

O papel do FITU (Festival Integrado de Teatro da UNIRIO) na formação de novas saídas para o campo da produção teatral

The role of FITU (Unirio Integrated Theater Festival) in the formation of new outlets for the field of theatrical production

Ana Karenina Riehl

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil
E-mail: karenina.riehl@edu.unirio.br

Rosyane Trotta

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil
E-mail: rosyanetrotta@gmail.com

Dentro de um contexto de crise econômica e de mercado no campo cultural e artístico, o presente artigo pretende refletir sobre o possível papel do FITU – Festival Integrado de Teatro da UNIRIO na formação de artistas/produtores. O festival, que também é um projeto de extensão, se caracteriza como um campo experimental, autônomo e horizontal, apontando para um caminho oposto à verticalização comum na produção cultural. Por meio de entrevistas com alunos que fizeram parte da comissão de produção do projeto, analisamos se a vivência que passaram no festival influenciou para que se tornassem produtores ou artistas/produtores depois de formados. Junto a isto fazemos algumas reflexões sobre o papel do artista/produtor e a defasagem do curriculum universitário em relação a essa tendência (e necessidade) mercadológica da autoprodução. Ao mesmo tempo em que traz essa formação para os artistas que ali se formam, o discurso da autoprodução precisa ser olhado com cuidado para não ser sequestrado pelo mito do empreendedorismo como única saída para os problemas das periferias capitalistas. O FITU, porém, segue sendo um projeto de importante papel na formação do novo artista, que encontra novos desafios para sua sustentabilidade nos tempos atuais.

Palavras-chave

Festival. Autoprodução. Ensino do Teatro. Universidade.

Within a context of economic and market crisis in the cultural and artistic field, this article intends to reflect on the possible role of FITU – Festival Integrado de Teatro da UNIRIO in the training of artists/producers. The festival, which is also an extension project, is characterized as an experimental, autonomous and horizontal field, pointing to a not so usual path in cultural production. Through interviews with students who were part of the project's production committee, we analyzed whether their experience at the festival influenced them to become producers or artists/producers after graduation. Along with this, we make some reflections on the role of the artist/produtor and the discrepancy of the university curriculum in relation to this market trend (and necessity) of self-production. At the same time that it brings this training to the artists who are trained there, the discourse of self-production needs to be looked at carefully so as not to be hijacked by the myth of entrepreneurship as the only way out of the problems of the capitalist peripheries. FITU, however, continues to be a project with an important role in the training of new artists, who face new challenges for their sustainability in current times.

Keywords

Festival. Self-production. Theater Teaching. University.

O Brasil vive um cenário de crise econômica no campo da cultura sem precedentes. Desde 2016, com a extinção temporária do Ministério da Cultura (MinC)¹, seguindo com políticas de austeridade, até a completa extinção de tal ministério, transformando-o em uma secretaria especial do Ministério do Turismo durante o governo de Jair Bolsonaro (2018-2022). Este cenário se coloca em âmbito local também, tendo a Prefeitura do Rio de Janeiro destinado apenas 0,6% de seu PIB para o orçamento da pasta em 2022. Junto a isto, se projetou no cenário a pandemia global da Covid-19, doença ocasionada pelo vírus SARS-CoV-2, que necessitou de um longo período de isolamento social, impossibilitando atividades culturais presenciais, principalmente teatrais.

A arte e a cultura, porém, não padecem por completo, após o longo período de isolamento devido à pandemia, a arte ainda existe e resiste. Na última década surgiram diversos novos modos de produção, buscando reinventar o mercado artístico-cultural perseguindo sua sustentabilidade. Ainda há um longo caminho a ser empenhado para que de fato haja um mercado minimamente estável, mas a cada dia novos modos de organização surgem arquitetando esta construção.

Em compensação, a universidade não desponta como um ambiente que institucionalmente desempenhe um papel de vanguarda neste processo. Porém, seu intrínseco caráter experimental, habitualmente aberto para o corpo discente e docente, pode atualizar esta atmosfera, abrindo espaço para o desenvolvimento de novos cenários. É neste universo que talvez o FITU – Festival de Teatro Integrado da UNIRIO, um espaço autônomo e horizontal, construído pelos alunos da graduação, onde desenvolvem e aprendem na prática sobre produção, desponte como um dispositivo de teste para novas possíveis saídas de produção para o campo da cultura e do teatro.

A UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro é um complexo acadêmico que possui sete Campi universitários, sendo quatro deles localizados na Zona Sul do Rio de Janeiro. O Centro de Letras e Artes (CLA) faz parte deles e está localizado no bairro da Urca. Esse espaço con-

grega os cursos de graduação e pós-graduação nas áreas de Artes Cênicas, Letras e Música, dentro das Escolas de Teatro, Letras e Música.

Neste ponto, é importante dizer que a Escola de Teatro da UNIRIO se mostra como a única do país que oferece um total de cinco cursos de graduação desenvolvidos no mesmo espaço desde 1975. Sua estrutura curricular foi totalmente reestruturada no ano de 2013. Nesse momento, novas linhas de disciplinas foram criadas e a carga horária total dos cinco cursos acabou sendo ampliada. A grade curricular da Escola de Teatro da UNIRIO é preenchida da seguinte maneira²:

- Bacharelado em Atuação Cênica
- Bacharelado em Cenografia e Indumentária
- Bacharelado em Direção Teatral
- Bacharelado em Estética e Teoria do Teatro
- Licenciatura em Teatro

Antes da reforma, a única disciplina ligada diretamente a produção teatral era *Legislação e Produção Teatral* ministrada em conjunto com a disciplina denominada *Ética*, com carga horária total de 30h ou 2 créditos, ofertada pelo departamento de Direção Teatral. Com a reforma curricular, as duas disciplinas foram unificadas (o que na prática já ocorria) e passaram a serem oferecidas como *Modos de Produção e Políticas do Teatro*, mantendo a carga horária e sendo obrigatória apenas aos cursos de Direção, Atuação e Estética. Das 2840 cargas horárias do curso de Atuação Cênica, apenas 30 horas são designadas a área de produção teatral. Isso equivale a 1%.

O FITU – Festival de Teatro Integrado da UNIRIO é fruto de uma série de indagações e discussões iniciadas em 2012, durante a disciplina Análise do Texto Teatral (ATT) do curso de Estética e Teoria do Teatro, obrigatória para todos os cinco cursos³.

² Vale registrar aqui que o curso de Licenciatura em Teatro além de não mudar seu nome, teve sua reforma realizada antes, no ano de 2006.

³ Há certa confusão na memória do festival neste ponto, muitas pessoas atribuem o início do projeto à disciplina Introdução a Prática de Montagem (IPMT), ofertada como obrigatória para os alunos de teoria e optativa para os demais. Era direcionada àqueles alunos que ainda se preparavam para cumprir a disciplina Prática de Montagem Teatral (PMT), disciplina, hoje extinta, que os alunos cumpriam para suas montagens de espetáculos, próximos ao fim do curso. Hoje em dia essas disciplinas (PMT I, II e III) são substituídas por um eixo Prática de Atuação

¹ Em 2018 o Ministério da Cultura foi extinto novamente, durante todo o governo de Jair Bolsonaro (2018-2022), se tornando uma secretaria especial dentro do Ministério do Turismo. Com o terceiro governo de Luís Inácio Lula da Silva, em 2023, o MinC foi reestabelecido e tem como ministra a cantora e compositora Magareth Menezes.

Paralelamente os alunos de disciplina Introdução a Prática de Montagem (IPMT) se dedicaram a discussões em torno do papel dos discentes e de suas possibilidades de atuação/intervenção em um curso superior de Artes Cênicas enquanto críticos, atores, diretores, professores ou cenógrafos. Por outro lado, inúmeros alunos tinham o desejo de construir uma mostra coletiva, na qual fosse possível abrir as portas da escola para o público externo, construir espaços de diálogo entre os alunos e a comunidade e dos alunos entre si, problematizando os desencontros, as fronteiras esgarçadas (mas ainda existentes) entre as habilitações – a despeito de uma formação teórica repleta de interseções. Esse debate ocorria paralelo com aquele travado pela turma de ATT e estas duas disciplinas, naquele momento, eram ministradas pela professora Marta Metzler⁴.

Como ocorre em muitos processos de construção coletiva, não é fácil definir uma única origem para a ideia de criar um festival produzido pelos alunos da UNIRIO. Este era um debate que acontecia de maneira tão distinta quanto recorrente nas duas disciplinas, uma inquietação comum em muitos estudantes. Contudo, apesar dessa diversidade entre as discussões, ainda é possível construir marcos dessa construção.

Um primeiro esboço de ação se deu em 2012 quando foi organizado, ainda no seio da disciplina IPMT, um seminário intitulado *Práticas De Montagem: Qual é o Seu Papel?*, em que alunos majoritariamente do Bacharelado de Estética e Teoria do Teatro discutiram sua inserção nas montagens da Escola. Nessa ocasião foram convidados professores de todos os cinco departamentos do curso de Artes Cênicas, com vista a repensar essas margens e buscar uma espécie de “topografia” desses lugares de atuação.

Nesse horizonte seguiu-se uma série de ou-

que conta com uma diversidade maior de linguagens e abordagens sobre o processo.

Essa confusão na memória da gênese do festival é feita desde seu primeiro ano. Em uma entrevista dada pelo grupo que organizou o festival em 2013 à revista *Questão de Crítica*, é colocado como se o projeto inicial viesse da disciplina IPMT. Isso se reafirma ao longo dos anos. Em entrevista com a professora Marta Metzler pudemos perceber e ter acesso a atas que não estavam disponíveis no drive do festival, onde é possível afirmar que esta é uma memória construída de maneira equivocada.

4 Professora e pesquisadora foi professora substituta da Escola de Teatro da UNIRIO entre os anos de 2012 e 2014.

tros eventos essenciais para que um grupo fosse sendo formado progressivamente, a partir dos encontros, das demandas e das reuniões formais organizadas ao longo de seis meses até que a estrutura de organização do evento em pequenas comissões fosse consolidada.

Como já dito anteriormente, a UNIRIO é a única universidade do país que conta com cinco cursos relacionados às artes cênicas e isso faz com que um verdadeiro organismo pulse no espaço do CLA, onde alunos conseguem facilmente intercambiar suas funções do fazer artístico, suas vontades e desejos de criação. Porém, uma função extremamente importante para que as coisas efetivamente aconteçam no teatro é deixada de lado desde a formação das grades destes mesmos cursos: a produção teatral. Não há um curso sobre e apenas uma cadeira é dedicada a este tema, na disciplina Modos de Produção e Políticas do Teatro com duração de apenas 30 horas.

Segundo Bonfitto (2002, p.140) “o espontaneísmo é um estereótipo romântico e a consciência dos elementos que estão envolvidos no trabalho artístico não impedem, mas sim preparam para novas e inesperadas descobertas”. A conscientização de todas as funções em um trabalho artístico torna o artista capaz de executar sua obra de maneira mais coerente e criativa. Com o modo de produção não poderia ser diferente. O contato com o processo de produção e a conscientização do produzir caminha em direção oposta a alienação do modo de produção. Ainda segundo Bonfitto (2002, p.140) “Diante das complexidades dos fenômenos teatrais contemporâneos, o ator a fim de ser criador, precisará saber compor. Mas para poder compor, ele deverá ser capaz não só de fazer, mas de pensar e fazer”. A universidade sem dúvidas oferece este tipo de formação artística. Porém, como ficam os alunos em relação à produção teatral?

Que tipo de artista se forma quando não se incentiva a produção cultural? Que tipo de mercado de trabalho quem se forma em artes cênicas na UNIRIO acha que encontrará? O artista alienado do modo de produção de seu próprio trabalho certamente chega ao mercado de trabalho buscando um emprego, mas sem saber como produzir sua própria vaga. A necessidade dessa “autoprodução” muito se explica pela situação dos últimos anos da produção cultural no Brasil.

Se nas décadas de 1960 a 1980 o modelo de

“star-system”⁵ se reinventa e funciona a pleno vapor no Rio de Janeiro, favorecido pelo crescimento da indústria televisiva, atraindo novos espectadores para o teatro e garantindo sua sustentabilidade econômica através da renda gerada nas bilheterias, no final dos anos 80 a expansão da televisão para dentro da maioria dos lares brasileiros, com a popularização da teledramaturgia novelesca entre outros fatores de crise econômica, torna a televisão uma competidora direta com o teatro em busca de público (GUENZBURGER, 2017).

A precarização da profissão do ator de teatro segue e nos leva a um cenário recente, onde é possível observar que: “Praticamente toda a produção teatral brasileira remunerada e aberta ao público se desenvolve hoje calcada em alguma modalidade de apoio ou verba estatal aprovada a partir de algum projeto prévio” (GUENZBURGER, 2017, p. 157). Com a mitigação dos fomentos estatais no país, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, onde fica localizada a universidade, os projetos precisam também se justificar para a sociedade civil, em uma busca empreendedora de modelos em rede, como o *crowdfunding*⁶ e as ocupações coletivas. Isso potencializa ainda mais a necessidade do artista que não apenas saiba, mas também domine etapas da cadeia de produção de seus projetos.

A partir desta necessidade que se apresenta ao menos há duas décadas no cenário carioca, propomos uma reflexão sobre uma ideia de artista/produtor à luz do conceito de artista/docente de Isabel Marques. A autora cunha o termo em sua tese de doutorado, em 1996 na Faculdade de Educação da USP. Nela a autora designa que:

O artista/docente é aquele que, não abandonando suas possibilidades de criar, interpretar, dirigir também tem como função e busca *explícita* a educação em seu sentido mais amplo. Ou seja, abre-se a possibilidade de que processos de criação artística possam ser revistos e repensados como processos também *explicitamente* educacionais

5 No teatro, o “star-system” se refere a um modelo de produção em que determinados atores ou artistas são destacados e promovidos como estrelas, e seus nomes são usados para atrair público e impulsionar a bilheteria. Esses artistas são geralmente pagos mais do que outros membros da equipe de produção, e suas performances são amplamente divulgadas e promovidas.

6 Forma de financiamento coletivo, onde pessoas contribuem com pequenas quantias de dinheiro para ajudar a financiar um projeto ou empreendimento.

(MARQUES, 1996 apud. MARQUES, 2014, p. 231, grifo da autora).

Se para Marques o artista/docente é aquele que tem função e busca explícita pela educação, conseqüentemente iremos considerar artista/produtor aquele que tem função e busca explícita para a produção de si mesmo e/ou do projeto. É preciso compreender que diferentemente do artista/docente, o artista/produtor não tem sua busca orientada apenas por uma escolha estritamente pessoal, ele é atravessado e levado a ser produtor por uma necessidade, uma imposição estrutural do campo da cultura e das artes.

As condições materiais de financiamento da cultura atravessam a cena teatral diretamente. Nasce no artista a necessidade de escrever seus próprios projetos, editais e até mesmo captar recursos, seja através do estado com políticas de fomento, seja pelo sistema de apoio da sociedade civil (financiamentos coletivos, ativações de rede). A legitimação de seus projetos depende disso.

O artista/produtor, ciente do modo de produção de seu trabalho de forma ampliada, tanto pela criação artística quanto pela busca de produzir condições para esta criação acontecer, trabalha de forma que a produção influencia sua criação e sua criação influencia seu modo de produção. Pensando em alguns exemplos simples podemos citar os projetos criados diretamente para algum modelo de edital, se adaptando ao tema proposto pelo modo de financiamento. Há também o hábito de “baratear” produções que precisam do apoio da sociedade civil, no modelo de financiamento coletivo, seja ele aberto ao público em geral ou apenas a uma rede ligada aos trabalhadores daquele projeto. A produção altera a estética e a estética altera a forma de produzir o espetáculo.

Este fenômeno gera uma relativa autonomia artística. Relativa, pois ainda há a competição direta com a indústria televisiva, a dependência de editais de fomento muitas vezes se encontra atrelada a determinados temas, a captação de recursos de verba estatal passando pelo crivo do marketing privado que costuma privilegiar apenas uma porcentagem muito pequena do campo artístico, além do fato de que os novos modos de produção, independentes de políticas estatais, vêm garantindo a continuação da produção artística, mas não garantem a real sustentabilidade de quem a produz (GUENZBURGER, 2017).

Podemos ainda avançar por outro ângulo em

que a autoprodução se faz necessária, o ângulo artístico ideológico. Este ângulo é abordado por Heloísa Marina em publicação nos Anais #5 do Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas, da Unicamp. Neste texto a autora aborda certa vontade recorrente de atores e atrizes de pequenas companhias que ela conceitua como teatro menor⁷ de não precisarem mais se envolver diretamente com a produção e gestão de suas obras, delegando isso a figura de uma produtora, idealizando um cenário onde os artistas seriam responsáveis apenas pela criação das obras.

Porém o teatro menor é aquele que “busca promover espaços diretos de encontro entre artista e público, preza pela pesquisa de linguagem e pelos contornos sociais da atividade artística, nesse sentido se recusa a pautar sua produção na geração de vendas escalonáveis” (MARINA, 2020, p.4). Sendo então completamente incompatível com o modelo idealizado de produção, que tem forte especialização dos profissionais a partir de um modelo industrial de produção escalonável. Segundo a autora, esse “experimentalismo gerencial” tem valor ímpar no fazer teatral destes grupos menores, pois questiona princípios verticais de decisões e hierarquias. A autoprodução faz parte do que constitui os grupos. Fazemos das palavras de Heloísa Marina, as nossas:

Se estamos buscando ter poder sobre nossos processos, se estamos buscando formas mais igualitárias e solidárias de ser e de se mover no mundo, e se isso se dá também através das relações de trabalho, se esse é um princípio que rege e guia nossas criações, então não vejo a possibilidade de que uma artista não seja também produtora. Hoje em dia é nisso que tenho pensado: se por um lado a especialização do trabalho confere um maior coeficiente de produtividade à criação, por outro, é o amálgama da função artista-produtora que da poder a mesma, permitindo, entre outras coisas, a construção de relações horizontais no ambiente de trabalho criativo. O empoderamento sobre produções-criações artísticas implica, portanto, na sobreposição das funções de artista e produtora. É claro que podemos encarar essa perspectiva como um fado pesado, mas eu gosto de pensá-

7 Ver em: 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.

-la como uma condição libertária de criação (MARINA, 2020, p.10).

Se por um lado, os artistas vêm – cada vez mais e há muitos anos – se tornando artistas/produtores, seja por necessidade ou por escolha, a universidade se mantém em atraso com o cenário acadêmico/profissional, oferecendo poucas possibilidades de abordagem sobre produção. O conteúdo programático dos cursos parece não considerar que os jovens artistas em formação talvez não estejam mais esperando encontrar um mercado que os absorva, como em uma forma tradicional do mercado de trabalho, talvez já estejam cientes de que fora dos muros da UNIRIO há um novo entendimento do fazer artístico.

Propomos aqui uma investigação atrás de possíveis artistas/produtores dentro da universidade, entrevistando algumas pessoas que fizeram parte de alguns anos de produção do festival. Foi realizada uma entrevista com alunos de diferentes fases do projeto. Uma das perguntas feitas foi: Como criador e realizador do FITU, o que você aprendeu sobre produção?

Analisando as diferentes respostas é possível traçar um discurso em comum sobre esse aprendizado, que aborda alguns pontos importantes. O primeiro quesito, e mais enfatizado sem dúvidas, foi o da organização, o de aprender a se organizar. Logo em seguida, a comunicação se apresenta para os entrevistados como uma prática que deve ser desenvolvida densamente dentro de um processo produtivo. Junto a isso é possível perceber em seus discursos o valor da autoprodução para estes estudantes. Todos passam por uma fala de que é necessário ao artista também dominar a etapa de produção. A principal justificativa apresentada são as condições de trabalho do mercado brasileiro, como abordam Alice Cruz⁸ e Samia Oliveira⁹ em sequência:

Eu acho que isso é essencial para quem quer ser artista na situação que a gente vive, que a gente se formou no Rio de Janeiro, Brasil... Enfim, e olha que a gente é branca, privilegiada, se a gente comparar com muitos dos nossos colegas da universidade... Eu acho que o que eu aprendi foi sobre essa necessidade de autoprodução, que sem isso a gente não sobrevive, a gen-

8 Aluna do curso de Cenografia da UNIRIO e uma das fundadoras do Festival.

9 Aluna do curso de Interpretação da UNIRIO e uma das fundadoras do Festival.

te não trabalha... Isso para mim foi a grande escola do FITU (CRUZ, in RIEHL, 2021, p. 212).

Esse tempo todo no projeto me fez refletir muito sobre a questão do artista/ produtor, o artista que se produz, e deixou claro pra mim que com as condições que o setor cultural vive no Brasil a gente precisa muito desenvolver habilidades em produção sendo artistas (OLIVEIRA, in RIEHL, 2021, p. 235).

Além disso, também é possível observar o valor dado à horizontalidade em que o coletivo do projeto se organiza. O assunto foi muito enfatizado e surgiu em todas as entrevistas. Esse dado nos traz o horizonte de um novo caminho quando falamos de produção, um caminho que rompe com certa hierarquia na gestão organizacional interna e também dá norte para descobertas e aprendizados com novas formas de produção no mercado. Elaboraões do campo teatral que surgem concomitantes a formação dos estudantes, a fim de garantir a sobrevivência artística de projetos, como, por exemplo, o trabalho em rede e diálogo como nos diz Juliana Thiré¹⁰:

Apreendi muito sobre as noções mercadológicas de incentivo e circulação de trabalhos de artes cênicas. Apreendi muito sobre os editais de fomento às artes. Apreendi muito sobre todo o aparato técnico que é preciso para um festival acontecer. Apreendi muito sobre a importância de se criar uma rede de fortalecimento, diálogo e ação em todas as etapas de produção (THIRÉ, in RIEHL, 2021, p. 219).

A percepção dos próprios alunos sobre a relação da sua formação e a função de produção tem como resposta unânime que o FITU contribuiu nesse sentido. Todos enfatizaram com muita certeza e intensidade que o festival teve um grande papel enquanto experiência pedagógica nesta área.

A fim de elucidar e compreender verticalmente esse papel do FITU e se realmente ele teria um papel na formação da figura do artista-produtor, também perguntamos se os alunos teriam voltado a produzir algum evento depois de finalizarem suas graduações. Organizamos as respostas em uma tabela no intuito de buscar uma visão mais coletiva das respostas:

¹⁰ Aluna do curso de Atuação Cênica da UNIRIO e uma das membras da comissão de produção do FITU.

Tabela 1 - Respostas dos alunos a perguntas sobre a atividade de produção

Alunos	Voltou a produzir depois de formado?	O que produz/produziu
Alice Cruz	Sim	Seus próprios trabalhos e projetos de cenografia
Juliana Thiré	Não havia se formado na data da entrevista	-
Natali Barbosa ¹¹	Sim ¹²	Um grupo de teatro
Rodrigo Carrijo ¹³	Sim	Dois eventos acadêmicos, um na graduação e outro na pós-graduação
Samia Oliveira	Sim	Se tornou produtora por atividade

Fonte: Riehl, 2021, p.

Apesar de produzirem eventos diferentes uns dos outros, todos os quatro alunos que haviam se formado na data das entrevistas cumpriram funções de produtores e reconhecem isto. Rodrigo Carrijo produziu eventos acadêmicos, Samia Oliveira não especifica exatamente em que tipos de produções trabalha, mas se declara produtora por função, Natali Barbosa afirma ter assumido a produção de um grupo de teatro e Alice Cruz, embora num primeiro momento negue a função de produtora, logo depois afirma exercer tarefas de produção em âmbito profissional, acenando então para a constituição da figura da artista/produtor.

O que percebemos é que de fato participar do projeto de extensão ativamente oferece o desenvolvimento de um artista consciente de que a etapa de produção não é um apêndice distante e hierárquico dentro de sua criação, mas sim uma parte dela que coexiste no mesmo espaço-tempo e influencia e é influenciado pelo produzir artístico. Claro que esta observação é apenas um indicativo baseado nos sinais apresentados em algumas entrevistas acerca da formação do artista-produtor. Talvez uma pes-

¹¹ Aluna do curso de Licenciatura em Teatro da UNIRIO e uma das membras da comissão de produção do FITU.

¹² Natali informa que iria se formar no período de 2020.1, mas por conta da pandemia sua formatura havia sido adiada. Como esse foi o motivo apresentado para não afirmar que estava formada na data da entrevista (22/09/2020), consideramos como se a mesma já tivesse finalizado a graduação.

¹³ Aluno do curso de Teoria do Teatro e da UNIRIO e um dos fundadores do Festival.

quisa qualitativa mais ampliada pudesse aprofundar mais ainda este papel formativo do projeto e quem sabe, afirmar com mais certeza ainda o papel que o mesmo desempenha suprimindo a falta de uma carga horária maior sobre produção teatral na universidade.

Se por um lado a UNIRIO apresenta um currículo que não inclui efetivamente a produção, por outro lado os próprios alunos buscam essa formação de maneira autônoma, a partir da experiência prática da produção, tornando o FITU de fato um laboratório experimental de novas funções não contempladas na grade curricular fixa da Escola de Teatro.

Refletindo um pouco sobre esse currículo, é fácil observar uma postura que valoriza o trabalho intelectual em detrimento a um trabalho visto como “braçal”. Não apenas no campo de produção, mas outras tarefas também são divididas desta forma como, por exemplo, no curso de cenografia, onde os alunos não aprendem a executar seus cenários, pois existem cenotécnicos na instituição para esta função. A mesma coisa se passa com o figurino onde quem realiza a concepção não se envolve efetivamente no trabalho de produção, sendo delegado às costureiras concursadas da universidade. A concepção de arte deste currículo está na cabeça, nunca nas mãos.

Ao considerar que o artista não deve perder tempo com coisas mezinhas, a grade curricular acaba por colocá-lo como refém do mercado, mão de obra de outro, incapaz de realizar a arte que concebe. Esta concepção de um currículo artístico que está sempre na cabeça e nunca nas mãos corresponde a uma lógica de divisão social do trabalho, onde o trabalho braçal é separado do trabalho intelectual e ao serem desmembrados, um é valorizado em detrimento do outro, sendo o trabalho intelectual considerado como importante pela sociedade enquanto o braçal é posto como algo menor e trivial.

A divisão social do trabalho estrutura o mundo capitalista, onde o ofício deixa de ser uma vazão criativa do homem e passa a ser não apenas uma necessidade como uma obrigação e uma ferramenta de exploração do homem pelo homem. Como nos mostra Leandro Konder em seu livro *Marxismo na Batalha das Ideias* (2009), essa é uma lógica prejudicial para a sociedade: “A divisão social do trabalho, que prevalece nas sociedades classistas, estilhaçou a comunidade dos homens, isolou os indivíduos, provocou um estreitamento nas habilidades de cada um deles (inclusive uma concentração exagerada

do talento artístico).” (KONDER, 2009, p.188)

Sendo assim, uma formação que não observa a necessidade do trabalho braçal ser considerado e conectado efetivamente ao trabalho intelectual, tende a reforçar a aumentar a divisão social do trabalho, prejudicando todo um campo de trabalho que se potencializa sempre que busca se desenvolver com base no apoio mútuo.

Ainda refletindo sobre as possibilidades de desmembramentos sobre este ponto da pesquisa, acrescentamos que se mostra muito interessante observar a autoprodução também por um ponto de vista crítico sobre a abordagem contemporânea do capitalismo, onde a ideia de certa necessidade de empreendedorismo como escolha e não como necessidade impera. Uma época em que o mundo do trabalho se transforma e sofre com o chamado processo de “uberização”¹⁴, em que os trabalhadores são precarizados ao máximo, sendo também responsabilizados pelo fornecimento e manutenção de seus próprios meios de trabalho, disfarçando tal precarização extrema com um discurso empresarial das benesses de se tornar parceiro-empendedor de seus patrões ou até mesmo um empreendedor individual, como uma gloriosa saída para a crise econômica (e trabalhista) atual.

Por fim, o FITU enquanto um campo experimental de autoprodução fornece aos alunos uma complementação na sua formação que de certa forma atualiza o currículo para os novos tempos, de crise do capital, quando o mercado de trabalho se fragmenta, tendo essa fragmentação intensificada no campo cultural, um setor fracionado por si só, com regras não constantes para a produção artística.

Por um lado, reconhecemos os perigos do sequestro da autoprodução pelo discurso neoliberal do empreendedorismo pessoal, mas também enxergamos no FITU uma formação que abre novas possibilidades para os artistas que por ele passam e logo ingressam no mercado de trabalho, trazendo consigo uma experiência de autoprodução horizontalizada, atravessando os modelos tradicionais de produção que atendem cada vez menos o mundo atual.

14 Termo usado para descrever o impacto da tecnologia e da internet na economia e na forma como as empresas oferecem seus serviços. É uma referência ao modelo de negócios, que se popularizou em outras empresas de tecnologia e aplicativos, da empresa Uber. A precarização do trabalho é uma das questões associadas à uberização.

Referências

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ESCOLA DE TEATRO DA UNIRIO. *Equivalência entre currículos*. Disponível em: <<http://www.unirio.br/cla/escoladeteatro/EquivalenciasentreCurriculos.pdf>>. Acesso em: 9 out. 2019.

GRÜN, Damaria; BARCELOS, Mariana. *Muros e passagens: Conversa com a equipe de realização do FITU – Festival Integrado de Teatro da UNIRIO*. 2013. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/muros-e-passagens/#more-4129>>. Acesso em: 21 dez. 2013.

GUENZBURGER, Gustavo. Teatro carioca sob a crise do fomento: do empreendedorismo ao ativismo cultural. *XVII Colóquio do PPGAC/UNIRIO*, Rio de Janeiro, p. 77–81, 2017.

KONDER, Leandro. *O Marxismo na Batalha das Ideias*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009.

MARQUES, Isabel. *O artista/docente: ou o que a arte pode aprender com a educação*. Ouvirouver, Uberlândia, v. 10, n. 2, p. 230–239, 2014.

RIEHL, Ana Karenina. *Quando os alunos colocam a mão na massa: uma análise do Festival Integrado de Teatro da UNIRIO (FITU) enquanto campo auto-organizado de experimentação política* 382f. (Dissertação em Artes Cênicas). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Orientação: Rosyane Trotta, 2021.

SBM/IBRAM. *Inventário Participativo*. 2018.

SILVA, Heloisa Marina da. Atriz-produtora - poder e criação. *Anais #5 - Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas*. Belo Horizonte. 2020.

SILVA, Heloisa Marina da. Teatro menor: crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação artística de um teatro latino-americano. *aSPAs*, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 57–80, 2016.

UNIRIO. *Escola de Teatro da UNIRIO*. Disponível em: <<http://www.unirio.br/cla/escoladeteatro>> Acesso em: 9 out. 2019

Recebido: 13/01/2023

Aceito: 10/02/2023

Aprovado para publicação: 00/00/0000

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.