actriz y productora. Teniendo como objeto de estudio las prácticas teatrales latinoamericanas, sostengo que, si bien se entiende que existe una relación obligatoria entre producción teatral, economía, política y mercado, tal comprensión, más que hacer inviable la defensa de un teatro disidente, es fundamental para la realización efectiva y consciente de producciones escénicas críticas al *status quo* y capaces de generar esperanzas de otros mundos.

Palabras llave: teatro; post-autonomía del arte; políticas culturales; producción teatral.

O que devemos perguntar agora é se precisamente essa semi autonomia da esfera cultural não foi destruída pela lógica do capitalismo tardio. Mas o argumento de que a cultura hoje não é mais dotada da autonomia relativa que teve em momentos anteriores do capitalismo não implica, necessariamente afirmar o seu desaparecimento ou extinção. Ao contrário, o passo seguinte é afirmar que a dissolução da esfera autônoma da cultura deve ser antes pensada em termos de uma explosão: uma prodigiosa expansão da cultura por todo o domínio do social, até o ponto em que tudo em nossa vida social - do valor econômico e do poder do estado às práticas e a própria estrutura da psique - pode ser considerado como cultural em um sentido original que não foi, até agora, teorizado. Essa proposição, no entanto, é totalmente consistente com o diagnóstico anterior de uma sociedade da imagem ou do simulacro, e da transformação do “real” em uma série de pseudo eventos (JAMESON, 1984, p. 74).

Há uma parcela significativa da produção teatral latino-americana que se constituiu e, portanto, se nomeou, a partir de termos voltados a delimitar sua perspectiva ideológica, ou seja, política. Nomenclaturas como “teatro de grupo”, “teatro independente”, “teatro comunitário”, “teatro alternativo”, “teatro não comercial” surgem, nos diferentes países desse colorido continente, carregados de sonhos, utopias e desejos de articulação entre criação cênica e a construção de uma sociedade mais justa.

Levando em consideração essa introdução inicial, traçarei nesse artigo reflexões e achados da minha pesquisa de doutorado, que estão presentes na tese defendida em 2017¹. O objetivo deste texto é discutir a relação do teatro com a condição pós-autônoma da arte, como proposta por Nestor Garcia Canclini, tendo como ponto de partida para esse entendimento, justamente, os termos que no campo teatral cunhamos para definir o escopo ideológico e os modos organizacionais de determinadas produções cênicas.

Um dos primeiros problemas que se apresentou para a realização da referida investigação foi justamente a delimitação da categoria teatral que eu pretendia estudar. Meu impulso inicial de pesquisa partia do intento de investigar formas de produção e gestão de *teatro não comercial*. A expressão parecia pertinente e propícia como forma de estabelecer as balizas de análise do estudo que empreendi. Além do termo *teatro não comercial*, outra categoria

¹ MARINA, Heloisa. *Atriz-produtora de um teatro menor latino-americano: crises e potências na intersecção dos processos de produção, gestão e criação*. Tese. PPGT-UDESC. Florianópolis: UDESC. 2017.

importante seria *teatro de grupo*. Esta última estaria vinculada a um modo de produção e gestão no qual a horizontalidade das relações seria uma premissa, bem como o desejo de realizar criações cênicas autorais e voltadas a pesquisas estéticas, poéticas e artísticas.

Assim, ambos os termos (*teatro não comercial* e *teatro de grupo*) estariam vinculados por suas características relacionadas aos meios e modos de produção e gestão, mais que por suas características estéticas (já que estas resultam bastante heterogêneas). Criações teatrais *não comerciais* e *de grupo* trariam intrínsecas, também, referência a um fazer que tem como elemento fundamental o impulso criador e criativo, isto é, as necessidades artísticas daqueles que conformam a cena: diretoras e, muitas vezes, as próprias atrizes.

No decorrer da pesquisa, porém, a problemática e as contradições que tais termos carregam, apareceram como importante ponto de reflexão, uma vez que tais categorizações tendem a demarcar, como já dito, territórios ideológicos dentro do ambiente teatral. Situar obras e espetáculos nos mais variados tipos de circuitos (EJEA, 2011) e sistemas teatrais (SCHRAIER, 2008) existentes na atualidade, é uma forma de identificar não apenas o impulso que move a criação, mas também as possíveis formas de distribuição, bem como a qualidade da relação com o público que as produções teatrais almejam estabelecer. A noção de *teatro não comercial*, por exemplo, embora muito veiculada e amplamente utilizada por diversos artistas e teóricos do meio, gera juízos de valores os quais tendem a reforçar a ideia de que existe a possibilidade de um fazer teatral completamente isolado de fatores econômicos.

Levando em consideração também a perspectiva de espectadores de teatro não familiarizados com os jargões do meio, o termo *não comercial* adquire ainda mais ambiguidades. Dizer que se está apresentando um teatro não comercial, soa contraditório quando o público paga em moeda corrente para assistir a um espetáculo, por mais popular que seja o valor da entrada, ou por mais experimental que seja o trabalho.

Já os modelos de teatro de grupo apresentam ressonâncias em várias formas de produção na América Latina, mesmo naquelas que não se

caracterizam exatamente como grupos estáveis. Isso se deve ao fato da importante influência de projetos grupais com orientação política nos anos 60 e 70. Vários foram os homens e mulheres de teatro que, provenientes deste ambiente, desenvolveram projetos em diferentes âmbitos, como sugerem as falas de Miguel Rubio Zapata (2014, p. 264), diretor do grupo peruano Yuyachkani:

A meu ver, os melhores momentos, se é que podemos falar de “melhores momentos”, ou melhor, **os momentos de grande força e singularidade nesta história, foram aqueles em que nosso teatro foi parte da luta de nossos povos por uma vida melhor.** Então, nesses momentos, nos atrevemos a reconhecer-nos em nossa particularidade e a inventar criativamente o teatro que nos fazia falta, sem nos vermos obrigados a marchar no compasso das culturas hegemônicas (grifo meu).

A importância histórica e simbólica da ideia de teatro de grupo que opera no imaginário dos teatros atuais, oferece a perspectiva de um meio possível e desejável de imprimir ao teatro uma dimensão social e política. Isso é reafirmado como uma tendência ideológica do teatro por reflexões de diversos estudiosos, entre os quais a pesquisadora Silvana Garcia (2008, p. 57), que afirma:

O teatro de grupo que se fortaleceu nos anos de 1970 não é um fenômeno latino americano, mas aqui, mais do que talvez em qualquer outro lugar, podemos pensar em uma rede de solidariedade armada desde cedo entre os diversos grupos, resultado em primeira instância da politização que, em diferentes tonalidades, marcou suas fundações.

Nos dias atuais o teatro de grupo ganha configurações bastante variadas, fazendo com que seja ampla entre artistas e teóricos a discussão em torno da ideia de grupo ou coletivo. Modelos de grupo são influenciados fortemente pelo entorno social e por fatores econômicos dos tempos atuais (em especial pelos modelos de financiamento). Nesse sentido, é necessário perceber que outros formatos de produção cênica, com estruturas e relações móveis, ou mais permeáveis, predominam no meio que não tem foco na produção de lucro, mesmo quando se utiliza o termo “grupo”. Assim, ainda que o teatro de grupo se apresente como característica marcante de modo de produção de um teatro “não comercial”, especialmente no continente latino-

americano, é necessário destacar que tal modo não é homogêneo. Tampouco é único, como foi dito anteriormente, quando se trata de variantes cênicas não impulsionadas pela perspectiva de venda, voltadas à livre criação artística e ancoradas em propósitos de uma arte crítica e engajada.

O impasse acerca do termo adequado para definir o objeto da pesquisa de doutorado que eu estava empreendendo, se tornou ainda mais complexo quando passei a realizar revisão bibliográfica dos termos *teatro independente*, *teatro alternativo*, *teatro profissional*, *teatro comunitário*, *teatro de pesquisa*, *teatro experimental*, *teatro de arte*. Todos estes termos buscam tanto delimitar formas de criação, quanto de produção e de constituição organizacional. Assim, a tarefa de definir o conceito se deu em um campo fértil para o debate, pois suscitava, e suscita ainda, reflexões em torno do poder no campo teatral, uma vez que tais definições demarcam territórios de produção e “validam” propostas estéticas.

A dificuldade em chegar nesta pretendida conceituação, ou a necessidade de fazê-la levando em conta as contradições inerentes ao desejo de nomear tendências e modos de trabalho teatral, pode ser entendida como consequência da condição pós-autônoma na arte, discutida por Nestor Garcia Canclini (2010) em seu livro *La Sociedad sin Relato*.

Em seu estudo, o antropólogo argentino radicado no México afirma que vivemos uma era global em que os relatos não são capazes de organizar a complexidade de uma ordem social altamente interdependente (globalizada), ao mesmo tempo que dividida, para a qual seria desejável uma multiplicidade de relatos (CANCLINI, 2010). Ou seja, a sua proposta é a de que já não existem mais processos isolados, mas que as mais variadas atividades humanas se influenciam mutuamente a nível global, desde a alimentação, vestuário, até as guerras (e epidemias diríamos a partir de 2020)! O fazer artístico, o teatral inclusive, está inserido neste mundo e, portanto, compartilha de tal dinâmica e como consequência, a arte não poderia ser entendida como um processo autônomo (isolado) de criação.

A interação entre as distintas esferas da vida humana, no entanto, não assegura soberania, dignidade ou preponderância a todos os agentes sociais e culturais. Os relatos buscam cristalizar ideias e padrões. Neste mundo,

portanto, a diversidade, a ambiguidade e a renovação de discursos seriam uma forma potente de dar voz à multiplicidade cultural, econômica, política, social e histórica de nossa existência.

O “perigo de uma história única” (2009), da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, uma das *Teds Talks* mais assistidas do *Youtube*, alerta justamente para o problema da simplificação da nossa compreensão de fenômenos sociais, geográficos, culturais, quando adotamos um ponto de vista único (essencialista) acerca dos mesmos.

Levando em consideração a perspectiva proposta por Adichie (2009) e Canclini (2010), comecei a entender melhor a dificuldade que eu encontrava em tentar circunscrever o objeto da minha pesquisa a partir de um termo essencial e único. No campo específico do teatro, tal impossibilidade se combinava com o variado uso dos termos que fazem aqueles que trabalham com esta arte. Ou seja, fui percebendo que o que uma atriz entendia por *teatro independente* no Brasil, não era exatamente a mesma compreensão que tinha um diretor no México, por exemplo.

Da mesma forma, comecei a compreender que a expressão *teatro comercial* funciona como instrumento de delimitação de um campo político para o fazer teatral, na medida em que possibilita um posicionamento de oposição e crítica por parte do artista frente ao que surge como mercado do entretenimento, ou à ideia de arte-produto. A recusa em associar o trabalho criativo à geração de um mercado pode ser entendida, neste contexto, como uma forma de resistência aglutinadora. Ao reconhecer um outro (o mercado) como inimigo, se produziram movimentos que articularam equipes e formas de trabalhar em oposição (resistência) ao mesmo, ainda que isso não tenha se dado sem contradições (internas e externas).

Partindo dessas compreensões iniciais, se torna fundamental refletir acerca dos modos de produção, gestão e criação teatral considerando-se o problema cultural contemporâneo, já bastante explorado por pensadores como Jameson (1984). Tem-se então a hipótese de que a semiautonomia da arte em relação à economia (pretendida na época moderna), deu lugar a “uma prodigiosa expansão da cultura por todo o domínio do social, até o ponto em que tudo em nossa vida social - do valor econômico e do poder do Estado [...]

pode ser considerado como cultural” (JAMESON, 1984, p.74). A cultura, e particularmente a arte, está dentro do conjunto de práticas que foram englobadas de forma complexa pela expansão da lógica da mercadoria. A condição desta expansão do capitalismo como lógica cultural é o que aponta para a não existência de espaços capazes de serem completamente alternos a esta lógica. Em termos simplificados, interessa agora reconhecer que toda forma de espetáculo tem algum aspecto comercial porque se “vende” de forma direta ou indireta, isto é, tem algum elemento da lógica da mercadoria funcionando dentro de suas possibilidades de atuação.

Canclini (2010), por exemplo, argumenta que a autonomia da arte se desvanece através de diferentes pressões. A mais óbvia é o mercado artístico de grande escala, mas outras formas de interação e negociação dos artistas com o meio social, econômico e político também atuam de modo a relativizar a autonomia da criação. Exemplo disso ocorre quando escrevemos um projeto com o objetivo de auferir algum patrocínio, mesmo que módico. A princípio, esta atividade desloca o fluxo comum na criação, que parte do caos, de perguntas e inquietações, enquanto a redação de projetos pressupõe um processo de organização e delimitação bastante práticos.

Nesse contexto, não só a autonomia da produção é relativizada, mas o próprio caráter contestatório que originalmente certos modos de se fazer teatro carregam. Miown Kwon diz, em relação a propostas artísticas vinculadas ao termo *site-specific*, por exemplo, que este passou a ser utilizado também pela indústria de entretenimento, fazendo com que seu caráter dissidente se diluísse. A autora menciona que apesar da origem *anticomercial* que originou as práticas de *site-specific*, estas não puderam escapar à apropriação mercadológica:

Esta preocupação de re-avaliar a relação entre a obra de arte e seu lugar é em grande parte provocada pelas formas com que o termo “*site-specific*” foi acriticamente adotado como outra categoria de gênero, por instituições de arte tradicionais e seus discursos. [...] Para aqueles que aderem a cooptação como a explicação mais viável da relação entre *advanced art*, a indústria cultural e a economia política ao longo do século XX, o inespecífico (mal)uso do termo “*site-specific*” é ainda um outro exemplo de como práticas artísticas vanguardistas, com consciência social e politicamente comprometidos, sempre se tornam domesticados pela sua

assimilação à cultura dominante (KWON, 2004, p. 1, tradução minha)².

É necessário pontuar que tanto Know (2004) quanto Canclini (2010) problematizam a domesticação de uma arte que se pretende politicamente comprometida, a partir de exemplos de artistas consagrados e inseridos em contextos que, embora reconhecendo-se de vanguarda, se estabelecem grandes mercados de arte, os quais operam com cifras financeiras arrojadas. Se este mercado de grande escala (aquele que ocorre em leilões de telas e pinturas e nas bienais mundiais de artes visuais) não chega a se conformar nos casos que eu pretendia estudar na minha pesquisa, as *outras formas* de interação social do artista com *o meio* inevitavelmente estavam presentes.

Tais interações ocorrem sempre que nós artistas sentamos para escrever um projeto de montagem ou circulação de espetáculo, o qual concorrerá a verbas (públicas ou privadas) disponibilizadas por meio de editais; quando nós concorremos a bolsas de criação ou mesmo de pesquisa artístico-acadêmica; quando negociamos com instituições (centros culturais, festivais, empresas) que pretendem contratar alguma apresentação; ou, simplesmente, quando tratamos de divulgar temporadas de nossos trabalhos para convocação de público (seja este pagante ou não). Com o fenômeno crescente das redes sociais e plataformas digitais e sua atual relevância, seja para divulgação, seja para realização cênica, movimento imposto a artistas em função da pandemia do COVID-19, a relação conflituosa e necessária com o mercado cultural se torna ainda mais profunda, problemática, instigadora e irrevogável.

Ou seja, existem muitas formas ativas do mercado que penetram o campo das artes, mesmo quando estas lidam com valores monetários pequenos e se circunscrevem em localidades descoladas dos centros de

² No original: *This concern to reassess the relationship between the artwork and its site is largely provoked by the ways in which the term "site-specific" has been uncritically adopted as another genre category by mainstream art institutions and discourses. (...) For those who adhere to cooptation as the most viable explanation of the relationship between advanced art, the culture industry, and the political economy throughout the twentieth century, the unspecific (mis)uses of the term "site-specific" are yet another instance of how vanguardist, socially conscious, and politically committed art practices always become domesticated by their assimilation into the dominant culture* (KWON, 2004, p. 1).

reconhecimento centralizador da cultura. Podemos perceber, portanto, que o mercado deve ser entendido como uma dimensão cultural que dá formato a diferentes práticas, onde a relação compra-vende se concretiza sem que se manifeste, necessariamente, de forma tão explícita. Para o pesquisador teatral André Carreira (2008, p.13):

Como hábito adquirido no permanente elaborar de projetos, os grupos dialogam com facilidade com uma categoria que no universo dos negócios se chama razão instrumental. Por isso, 'vender' passou a ser algo muito mais complexo que convidar o público a passar pela bilheteria para adquirir seu ingresso. Vender significa, para os grupos, construir estratégias amplas de relação com empresas e com órgãos de fomento, através de instrumentos diversos. Aqui reside um primeiro aspecto importante para a compreensão do teatro de grupo brasileiro na atualidade: a relação entre criação de espaços de experimentação e as aproximações com modos operacionais do mercado da cultura.

O reconhecimento dessas diversas interações que o fazer teatral trava com o meio social e as conseqüentes tensões (artísticas e de produção) que geram, reforçam a ideia de que para estudar o fenômeno teatral devemos buscar relações com a condição pós-autônoma da arte. Assume-se, assim, que a arte não se constitui como produção cultural cujo funcionamento está alheio a aspectos econômicos e políticos.

Essa condição, configurada no seio de uma "sociedade sem relato" (CANCLINI, 2010), se apresenta como fundamental na elaboração da reflexão acerca dos modos de produção e gestão de um teatro "de grupo", "de arte", "alternativo", "independente" ou "não comercial". A grande tentação e armadilha, ao refletir acerca de tais conceitos, é justamente a de cair em um relato essencialista ou universalista para um determinado tipo de fazer teatral. Para evitar esse risco, Canclini (2010) sugere uma mudança metodológica na elaboração de uma antropologia da arte, substituindo a pergunta *o que é arte*, para *por que, como ou quando existe arte*. Sugere que não definamos de antemão a criatividade, mas que nos perguntemos *quando* existe criatividade e *como* atuamos para ser criativos. Assim:

Hallamos preocupaciones semejantes a las de la estética pos metafísica en quienes han dejado de preguntar qué es un hecho económico o qué es un hecho político. Al consolidarse la posición según la cual no tiene sentido buscar la esencia del arte, de la

cultura o de la sociedad porque lo que denominamos con esos términos es construido de maneras distintas en cada país o época, la tarea es formular marcos analíticos que permitan comprender por qué y cómo se los construye de ese modo, de qué manera funcionan o fallan. Y cómo, entre esos procesos, ocurren interacciones inesperadas (CANCLINI, 2010, p. 44-45, grifo meu).

O estudioso segue, afirmando que para evitar a armadilha de formular perguntas metafísicas, é necessário articular o pensamento teórico com questionamentos vindos de outros campos, bem como com os discursos daqueles que produzem arte. Assim, a mudança de interrogação (de *o que é para quando e como existe arte*) “*nos remiten de inmediato al conjunto de relaciones sociales entre artistas, instituciones, curadores, críticos, públicos y aun empresas y dispositivos publicitarios que construyen el reconocimiento de ciertos objetos como artísticos*” (CANCLINI, 2010 p. 45).

Parece então, pertinente a problematização do termo *não comercial*, pois este conduz a um relato essencialista num campo que, como visto, sofre interações de outros setores e se torna pós-autônomo. Seguindo a sugestão metodológica de Canclini (2010) teríamos que nos perguntar *quando, como e por que existe um teatro que se pretende não comercial*. Essa mudança de interrogação por si mesma já complexifica sua delimitação.

A condição pós-autônoma da arte é pensada pelo antropólogo a partir de uma reflexão crítica sobre o conceito de campo artístico tal como foi proposto por Bourdieu (2007). Para o pensador francês, as vanguardas, ao possibilitarem a existência de muitas poéticas e ao darem preferência à experiência em detrimento do representar (à forma em relação à função), remodelaram o sentido de autonomia da arte e reposicionaram sua relação com o mercado, a política e os meios. Esse reposicionamento configura o que Bourdieu (2007) chama de campos autônomos: a produção artística (bem como científica, literária ou política) não seria mais determinada por fatores religiosos, pelo mercado global, ou por políticas externas e alheias ao campo, mas por pressões e articulações do próprio meio que envolve diferentes agentes (não apenas os artistas, mas todos os profissionais relacionados com esse campo, como, por exemplo, curadores e avaliadores de projetos, que definem normativas sobre o que é arte ou qual arte merece ser financiada,

programada e assim por diante). De forma que as disputas e distinções se estabeleceriam entre os agentes do campo.

Para Canclini (2010), a importância do pensamento de Bourdieu (2007) reside no entendimento de que a arte se produz (e é limitada) dentro de uma estrutura de campos autônomos e não por coação ou pressões macrossociais: *“Las obras y las prácticas de los artistas están condicionadas, pero no por el todo social sino por ese conjunto de relaciones en las que interactúan agentes e instituciones especializados en producir arte, exhibirlo, venderlo, valorarlo y apropiárselo”* (CANCLINI, 2010, p. 32). Dentro dessa perspectiva, Canclini (2010) afirma que tanto a concepção de “gênio artístico” (ou “monstro sagrado”, para utilizarmos uma expressão do campo teatral), quanto a oposição binária entre este “gênio” e a sociedade capitalista se tornaram inócuas.

Ou seja, a perspectiva do campo livra, por um lado, a arte da concepção de gênio criador (de que a produção artística brota de uma inspiração transcendental recebida pelo artista) e, por outro, da condicionante macrossociológica (o mundo capitalista global dominado pelas empresas multinacionais). A produção artística estaria mais bem determinada pelas negociações internas ao próprio campo artístico, por isso Canclini (2010, p. 33) fala de *“tensiones entre proyectos artísticos y condicionamientos concretos”* (jurados, avaliadores de projetos, curadores, compradores de entradas) e sugere que *“Estudiar el arte, y saber cuándo hay arte, implica entender la obra en el contexto de su producción, circulación y apropiación [...]”* (2010, p. 33, grifo meu).

Para Canclini (2010), entretanto, uma total independência do campo artístico em relação ao contexto macrossocial e político, sua “auto-contenção”, que fazia possível definir os agentes que teriam legitimidade para declarar o que era arte, já desapareceu. Ainda segundo o antropólogo argentino, a autonomia do campo artístico, como proposto por Bourdieu (2007), esteve sempre muito localizada nos formatos ocidentais de produção, principalmente ou especialmente os europeus. O que ocorre com as artes em geral, no contexto atual (como o artesanato, o patrimônio histórico, as artes visuais e mesmo o teatro), é que elas são apropriadas por discursos de reorganização

das cidades, modelos de turismo, estéticas políticas, fazendo com que surjam outras formas de interdependência (de escala tanto global quanto local). É essa interdependência que torna questionável a autonomia do campo artístico, uma vez que não encontramos mais a consagração da forma (estética) sobre o conteúdo (função) e, por isso, a pergunta “o que é arte”, como mencionado, deixa de ter um sentido organizador da reflexão.

Na conferência magistral proferida por Canclini na cidade de Xalapa, México, em julho de 2015, essa concepção fica bastante evidente. Na ocasião, além de discorrer sobre a impossibilidade de conceber a arte como um processo autônomo de criação humana, fechado em si mesmo, ele lançou uma sugestão para se compreender *quando* existe arte e *como* ela, atualmente, pode conformar-se como campo de crítica ao *status quo*:

Hablemos un poquito de cómo se están transformando las estéticas de los procesos creadores. Se ha modificado mucho esa ilusión idealista del creador iluminado, como un individuo excepcional, genio, que como un Dios saca algo de la nada y súbitamente lo hace existir. Sabemos que el trabajo creador no se hace en el vacío, ni siquiera las búsquedas más experimentales del arte, más innovadoras. Pero en la medida en que el creador, el trabajo artístico, supone una cierta convivencia del vacío, del incierto, de lo que podría ser de un modo o de otro y también podría no llegar a ser. Y aquí sintetizo mucho algo que desarrollé en un libro hace cuatro años, Las Sociedad sin relato, donde me pregunté, “bueno, entonces, ¿cuándo hay arte? ¿Cuándo podemos decir que hay creatividad? ¿Que sucede algo realmente innovador? Y partí de una frase de Borges:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.

Después fue encontrando un linaje, antes y después de Borges, de teóricos, críticos, artistas, que hablan de esta inmanencia, como algo que era característico del proceso creativo o artístico. Esto quiere decir que ser artista o escritor en esta perspectiva, no sería aprender un oficio codificado, o no sería principalmente eso, o cumplir con requisitos fijados por un canon y así pertenecer a un campo donde se juegan efectos que se justifican por sí mismo [...] (CANCLINI, 2015, informação verbal)³.

³ Apontamentos feitos por Nestor Garcia Canclini na Conferência Magistral, em julho de 2015, em Xalapa, México. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d7y0UBedsVs>>. Acesso em: 29 de set. 2015.

Canclini (2015) sugere, então, que estaríamos em um contexto em que a arte joga na imanência: não quer mais produzir um mundo novo, nem revelar as falhas do sistema, mas evocar possibilidades, criar suspensões para pensar acontecimentos improváveis mas possíveis, pensar o que “poderia ser de um modo, ou de outro, ou não ser”... Então a estética, quando confrontada com a sociedade e as ciências sociais, não se manteria em função de um campo normativo totalmente destituído de função, mas existiria, na contemporaneidade e em contextos não eurocêntricos, sem mais a perspectiva de alcançar uma verdade (metafísica), de enquadrar-se em um modelo pré-estabelecido (seja de produção, seja estético). Ao invés disso, se apresentaria como um campo aberto, no qual a imanência de algo que pode suceder seria sua principal força e motivação. Ou seja, são *“experiencias despreocupadas por algún tipo de transcendencia e interesadas, más bien, en abrir posibilidades en un mundo sin normas preestablecidas”* (CANCLINI, 2010, p. 39). Por isso, o autor argumenta que *“Es legítimo hablar de una condición pos autónoma en contraste con la independencia alcanzada por el arte en la modernidad, pero no de una etapa que reemplazaría ese período moderno como algo radicalmente distinto y opuesto”* (CANCLINI, 2010, p. 52).

O pensamento de Canclini (2010; 2015) encontra ressonâncias nas reflexões já mencionadas de Jameson (1984) no que diz respeito ao desenvolvimento da cultura no âmbito do capitalismo tardio, segundo ele, terceiro e atual estágio do capitalismo. Nesse contexto, a cultura atua como base econômica (não estaria mais relegada à superestrutura como supunha Marx (1818-1830) e à escola clássica de economia). Segundo Paul Tolila (2007, p. 25-26):

De fato, durante muito tempo o setor cultural foi ignorado pela teoria econômica que o considerava atípico em relação às “leis” fundamentais que ela produzia e que regem o modo de produção e de consumo capitalista. Para os pais fundadores da economia política, Smith e Ricardo, os gastos nas artes abarcam apenas os lazeres e não poderiam contribuir para a riqueza das nações; para os economistas “respeitáveis”, portanto, eles não mereceriam um dispêndio de energia intelectual. [...] Ora, o luxo, para os economistas clássicos, nada tem de “funcional”, ele pertence à esfera do capricho, de um desejo individual fora da norma e pouco preocupado com a verdadeira produção de riquezas, ele constitui uma “derivação” não desejável do capital, investido “improdutivamente” em fantasmas. Como não são funcionais, os

gastos na arte e na cultura (no luxo) são prontamente declarados “irracionais” no pensamento econômico clássico.

A pergunta: “é possível um teatro isolado de estruturas mercadológicas?”, deve ser refletida, então, a partir da perspectiva cultural sugerida por pensadores como Canclini (2010) e Jameson (1984). Este último, em seu livro “Pós-Modernismo ou a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio” defende que a cultura pós-moderna não se define por traços estilísticos, mas sim como dominante cultural inscrita em determinada ordem econômica e que “a inter-relação do cultural com o econômico não é uma rua de mão única, mas uma contínua interação recíproca, um circuito de realimentação” (JAMESON, 1984, p. 18).

Se formos minimamente simpáticos à visão do pensador estadunidense, ainda que esta nos pareça desoladora, os termos *teatro* e *mercado* deixam de soar antagônicos e torna-se coerente propor que (também) o artista reflita sobre o tema considerando a inevitabilidade das relações artísticas com as forças da economia e da política.

Jameson entende que “[...] o sentido de “cultura” como algo que está tão colado ao econômico sendo difícil destacá-la ou examiná-la em separado é, ele mesmo, um fenômeno pós-moderno, [...] a descrição infraestrutura já é cultural” (JAMESON, 1984, p. 19). A ideia defendida por Jameson sugere, então, que na ordem econômica do capitalismo tardio a cultura é incorporada pela lógica mercantil sendo basilar em sua constituição, frustrando as mais diversas tentativas de contestação artística dessa ordem:

[...] na cultura pós-moderna, a própria “cultura” se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se auto transcender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo (JAMESON, 1984, p. 14).

A abordagem crítica proposta por Jameson (1984) e Canclini (2010) apresenta respostas para a pergunta: é possível, nos tempos atuais, produzir *trabalhos teatrais* que sejam de fato alheios ou contestatórios à lógica mercantil ou *não comerciais*? Como, neste contexto de pós-autonomia,

construir espaços críticos ao consumo? Acredito que pensar a produção teatral, diante de tais termos, implica em tomar consciência de que na atualidade as armadilhas são imensas e o sonho seja de um teatro crítico, não hegemônico, *marginal* ou engajado, não pode ser alheio às questões que envolvem uma inter-relação necessária entre as esferas de produção, gestão, pesquisa artística, economia e política.

Se Canclini (2010) percebe que a cultura, ou arte, se produzem através de interdependências com o meio social, político e econômico, Jameson (1984) enfatiza que no terceiro estágio do capitalismo a esfera cultural é a própria estrutura da esfera econômica, tornando impossível pensar (e refletir sobre) a primeira de um ponto de vista externo à segunda. Na introdução do livro de Jameson (1984), Iná Camargo (1984, p. 10) menciona que:

De um ponto de vista brasileiro, seu imperativo de totalizar ao pensar as contradições do presente tem o mérito adicional de nos incluir como elemento constitutivo e não meramente marginal do sistema de organização social contemporâneo. Se pensarmos a cultura segundo o modelo das ideologias do diferente, nosso lugar é o do exótico, o de “mais uma voz” que num futuro cada vez mais distante se juntará “um dia” ao “coro pluralista” que canta, pelo menos segundo a partitura vigente, as benesses do consumo. A partir da contribuição crítica de Jameson fica mais fácil desmistificar essa ilusão. O capitalismo tardio é um momento em que enclaves remanescentes de outros modos de produção foram colonizados, isto é, absorvidos pela forma mercadoria, ou simplesmente excluídos do movimento geral do capital, [...]. Assim, não se trata de postular uma excepcionalidade do Brasil ou de nossas produções culturais, mas antes de compreender a parte que nos toca na divisão internacional da produção, inclusive a cultural, e enfrentar o modo como nossa particularidade se insere no conjunto.

É interessante notar que, mesmo ante essas reflexões que apontam para a relação obrigatória entre arte e economia, a defesa, no âmbito pragmático das políticas culturais, do desenvolvimento de uma arte que não seja criada para o consumo (como um teatro *não comercial*, por exemplo), faz aparecer ecos do ideal de uma “autonomia da arte”. A contradição permanece, pois há criações artísticas que não são pensadas, fabricadas e sonhadas com vistas a gerar necessidade de consumo, ou altos rendimentos, ou seja, são produções que querem escapar a esta lógica e justamente questionar o *status* de mercadoria que a arte pode adquirir. E, por terem tal característica, de fato

não se sustentam economicamente, dentro de uma dinâmica simples de mercado, que seria a de compra e venda diretas, remontando o ideal de um *teatro de grupo*, como mencionado no início desse trabalho.

Pós-autonomia da arte e políticas culturais

O entendimento de que a cultura possui valor em si mesma e a insistência no ideal autônomo da arte aparece nas reflexões de uma série de estudiosos de política e gestão cultural que, contradizendo o pensamento dos pensadores até agora mencionados, propõem que a criação artística não deva estar vinculada às lógicas mercantis. Um deles é Thiry-Cherques (2010, p. 28), para quem “[...] os projetos culturais são iniciativas voltadas para a ação sobre objetos reais e ideias que expressam valores espirituais – sentimentos e conhecimentos – significativos para determinado grupo social, independentemente do valor de mercado”.

Visão similar é partilhada pelo autor do livro *Arte é Capital*, (Almeida, 1993, p.29), para quem “A cultura enquanto matriz pesquisa a linguagem, flerta com o novo, discute o estabelecido, subverte e choca. E é, portanto, indiscutivelmente vanguarda. Neste nível, a matriz opera como uma espécie de inconsciente crítico da indústria cultural [...]”. Essa aproximação em relação ao valor vanguardista e não mercantil que o fenômeno cultural deve preservar é reforçado na prática de artistas, gestores e produtores como forma de valorizar e justificar a importância de produções e criações humanas desenvolvidas apesar da sua falta de racionalidade econômica. Reforçam a importante ideia de que nem tudo o que necessita a humanidade pode ser apreendido e defendido a partir da lucratividade que é capaz de gerar. É o que sustenta, por exemplo, a atriz Liliana Hernández, gestora do espaço teatral *Teatro La Libertad*, em Xalapa, México:

Te mentiría ahora si te dijera que estoy muy involucrada en los conceptos de las empresas o industrias culturales, pero yo no apuesto por ahí. Yo creo que en el momento en que sigamos pensando que hay que hacer cómo esta estructura que está afuera para obtener un éxito, un triunfo, en este momento otra vez las convenciones personales empiezan a perder y entonces otra vez solamente pensamos en el producto, del impacto... como social...

el teatro tiene un impacto social, pero cuando viene desde una filosofía real yo creo que este impacto viene implícito, no es nada más solamente una cuestión de divertimento. No es una cosa de: uau, que impactante es, cuánta producción, cuánta música, sino, humanamente... O a lo mejor yo estoy siendo muy anticuada en mi pensamiento, a lo mejor puede haber una industria muy humana, pero todavía no la conozco (HERNÁNDEZ, 2015, informação verbal)⁴.

Num contexto pragmático (que define leis e verbas públicas destinadas à cultura) é provável que a relativização da autonomia da arte não se mostre favorável à consolidação de políticas culturais que valorizem o caráter não rentável das produções artísticas. Isto porque, os discursos em defesa de uma arte inconforme com o *status quo*, se fundamentam proclamando a necessidade de realizações artísticas que sejam dissidentes à ordem econômica estabelecida (tanto em seus discursos como em seus formatos de produção).

Temos então uma narrativa articulada tanto por gestores culturais quanto por artistas que, com vistas a conquistar espaço e recursos para a arte, afirmam seu desejo de isolamento em relação ao mercado. Isso deve ser observado como uma postura política, pois, as tramas do mercado estão operando mesmo quando uma produção é financiada com verba pública, por exemplo. A arte não deixa de se relacionar com o mercado que se desenvolve de maneira complexa, uma vez que existe um colapso da economia sobre a cultura (JAMESON, 1984).

As políticas públicas para cultura, construídas dentro da lógica econômica de nosso tempo, tampouco são isentas de interesses impostos por quem assume o poder. Mesmo quando estas possam estar mais de acordo com os anseios artísticos e ideológicos dos produtores de arte, ou de uma apreensão mais progressista da mesma, estão, em seu âmago, pautadas por interesses de setores econômicos que regem os destinos dos países.

Por isso, defendo a ideia de que para produzir uma arte dissidente e crítica, não precisamos acreditar em sua autonomia total. Pelo contrário, é necessário assumir o lugar de contradição desse fazer artístico que busca a

⁴ HERNÁNDEZ, Liliana. Atriz e produtora do Teatro *La Libertad*. Entrevista concedida à autora. Julho de 2015, Xalapa, México.

maior liberdade possível sem, no entanto, considerar que estamos invictos de negociações comerciais e políticas.

O entendimento de que a arte e a economia se fundiram (ou interagem obrigatoriamente) é contrário, portanto, à postura apresentada pelo pensamento dos gestores culturais mencionados (que afirmam e defendem a produção de arte em função puramente de seu valor simbólico, independentemente de seu valor de uso ou de venda, ou seja, das condicionantes mercadológicas e econômicas). Isso porque, como visto, no capitalismo tardio o simbólico é parte integrante e fundamental dos mecanismos de produção de valor, uma vez que o simbólico gera vetores constitutivos de operações concretas na vida social.

Por isso a complexidade desse quadro pede uma reflexão ampla sobre o plano pragmático das políticas culturais. O reconhecimento da interdependência da arte com essas outras esferas vem sendo analisado por gestores e teóricos de políticas públicas como Ejea (2011). No livro de sua autoria *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes*, faz uma importante crítica ao sistema público de financiamento cultural no México (através do *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* - FONCA), sustentando que é necessário “*Desmantelar la idea predominante del sentido común de que la conformación del ámbito artístico atiende a una lógica de valores estrictamente estéticos y posee pureza y neutralidad intrínsecas con respecto al ámbito político o al económico*” (EJEA, 2011, p. 27). O pesquisador concorda, portanto, com a ideia de uma autonomia relativa da arte:

La relación entre cultura y política no está preestablecida de manera directa, [...]. Más bien, se trata de una compleja relación en la que la influencia de una sobre la otra sólo puede ser percibida adecuadamente, si se tiene en cuenta que el ámbito cultural - y por tanto el arte - posee una autonomía relativa con respecto al sistema político y económico (EJEA, 2011, p. 36).

Apesar de compreender o contexto macro-cultural e econômico e seus processos híbridos nos quais existem fusões, é interessante analisar as práticas culturais e as mediações que os agentes sociais produzem no seu acionar cotidiano. Além disso, é importante compreender como os próprios

realizadores teatrais entendem suas práticas e contextos produtivos. Ao se debruçar sobre o fenômeno da produção teatral contemporânea, Schraier (2008), produtor executivo do teatro San Martín em Buenos Aires e pioneiro no ensino e sistematização da produção teatral na América Latina, propõe a diferenciação dos formatos de fazer teatral (que implicam modo de produção, criação e concepção estética) em três diferentes *sistemas* de produção. Já o mexicano Ejea (2011) sistematiza seu pensamento a partir da concepção de três *circuitos teatrais* (que levam em conta não apenas a produção do bem cultural, mas o ciclo completo de existência deste: *origem - trajetória - destino*). Tanto uma quanto outra definição são funcionais na medida em que apontam a existência de distintos mercados, ou modelos de mercado, no campo teatral.

Os **sistemas de produção teatral** apresentados por Schraier (2008) são: a) empresarial (prefere esse termo em substituição ao “comercial”); b) estatal; e c) alternativo (sugere esse termo no lugar de independente, tendo em vista que na Argentina o termo *teatro independente* vincula-se a um movimento histórico específico do país). O que diferencia um sistema de outro é sua forma de financiamento, que se estabelece em função do objetivo de existência de cada sistema.

Os **circuitos teatrais** propostos por Ejea (2011) são: a) teatro comercial; b) teatro de arte; e c) teatro comunitário. É bastante importante notar que este último autor destaca a possibilidade de imbricamentos de um circuito em outro, abandonando, pelo menos em parte, a ideia de um “essencialismo” dentro desses circuitos. Também aqui é a intencionalidade existente por trás da criação que define e diferencia os circuitos.

Tanto Schraier (2008) quanto Ejea (2011) são enfáticos ao propor que, em qualquer dos *sistemas* e *circuitos* apresentados por eles o teatro não está desvinculado de um contexto econômico, social e político, corroborando assim o entendimento da condição pós-autônoma da arte.

Diante dos parâmetros até aqui traçados, defendendo que a condição de pós-autonomia da arte não aniquila as diferenças de intencionalidade que geram circuitos, ou sistemas, ou modos de produção teatral. Não se trata, portanto, de cogitar que, ao dialogar com mercado, todo fazer teatral tenha as

mesmas qualidades de mercadoria. Apesar de podermos observar uma polaridade que se manifesta na tensão entre uma leitura mais global dos fenômenos da cultura e outra que se relaciona mais com a prática cotidiana da produção cênica, é preciso dizer que as tensões são bem mais complexas e comprometem as diversas formas de se fazer e pensar o teatro. A referida tensão instaura uma sensação de crise no artista que, de alguma forma, quer questionar um modelo econômico, social e político, mas que, no entanto, negocia e atua de acordo com os movimentos desse mesmo meio. Ou seja, que precisa enfrentar, como sugere Camargo (1984), as formas como nos inserimos nesse conjunto social, econômico e político da pós-modernidade.

Mesmo reconhecendo a condição pós-autônoma na arte e a condição do artista como partícipe da divisão internacional da produção (nossa incapacidade de estar fora do contexto econômico global), penso na utopia de uma arte “não-comercial” e autônoma como quimera, como o horizonte (nunca atingível, mas sempre desejado). Esse horizonte se torna objetivo de um fazer teatral que, se não é passível de concretizar-se em sua plenitude, perpassa e motiva tanto criações artísticas, como a formulação de leis e políticas culturais que pretendem a liberdade de criação e, por que não, a edificação de uma sociedade mais justa, igualitária e apta a incorporar a diversidade em todas as suas esferas. Assim, reconhecer nossa parte na composição econômica e política do mercado cultural, nos faz conscientes e atentas a operações das lógicas com as quais lidamos. Já a crítica a estas mesmas lógicas, bem como a resistência à ideia de arte para o consumo, ou de mercado teatral, seguem se fazendo presente nas práticas artísticas modulando modos de funcionamento, orientando escolhas tanto estéticas como de ordem organizacional de grupos e coletivos e, fundamentalmente, cumprindo o papel de criar um campo de pertencimento para artistas, alicerçados na imanência ou esperança de um outro mundo. E a esperança, já dizia Kantor (2008), não é um motor qualquer. A esperança é, sem dúvida, o motor principal.

Referências bibliográficas

- ADICHE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma única história**. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg&t=14s>. Acesso 11 de jul. 2021.
- ALMEIDA, Cândido José Mendes de. **A arte é capital: visão aplicada do marketing cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- CAMARGO, Iná. *Introdução*. In: JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: editora Ática. 1984.
- CANCLINI, Nestor García. *¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?* In: **Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo**. Murcia: CENDEAC. Dez 2009, n. 7, p. 16-37.
- _____. **La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia**. Madrid: Katz, 2010.
- CANCLINI, Nestor García e PIEDRAS, Ernesto. **Conferências Magistrais**. Conferência proferida em julho 2015, Xalapa, México. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d7y0UBedsVs>>. Acesso 13 de jul. 2017.
- CARREIRA, André. *Teatro de grupo: a busca de identidades*. In: **Subtexto. Revista de teatro do Galpão Cine Horto**. Ano V, n. 05. Belo Horizonte: Argvmentvm Editora. 2008, p. 11-20.
- EJEA, Tomás. **Poder y creación artística en México: un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)**. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2011.
- HERNÁNDEZ, Liliana. **Entrevista concedida a Heloisa Marina**. Xalapa, julho de 2015. Não publicada.
- GARCIA, Silvana. *Notas sobre uma metodologia latino-americana*. In: **Subtexto. Revista de teatro do Galpão Cine Horto**. Ano V, n. 05. Belo Horizonte: Argvmentvm Editora. 2008, p. 57-64.
- KANTOR, Tadeusz. **O teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KNOW, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Cambridge: The mit press, 2002.
- SCHRAIER, Gustavo. **Laboratorio de producción Teatral 1: técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos**. Buenos Aires: Atuel, 2008.

THIRY-CHERQUES, Hermano R. **Projetos Culturais: Técnicas de Modelagem**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

TOLILA, Paulo. **Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

ZAPATA, Miguel Rubio. *O teatro e nossa América*. In: **Urdimento**. v.1, n.22, p. 259 - 266, julho 2014.