

## TEATRO MENOR, POSICIONAMENTO CRÍTICO E ESTADO ONDE PAIRAM SONHOS DE RESISTÊNCIA?

Heloisa Marina<sup>1</sup>

**Resumo:** A proposta desse artigo é discutir as interferências que ocorrem na criação teatral (estética e de posicionamento crítico), quando esta se vincula a programas de políticas públicas. Este trabalho deriva de minha pesquisa de doutorado cuja metodologia consistiu na análise de dados etnográficos (realização de entrevistas com artistas teatrais que possuem dez anos ou mais de trajetória no campo, do Brasil, México, Chile e Argentina) e autoetnográficos (vinculados às minhas próprias experiências como atriz e produtora). Tendo como objeto de estudo um teatro menor latino-americano, o qual se alicerça em ideais de democracia e dissidência às hegemonias culturais, argumento que as relações entre teatro e políticas públicas abrigam tensões que evocam a relevância de tais políticas para o incremento da produção teatral, ao mesmo tempo em que exigem uma postura atenta por parte de artistas e produtoras que a elas aderem.

**Palavras-chave:** Políticas culturais; Estado; atriz-produtora; teatro menor.

*Para nosotros es muy importante seguir teniendo autonomía para poder seguir diciendo lo que decimos y haciendo lo que hacemos. Si formamos parte de una institución seguro que habría restricciones. En una institución te limitan, te cortan, te censuran, marcan una línea y tienes que seguirla y como no nos gusta seguir líneas, en esta estamos (ZEPEDA, 2015, informação verbal).*

A criação e produção teatral pode desenvolver-se a partir de ambições muito diversas: como negócio (com vistas à um bom faturamento), como expressão individual de artistas, como plataforma de movimentos sociais, como ambiente de agregação comunitária, entre muitas outras. Me interessa nesse texto, que foi extraído de trechos da minha tese de doutorado<sup>2</sup>, ponderar acerca da relação entre teatro e políticas públicas, a partir das ambições que permeiam a criação daquilo que tenho chamado de *teatro menor*<sup>3</sup>. Resumidamente, entendo este tipo de produção teatral como aquela que, situada entre as experiências de teatro de grupo, independente, alternativo, e afins,

<sup>1</sup> Atriz, produtora, professora adjunta Departamento de Artes Cênicas - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). [heloisamarina@eba.ufmg.br](mailto:heloisamarina@eba.ufmg.br) Site-portfólio: <https://heloisamarina.wixsite.com/atrizeprodutora>; Instagram: [@helomarina](https://www.instagram.com/helomarina)

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Discuto com maior profundidade este conceito no artigo: *Teatro menor: crises e potências na intersecção de gestão, produção e criação artística de um teatro latino-americano.* In: **Aspas**, São Paulo, v. 6, n.2, p.57-80, 2016.

reconhece e dialoga com ferramentas de gestão e produção advindas do campo administrativo, se relaciona com práticas de mercado, com ordens econômicas e políticas contemporâneas sendo que, concomitantemente, busca reforçar os aspectos críticos, plurais, irreverentes, contestatórios, engajados, *menores* de seu fazer.

Partindo desta concepção, me proponho a discutir os possíveis diálogos e dilemas que o *teatro menor* trava com o poder público, problematizando dois aspectos principais: a) a relativização, ou não, do caráter crítico do *teatro menor* quando amparado por políticas estatais; b) a influência de tais políticas nos formatos de produção, de gestão e de investigação estética.

Existe uma preocupação, levantada por teóricos e artistas, sobre a perda da potência crítica em relação aos mecanismos estatais de legitimação de poder que o teatro pode sofrer quando atua com subsídios públicos. Em 2015 realizei parte de minha pesquisa de doutorado no México e neste país escutei repetidas vezes atrizes, atores, diretoras, falarem da vantagem que é não possuir vínculos de nenhum tipo com o Estado, tendo em vista que tal vínculo poderia diminuir a liberdade crítica do fazer teatral e do posicionamento de artistas mesmo quando fora de cena. Isso transparece no depoimento do *cuentero* Iván Zepeda Valdés, citado na epígrafe deste artigo, e é também o que transparece no relato da atriz e diretora Patricia Estrada (ambos de Xalapa, México) quando a perguntei sobre o lado positivo de ser independente:

*No tengo miedo de hablar mal de alguien. En alguna ocasión lo dice y me empezaran a llover llamadas así de 'Paty, no queremos represiones, no queremos represalias en tu contra'. Yo en esto momento te lo juro, me salió de lama decirles: ¿A ver, que me van a quitar si nunca me han dado nada? O sea, no me importa si ellos dicen jamás voy a apoyar el Foro Área 51 porque nunca me han apoyado para absolutamente nada. Entonces eso para mí es para bien (ESTRADA, 2015, informação verbal).*

Além de uma censura direta (da qual parecem fazer referência os relatos tanto de Iván Zepeda quanto de Patricia Estrada), é recorrente, por parte de alguns teóricos, o argumento de que ao ser financiado por políticas públicas que nem sempre são articuladas de modo participativo e com abertura à diversidade cultural, este tipo de fabricação artística tende a legitimar uma lógica política que enfraquece a democracia. Dariam, assim, respaldo a grupos fechados, autoritários e na maioria das vezes conservadores, que buscam manter-se no poder. Tal observação, ou preocupação,

aparece tanto nos estudos da argentina Lola Proaño (2013), a respeito do teatro comunitário de seu país, quanto de Tomás Ejea (2011), a respeito do teatro de arte no México. O pesquisador mexicano afirma que com o intuito de atingir seus objetivos ideológicos, os governos pós-revolucionários do México trataram de estabelecer alianças com artistas e intelectuais, restringindo o alcance dos projetos de políticas públicas para as artes a um “[...] *grupo ilustrado al cual estaba ligado*” (EJEA, 2011, p. 77). Nessa situação, os artistas que gozavam de maior prestígio dificilmente seriam realmente contestatários do poder governamental, pois se assim o fossem, corriam o risco de perder certos privilégios. Durante minha pesquisa escutei de diversas artistas entrevistadas que o temor em perder uma bolsa artística, por exemplo, poderia ser empecilho para o desenvolvimento de discursos, estéticas e poéticas mais subversivas. Na época, 2015, ainda não havíamos vivido a interrupção do governo de Dilma Rousseff, muito menos o advento do bolsonarismo no país. Artistas brasileiros viviam uma espécie de lua de mel com as políticas públicas, sendo que expor as ressalvas da relação entre produção teatral e Estado parecia uma proposição injustificável naquele momento.

No entanto, se nos atermos ao que estudiosos reportam como primórdio das políticas culturais no Brasil, encontraremos estudos como o Antônio Rubim (2007) que fala de uma dinâmica similar à do período de pós-revolução do México abordada no estudo de Ejea (2011). Trata-se do momento em que Getúlio Vargas esteve no comando do país. Rubim (2007, p. 104) afirma que apesar de conservador, o governo Vargas “acolheu muitos intelectuais e artistas progressistas”, articulando políticas repressivas com noções mais libertárias da arte. O objetivo era atenuar a sensação de imposição e autoritarismo do grupo que naquele momento detinha o poder:

Pela primeira vez, o Estado nacional realizava um conjunto de intervenções na área da cultura, que articulava uma atuação “negativa” — opressão, repressão e censura próprias de qualquer ditadura [...] com outra “afirmativa”: através de formulações, práticas, legislações e (novas) organizações de cultura (RUBIM, 2007, p. 104).

A menção de Rubim deixa espaço para acreditar que também no Brasil tenha existido, em décadas anteriores, algo como uma “cooptação” por parte dos governos de alguns intelectuais e artistas. A percepção de que a relação com o Estado pode ser

prejudicial à liberdade crítica, porém, parece não ter persistido nos anos de governo petista no Brasil. Pelo menos tal preocupação não apareceu nas falas das teatreiras e teatros brasileiros que eu entrevistei, diferentemente das falas que vinham de artistas do México. Aqui reforço mais uma vez minha impressão de que isto se deva ao fato de que no México contemporâneo a marca de um Estado repressivo e autoritário era sentida de modo muito mais visível, transparente e drástico que no Brasil pré-eleições de 2018.

No caso brasileiro, minha percepção enquanto artista é de que, de maneira geral, se tornou muito difícil criticar o governo federal nos anos em que houve repasses públicos continuados ao setor cultural, através principalmente de editais. Entretanto, a dúvida que me perseguia a respeito da política cultural de editais era: até que ponto tal política alcançaria um marco estruturante para o setor artístico e contribuiria para a construção de uma sociedade onde houvesse maior participação democrática e empoderamento nos processos políticos e artísticos, e até que ponto não se desenvolvia como política paliativa, alinhando-se com a noção de *estado liberalizador* (EJEA, 2011) no lugar de democrático. É fato que os editais brasileiros existentes até meados de 2016 não guardavam a característica de se limitarem à um grupo de “preferidos” do Estado (realidade deflagrada por Ejea em seu estudo das estruturas políticas no México). Porém, com a realidade pandêmica que se instalou no mundo a partir de 2020, o tema de políticas estruturantes (como seguros previdenciários aos artistas, programas continuados de manutenção de grupos e, em especial, políticas voltadas à difusão e distribuição cultural) voltaram a tomar corpo e importância no tipo de debate aqui proposto.

Nesse âmbito, além de marcos que assegurem perspectivas de longo prazo à cadeia produtiva do setor artístico, torna-se cada vez mais fundamental traçar reflexões a respeito dos agentes que são favorecidos por políticas públicas à cultura e de que forma estas impactam a sociedade do país que a financia. Pesquisadores do campo cultural brasileiro como Botelho (2019), Calabre (2009), Avelar (2013), de fato, identificam, por exemplo, nas políticas articuladas através do Programa Cultura Viva, que incluem os Pontos de Cultura, ações estruturantes e democráticas, as quais

corroboraram para a participação efetiva da sociedade civil na afirmação da paisagem cultural do país.

Por outro lado, Ejea (2011) menciona que políticas em que não haja uma concreta participação democrática em sua constituição (ele as denomina de *liberalizantes*) funcionam como válvula de escape a pressões populares e de artistas contra governos autoritários, justamente porque freiam uma articulação de oposição, já que “um pouco”, ainda que mal executado e planejado, seria “melhor que nada”. Aos artistas enredados por tal perspectiva, acaba sobrando pouco fôlego para questionar determinadas visões estatais para com a cultura. É também possível supor que a questão do fôlego crítico dos artistas não depende unicamente do espaço ocupado pela cooptação do governo, mas também se relaciona com certo nível de imediatismo do nosso campo. É, em todo caso, um fenômeno complexo e digno de um estudo mais aprofundado. Em todo caso houve, também, vozes que apontavam incongruências na gestão das políticas culturais, como a crítica feita pela pesquisadora Amanda Wanis (2014, p. 6):

A partir de 2012, com a gestão Marta Suplicy, intensificam as ações dentro da plataforma da economia criativa como a criação de editais específicos para Economia Criativa, O Observatório da Economia Criativa e o emblemático incentivo fiscal de 2,8 milhões de reais, via lei Rouanet, para desfile de moda de grife brasileira em Paris. Quando questionada da intervenção da ministra na aprovação, ela responde: “O Brasil luta há muito tempo para se introduzir e ter uma imagem forte na moda internacional. Essa oportunidade tem como consequência o incremento das confecções e gera empregos. E é um extraordinário ‘soft power’ no imaginário de um Brasil glamouroso e atraente (Folha de S. Paulo, 22/08/2013)<sup>4</sup>”

Quando a ministra da cultura cita como conceito de sua política internacional para a cultura, vender a imagem de um país glamouroso, justificando assim o investimento público em um desfile de moda, é nossa obrigação perguntar-nos: a quem se dirige essa política? Em qual grupo de cidadãos pretende impactar?

Diferentemente do Brasil, no México a desconfiança aos governos parece ser institucionalizada, pois era praticamente o mesmo partido que ocupava a presidência

---

<sup>4</sup> Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1329824-ministra-libera-lei-rouanet-para-desfile-de-roupas-na-franca.shtml>>. Acesso: 05 de jul. 2017.

desde que a “democracia” havia se instaurado<sup>5</sup>. Essa situação política fez com que os artistas mantivessem um olhar desconfiado ao governo, inclusive com relação às políticas culturais que eram implementadas no país. Na percepção de Ejea (2011, p. 227), porém, aqueles artistas que são subsidiados por bolsas e programas estatais terminam por atenuar sua postura crítica frente às políticas adotadas:

*Y por lo que se refiere a la corresponsabilidad en la toma de decisiones, ésta se limita a aspectos relacionados con la parte inferior de la toma de decisiones mientras que, por otro lado, la desconcentración en lugar de atenuarse se ha acentuado con la existencia del FONCA, lo cual contradice los objetivos democratizantes de la modernización cultural. Más bien ha servido para mantener la existencia de un grupo social conformado por los principales líderes de cada disciplina artística, otorgándoles apoyos económicos a cambio de su conformidad. Víctor Flores Olea explica al respecto: “Antes del Sistema Nacional de Creadores todos los intelectuales eran críticos y abiertos y, después, solamente los declarados de izquierda. A partir [de la creación] del sistema los eméritos, ‘los inamovibles’, se han callado. Con el sistema todo mundo se calla, es un medio de captación. “No voy a decir esto, no vaya a ser que me quiten mi beca”, dicen algunos”.*

A reflexão aqui proposta retoma as armadilhas que o *teatro menor* encontra quando se vincula a discursos economicistas, os quais, como visto, nem sempre têm a arte como fim, mas a entendem como meio (como no caso das políticas de gentrificação, por exemplo). O questionamento, então, deveria ser, como escapar das normativas impostas por um Estado que ainda atua de forma pouco democrática e é inconstante no que diz respeito ao trato com a cultura e as artes? Eximir-se dos subsídios não é a resposta, pois tal atitude não fortalece o papel de representação que o Estado deveria exercer. Portanto, a pergunta não é se devemos ou não utilizar recursos públicos, mas sim, como fazer um uso *menor* (crítico, democrático, desestabilizador) deles? Como fazer com que o financiamento estatal ao teatro, nos momentos em que exista, retorne à população de forma a potencializar encontros, reflexões, visões e práticas de mundo para além das hegemônicas, para além do ato de consumo? Ou seja, como fazer com que tais recursos colaborem ao enraizamento da atividade teatral em determinado território? A questão é de difícil resposta, pois está diretamente relacionada com diferentes hipóteses de criação e gestão de políticas públicas democráticas para a

---

<sup>5</sup> Entre os anos de 1929 e 2000 foi sempre o PRI (Partido Revolucionário Institucional) quem elegeu seus candidatos para presidente, perdendo as eleições em 2000, retornando ao governo em 2012 e perdendo novamente as eleições em 2018, quando pela primeira vez assume um governo de esquerda no México.

cultura. Isso se faz ainda mais complexo considerando o histórico de autoritarismo elitista que caracteriza os governos latino-americanos e que coincide com o momento político pelo qual passa o Brasil atualmente (2021). Talvez respostas mais complexas e assertivas para este embate levem ao envolvimento direto da “gente de teatro” com as esferas concretas de representação política. O movimento MUITAS, que elegeu como vereadora no ano de 2016, em Belo Horizonte, a artista de teatro Cida Falabella, num mandado coletivo e participativo, nomeado de Gabinetona, é um exemplo do grau de engajamento político que a realidade brasileira (e quiçá latino-americana) vem cobrando de artistas<sup>6</sup>.

Em todo caso, ao refletir sobre as dinâmicas de financiamento público do teatro comunitário da Argentina, Proaño (2013) comenta que a contradição se dá, justamente porque esse fazer teatral se fortalece, ideologicamente, na posição marginal que assume. A autora argentina alerta que, ao se inserir na política institucional, ou encontrar a dinâmica de apoios e fundos, o teatro retorna ao sistema, enfraquecendo o discurso crítico de que a prática de outras formas de existência é possível e realizável: “[...] *Este aspecto resulta “perigoso” para la ideología con que se crearon. Por esto, es una deuda el estudio de los posibles cambios que el apoyo institucional aparecido en los últimos años, haya podido causar en el funcionamiento de los grupos*” (PROAÑO, 2013, p. 80). Proaño sustenta que, ainda que os grupos afirmem que não tenham mudado suas crenças, nem seus modelos de trabalho em função desses novos recursos, é pouco provável acreditar que não haja nenhum tipo de interferência, pois são novas relações (pessoais, econômicas e políticas) que passam a cruzar a dinâmicas de produção. Mas, faz também a importante ressalva de que:

*[...] parece que la modalidad inicial de los grupos, que a mi entender incluía la independencia del poder, es una utopía, algo imposible de alcanzar si están insertos en un sistema y en una economía de tipo capitalista. Esto por supuesto no quiere decir que se haya perdido el espíritu que reinó en el nacimiento del teatro comunitario. [...] Los grupos, además, han conservado muchos aspectos radicalmente diferentes de la organización de la sociedad guiada por principios capitalistas, aunque han cambiado de acuerdo con la mutación del panorama social y político. La Argentina se ha recuperado*

---

<sup>6</sup> Mais sobre esse extenso processo de engajamento político e cidadão por parte de artistas de Belo Horizonte pode ser lido no artigo de LESSA, Leo; BONES, Gustavo. *Todo teatro é política: como um grupo de artistas ocupa a política institucional*. In: **Revista Subtexto. Revista de Teatro do Galpão Cine-Horto**. Ano XIV. n. 13. Belo Horizonte. Set. 2017.

*sustancialmente de la crisis de 2001 y las condiciones sociales y políticas no son las mismas de entonces; esto ha producido también el cambio en la estructura del sentir que reina más de una década después y las necesidades de los ciudadanos seguramente ya no son las mismas que cuando se iniciaron los grupos (PROAÑO, 2013, p. 161-162).*

Assim, repudiar a participação do Estado no fomento do teatro (inclusive do *teatro menor*) seria uma postura inocente e até mesmo um erro, pois, além de redimir o Estado de suas obrigações, alicerça tal postura uma visão idealizada de que existiria a possibilidade de se pensar a arte como um campo isolado de estruturas políticas e econômicas. Ou seja, baseada numa suposta inexistência da história, desconsiderando a relação constante, temporal e necessária entre Estado e Arte.

Outro aspecto extremamente relevante levantado por Proaño (2013) diz respeito à relação do artista com o dinheiro. Segundo a pesquisadora argentina, o rechaço aos aportes estatais se deve muitas vezes a uma dificuldade em lidar com o dinheiro, motivada pelo posicionamento antineoliberal e anticapitalista dos grupos. Essa constatação de Proaño encontra equivalência em casos que estudei. Uma frase que ouvi reiteradamente de grupos e artistas, brasileiros inclusive, era: “quando vem o dinheiro é que começam os problemas”. Ou: “Aí desculpa, mas temos que falar de dinheiro. Nossa, é sempre muito chato e complicado falar de dinheiro”.

A meu ver é esse entendimento em relação ao dinheiro que precisa ser discutido e definitivamente superado, posto que mesmo em uma sociedade hipotética, mais igualitária, moedas de troca provavelmente seriam criadas para facilitar o intercâmbio de serviços e produtos. É preciso reconhecer que, tanto a necessidade de engajamento político institucional, quanto a de utilização da ferramenta *moeda*, por si só, não configuram algo ruim, maléfico, antiético ou satânico. Tampouco reduz o impulso dissidente que gera o fazer teatral *menor*. Com relação a este assunto, é extremamente lúcida a observação de Proaño (2013, p. 108):

*La creencia profunda de que hay algún mal que el dinero necesariamente trae y el pensamiento despreciativo acerca de éste - cosa que ya era así en los teatros independientes o militantes de los 70 - trae dificultades a la hora de manejar los subsidios o las becas. Esto parece deberse a la actitud profundamente idealista que lleva a pensar el dinero como algo que daña, que ocasiona rivalidades y envidias, como también por temor a la pregunta sobre distribución y a la aparición de todo tipo de problemas por su causa. [...]. Por otra parte, no podemos ignorar que el crecimiento de los grupos*

*significa mayores obligaciones de tiempo y esfuerzo de aquellos que lo conforman. [...] El éxito y la demanda de los espectadores en el caso del Catalinas Sur exige un comportamiento casi profesional de sus integrantes, pero, como no tienen dinero para ello, se convierten muchas veces en exploradores de ellos mismos.*

Em função de todos os aspectos até agora abordados, penso que cabe a nós, artistas *menores*, realizar um exercício constante de avaliação do nosso posicionamento crítico frente às políticas implementadas. Sem dúvida, devemos exigir maior contundência destas, maior abertura democrática em suas elaborações e realizações, maior abrangência e diversidade. Mesmo, ou principalmente, quando os governantes se mostram favoráveis ao tema cultural e se alinham teoricamente com ideias progressistas que buscam dar voz e reconhecimento a grupos minoritários. Isto é: não esvaziar os discursos críticos e seguir apostando nas ambições próprias que movem o campo do teatro *menor*, operando sempre como fiscais do Estado. Uma dose de desconfiança (ainda que revestida de esperança), me parece, é a posição que devemos resguardar enquanto atrizes-produtoras e cidadãs. Cobrar verbas? Sim! Sem medo dos benefícios que o dinheiro possa trazer para a criação, mas também sem medo de expor e discutir com o público as estruturas políticas e econômicas que conformam o nosso campo. Buscar essa interface (com outros artistas e com certa comunidade de espectadores) talvez seja o que nos fortaleça em momentos de crise (ou seja, quase sempre).

Além disso, expor e discutir as estruturas, os mecanismos materiais de produção e criação, também se configura como possibilidade de posicionamento crítico frente à política, inclusive frente às políticas culturais. Alguns artistas visuais têm buscado fazer isso revelando os processos de comodificação e valoração das obras de arte<sup>7</sup>. Essa tentativa não elimina o caráter mercadológico da obra, mas expõe de maneira sincera a crise do artista frente aos processos de validação e precificação (muitas vezes aleatórios) do trabalho de arte. Isto, porém, não significa que devemos ignorar palavras como as do ator e produtor Héctor Fuentes, veterano chileno no campo *menor* do teatro: “*se simplemente trabajamos sin cobrar, haciendo el trabajo que al Estado le compete, le estamos quitando trabajo y costos y yo, por lo menos, no creo que sea nuestra función hacerle más fácil la vida de los gobernantes*” (FUENTES, 2014, informação verbal).

---

<sup>7</sup> Como a artista visual brasileira Rosângela Rennó, na obra “Menos Valia”, apresentada na 29ª Bienal de Arte de São Paulo, em 2010.

### **Sobre a influência do Estado nas estéticas e poéticas *menores***

O acesso aos recursos estatais produz dilemas no que diz respeito à efetivação de um posicionamento crítico do *teatro menor* em relação a temas políticos e sociais. Da mesma forma, a interferência que as leis de fomento, os editais, bolsas, convocatórias e festivais exercem na dinâmica de criação e, conseqüentemente, no resultado estético do fazer teatral é um ponto debatido e questionado em diferentes âmbitos.

O crítico Valmir Santos (2008, p. 41) comenta que os modelos de incentivo público no Brasil implicaram em perda de qualidade artística: “a floração de grupos transparece, na média, e paradoxalmente, a falta de qualidade e de consistência de muitos trabalhos”. Para Santos (2008), a explicação desta perda de qualidade (perda de profundidade nos processos de pesquisa de linguagem, pesquisa poética e estética) é justificada pelas teatras e teatros a partir do alibi da sobrevivência.

A necessidade de “colocar pão na mesa”, ou “pagar as contas no final do mês”, segundo o entendimento do crítico teatral brasileiro, ao encontrar os modelos de financiamento público no Brasil, fez com que os artistas se tornassem produtores, gestores e empresários de seus fazeres. Esta realidade, da atriz como produtora, não é uma condição exclusiva da nossa época, nem mesmo do século XX, e tampouco se estabelece apenas nos contextos teatrais chamados de alternativos. Em todo caso, a crítica de Santos (2008) cobra sua relevância ao sublinhar a dinâmica de produção e gestão à qual são impelidos os artistas de nosso tempo, pelo menos no Brasil:

Por que um grupo deve submeter-se à pressão de prazos curtos que violem a construção do seu espetáculo? Um exemplo, hipotético. A verba do edital do Prêmio Myriam Muniz (MinC/Funarte) é liberada com atraso, meses depois, justamente quando sai do forno a aprovação de um projeto “plano B” inscrito no Programa de Fomento de São Paulo. As atividades ou o espetáculo destinado ao Fomento saem calibrados, a equipe trabalha com um mínimo de dignidade de tempo, espaço, remuneração. Já o espetáculo a reboque do Myriam Muniz, este nasce a toque de caixa, pois é preciso cumprir metas do edital. E no meio dessa ciranda, desponta ainda um terceiro projeto com patrocínio incentivado. Uma frota “C” de artistas do conjunto, ou “terceirizados”, se esfolia para dar conta de mais essa demanda. Em maior ou menor grau, não é raro encontrar tal dose cavalara. E os efeitos negativos são sentidos instantaneamente na cena e na recepção (SANTOS, 2008, p. 41-42).

A sequência descrita por Santos é extremamente realista. Cito como exemplo, não hipotético, minha prática pessoal, na qual vivenciei este tipo de sobreposição de

projetos: entre os anos 2013 e 2014 estreei cinco espetáculos (três como atriz e dois como diretora), além de conciliar essas atividades com trabalho de produção teatral (viagens de negócios, busca de financiamento para criação) e a pesquisa de doutorado. Dos cinco trabalhos artísticos que criei nesse período, apenas dois tiveram fôlego para seguir se desenvolvendo, ou seja, avançando em termos de pesquisa depois de findados os prazos e exigências dos editais (o espetáculo infantil “A.Corda Maria” - Cia Entrecontos - e o meu trabalho solo “Poses para não esquecer”). Outros dois, destes cinco trabalhos, de fato estrearam de modo prematuro e logo deixaram de ser apresentados. É por isso que me soa bastante realista a situação hipotética descrita por Santos (2008), bem como pertinente sua crítica a respeito da falta de profundidade de alguns resultados estéticos, consequência de uma dinâmica de trabalho que é limitada pelos modelos de financiamento e pelas necessidades individuais dos artistas (materiais - e não apenas de sobrevivência).

Retornando à minha experiência artística, considero que mesmo o espetáculo “À Distância” – Dearaque Cia. -, que havia sido maturado em mais de dois anos de pesquisa, não pôde se aprimorar e chegar a um resultado que o grupo considerasse conclusivo. Isto se deveu também ao fato de não contarmos com muitas chances de apresentação, pois em cidades como Florianópolis, é praticamente impossível realizar temporadas longas de um espetáculo. A dinâmica de realizar apresentações apenas eventuais (as de estreia que contam com o subsídio do edital de montagem, e depois em festivais, feiras, etc), é por si só contrária à natureza do amadurecimento da pesquisa espetacular que necessita do público para desdobrar-se e ganhar profundidade. E, neste aspecto, as políticas culturais têm falhado de modo marcante. A respeito da dificuldade de manter temporadas, o pesquisador Manoel Silvestre Friques (2016, p. 205, grifos meus), tendo como base de análise projetos teatrais subvencionados através da Lei Rouanet, pondera:

Essa breve anedota explicita cirurgicamente um dos principais problemas da Lei Rouanet: a polinésia cultural, somada à frequência teatral relativamente baixa dos brasileiros, impõe aos criadores que eles, para sobreviver de suas profissões, **estejam envolvidos em vários projetos simultaneamente. Não se trata de culpá-los por isso, pelo contrário.** Trata-se de uma estratégia de sobrevivência fundada no principal mecanismo público de viabilização de uma produção teatral **que estimula, inclusive, a polivalência profissional.** Por que isso acontece? Ora, quando se ganha um patrocínio, garante-se o

salário para uma quantidade limitada de meses, geralmente incluindo o período de ensaio e a temporada. Mas a “temporada” deve ser entendida aqui não como o ciclo de vida total do espetáculo, mas apenas aquela primeira pauta em um edifício teatral que, em geral, não ultrapassa dois meses.

Se Friques (2016) aponta as limitações que certo modelo de financiamento impõe, como a necessidade de realizar temporadas de curta duração (dois meses), no caso de obras teatrais arrojadas, como são os musicais brasileiros financiados pela Lei Rouanet, o que dizer a respeito do teatro *menor* que tem sobrevivido de temporadas ainda mais curtas, a partir de aportes financeiros infinitamente inferiores?

Existem artistas, porém, que enxergam de modo mais otimista a influência que os formatos de financiamento público, com seus limites de prazo e de recursos, têm na dinâmica de criação e no resultado estético. O dramaturgo e diretor mexicano Martin Zapata (de Xalapa) argumenta propondo o seguinte contraponto:

*Yo creo que las becas y los patrocinios no influyen en la creación. Bueno, en mi caso yo siento que me he acomodado a hacer las cosas así. ¿No? A tratar de llegar con la obra con ideas muy claras, más que a experimentar un año. Ya llegar con las ideas bien claras a montar en tres meses, ya sabiendo lo que quiero. Bueno, en esto sentido cambia el proceso de creación, el tiempo. Por ejemplo, cuando yo trabajaba en grupo, hicimos una obra que tardó un año en hacerla y nosotros decimos, vamos a buscar el tipo de teatro que queremos hacer. No es importante el estreno, lo importante va a ser hacer una obra que nos guste a los tres. Entonces trabajamos un año, no para estrenar, sino que para tener una obra. Al año estábamos conformes con la obra y decimos, bueno, es hora de estrenar. Eso es otra forma de hacer las cosas. Ahora no hay esa posibilidad de experimentación, ¡y si! de otra forma. Por ejemplo, yo cuando empiezo a escribir un texto, empiezo a dialogar con el actor, con este actor con quien trabajo, le expongo lo que estoy escribiendo, él me hace críticas, vamos experimentado así lo que queremos hacer. Si entregan luego, rápido, a los demás actores, y el texto se va dando en lecturas con ellos. Entonces hay cierto margen, tal vez más rápido, pero hay cierto margen de exploración, de qué tipo de cosa queremos hacer, ¿no? (ZAPATA, 2015, informação verbal).*

Zapata reconhece que existe uma influência que os subsídios exercem, determinando, até certo ponto, o tipo de exploração que poderá ser levada adiante no processo de criação, limitada por prazos e recursos materiais. Mas defende, também, que é uma questão de se ajustar à realidade, de encontrar os mecanismos de experimentação em condições mais delimitadas de tempo e de espaço para criação.

A atriz brasileira Barbara Biscaro (Florianópolis) também fala dessa necessidade de ajuste à realidade, não a partir dos limites impostos pelas lógicas dos financiamentos

públicos, mas a partir das condições materiais de trabalho que a atriz encontra na região em que atua (Santa Catarina, sul do Brasil). Biscaro (2016) comenta que a estética experimental de sua obra é, entre outros, fruto da exploração do uso de espaços alternativos. Tal exploração surgiu da constatação de que para atuar em sua cidade e região (ou mesmo em cidades pequenas do estado e de outros países), não seria possível contar sempre com um teatro equipado, em que houvesse um número específico de refletores, ou mesmo camarim e outros aparatos técnicos. Por isso, conta Biscaro (2016), ela passou a considerar importante criar trabalhos cujo cenário e iluminação pudessem ser transportados e montados por ela mesma e seus parceiros de cena. E aí, também, reside sua pesquisa estética e de linguagem.

Tanto as reflexões do dramaturgo mexicano Martin Zapata (2015), quanto da atriz brasileira Barbara Biscaro (2016) corroboram a perspectiva do *teatro menor*. Não se trata de negar completamente a estrutura ideal ou oficial, mas de manipulá-la de uma forma “torta”, de se apropriar dela a partir da condição marginal que o teatro possui, ainda mais quando fora dos grandes-centros. Suas reflexões também corroboram a ideia de pós-autonomia da arte (CANCLINI, 2010), pois reconhecem que a criação estética sofre influências determinadas pelas condições materiais (sejam estas abundantes ou escassas).

No entanto, é importante dar atenção às imposições ao trabalho artístico que ocorrem por conta das exigências que aparecem nos modelos de incentivo, avaliando *como, por que e quando* ceder aos enquadramentos solicitados. Ou seja, realizar uma autocrítica a respeito da qualidade da pesquisa artística que levamos à público. Não estou sugerindo uma reflexão sobre a qualidade em termos absolutos (afinal de contas, quem pode definir a melhor ou maior qualidade de um projeto artístico se, como defende Canclini (2010), já é inócuo perguntar-se até mesmo *o que é arte*). Mas, seguindo a proposta metodológica do antropólogo argentino, parece conveniente retomar as perguntas, *como e por quê?* Como e por que se desenvolvem os processos de produção, gestão e criação estética? É amparada neste tipo de questionamento que a discussão a respeito da qualidade ganha profundidade (se deslocando da comparação entre mais ou menos virtuose, mais ou menos grandiosidade). Como mencionado, Valmir Santos (2008) faz sua crítica à qualidade de acabamento, apuro estético e

refinamento da pesquisa artística, problematizando justamente *como* se desenvolvem as criações teatrais na lógica de investimento público vigente até 2016.

A questão primordial, no meu ponto de vista, é saber como cruzar os desejos artísticos que nos movem enquanto atriz-produtora-cidadã, com a realidade material, social, econômica e política que cruza nossa existência humana. Por isso, a crítica às poéticas e estéticas não podem ser construídas sem vínculo com uma reflexão profunda sobre os meios de produção. Tais ponderações necessitam transitar, sempre, nessa via de mão dupla: *me digas quando, como e por que produzizes e crias teatro, e te direi quem és!*

## Referências

- BISCARO, Barbara. **Entrevista concedida a Heloisa Marina**. Florianópolis, dezembro de 2016. Não publicada.
- BOTELHO, Isaura e OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. *Centros Culturais e a Formação de Novos Públicos*. In: **Percepções – Cinco questões sobre políticas culturais**. São Paulo: Itaú Cultural. 2010, p. 10-19.
- CANCLINI, Nestor García. **La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia**. Madrid: Katz, 2010.
- 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.
- ESTRADA, Patricia. **Entrevista a Heloisa Marina**. Xalapa, agosto de 2015. Não publicada.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. *Editais é pouco, meu prêmio primeiro: uma análise material do “mercado” teatral brasileiro*. In: **Sala Preta**. Revista do departamento de artes cênicas. v. 16. n.1. São Paulo: Eca/USP, 2016, p. 179-213.
- FUENTES, Héctor. **Entrevista concedida a Heloisa Marina**. Talca, outubro de 2014. Não publicada.
- PROAÑO, Lola. **Teatro y estética comunitaria: miradas desde la filosofía y la política**. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições*. In: **Galáxia - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**. São Paulo, n. 13, 2007, p. 101-113.
- SANTOS, Valmir. *O cisma e o sismógrafo*. In: **Subtexto. Revista de teatro do Galpão Cine Horto**. Ano V, n. 05. Belo Horizonte: Argumentvm Editora. 2008, p. 37-42.

- WANIS, Amanda. *Cidade criativa: política urbana e cultural na reconstrução do Rio olímpico*. In: **V Seminário Internacional de Políticas Culturais**. Anais - Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 2014.
- ZAPATA, Martin. **Entrevista concedida a Heloisa Marina**. Xalapa, abril de 2015. Não publicada.
- ZEPEDA, Iván; LICEA, Fernando; e RODRÍGUEZ, Ricardo. **Entrevista concedida a Heloisa Marina**. Xalapa, julho de 2015. Não publicada.