

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
TEATRO DE ANIMAÇÃO, ECOLOGIA E SUSTENTABILIDADE

Florianópolis, v. 2, n. 25, p. 139 - 156, dez. 2021

E - ISSN: 2595.0347

Rumo a uma mudança sustentável. Habilidades manuais em Teatros de Bonecos poloneses: uma perspectiva ecosófica¹

Zofia Smolarska

The Aleksander Zelwerowicz State Theatre Academy in Warsaw (Poland)

Tradução: Letícia Vieira

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (Brasil)



Figura 1 – Espetáculo *The Blue Planet*, do *Miniatura City Theatre*. Foto: Piotr Pedziszewski. Disponível em: <https://teatrminiatura.pl/en/repertuar/detail/311/blekitna-planeta/>. Acesso em 08/12/2021.

¹ Agradecemos a gentileza e o apoio da autora e da editora em autorizarem a tradução e a publicação (em português) do artigo. A versão original pode ser consultada em: Towards Sustainable Change. Craftsmanship in Polish Puppet Theatres: an Ecosophical Perspective. In: **Puppetry in the 21st Century: Reflections and Challenges**. SUSZCZYŃSKI, Karol e WIŚNIEWSKA, Marzenna (Ed.). Free e-book version: 2019. Disponível em: https://atb.edu.pl/wp-content/uploads/2019/10/Puppetry_in_the_21st_Century_e-book.pdf. Acesso em: 17 dez. 2021.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702252021139>

Rumo a uma mudança sustentável. Habilidades manuais em Teatros de Bonecos poloneses: uma perspectiva ecosófica

Zofia Smolarska²Tradução: Letícia Vieira³

Resumo: O principal objetivo do artigo é apresentar e explicar a complexidade do conflito profundo, mas oculto, entre o “topo” e a “base” que está ocorrendo atualmente em muitas instituições teatrais na Polônia, incluindo Teatros de Bonecos. Desde 1989, os teatros de repertórios poloneses têm continuamente se transformado do antigo e altamente hierárquico modo de produção Fordista, para o novo e flexível modo pós-Fordista, que é característico do capitalismo cognitivo e do teatro alternativo neovanguardista. Essas mudanças organizacionais e algumas novas tendências estéticas estão levando à extinção da construção teatral artesanal, na medida em que o trabalho dos artesãos é cada vez mais terceirizado ou substituído por objetos prontos. Este artigo apresenta os resultados de uma pesquisa de campo qualitativa realizada em seis instituições de Teatro de Bonecos poloneses, cada uma com um alcance diferente, incluindo entrevistas com artesãos teatrais, a fim de examinar as decisões econômicas, tecnológicas e estéticas que causam disfunções e exacerbam a extinção das profissões teatrais de bastidores.

Palavras-chave: Teatro de Bonecos Polônês; trabalhadores artesanais teatrais; Sustentabilidade.

Towards Sustainable Change. Craftsmanship in Polish Puppet Theatres: An Ecosophical Perspective

Abstract: The main aim of the paper is to present and explain the complexity of the deep but hidden conflict between the ‘top’ and the ‘bottom’ that is currently taking place in many theatre institutions in Poland, including puppet theatres. Since 1989, Polish repertory theatres have been continually changing from the old, highly hierarchical Fordist mode of production to the new, flexible post-Fordist mode, which is characteristic for cognitive capitalism and alternative, neo-avant-garde theatre. These organisational changes and some new aesthetic trends are leading to the extinction of theatre craft, as the work of craftsmen is increasingly outsourced or replaced by ready-made objects. This paper presents the results of qualitative field research conducted at six Polish puppet theatres, each with a different range, including interviews with craftsmen, in order to examine the economical, technological and aesthetic decisions that cause dysfunctions and exacerbate the dying-off of backstage theatre professions.

Keywords: Polish Puppet Theatre; craftsmen; Sustainability.

² Zofia Smolarska possui bacharelado em Estudos Teatrais, mestrado, doutorado e pós-doutorado cursados pela The Aleksander Zelwerowicz State Theatre Academy de Varsóvia. Atualmente é professora da mesma instituição. Vice-presidente da Associação Polonesa de Estudos Teatrais e membro da equipe editorial do Polish Theatre Journal. E-mail: zofia.smolarska@at.edu.pl | Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2144-3690>

³ Letícia Vieira é estudante de Licenciatura em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina e bolsista do Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense. E-mail: leticiavieiraafc@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9459-8581>

Meu primeiro encontro importante com artesãos teatrais aconteceu em 2014 em Gdansk, quando eu cooperei com o *Miejski Teatr Miniatura* (Miniatura City Theatre) em um projeto Polonês-Islandês intitulado *Blue Planet* (*Planeta Azul*), trabalhando como assistente do diretor islandês Erling Jóhannesson. A peça *Planet Blue* de Andri Snaer Magnasson lida com problemas ambientais e mostra como a democracia pode ser usada para salvar ou destruir a herança natural. Foi significativo que a peça tenha sido encenada em Gdansk, onde em 1980 surgiu o sindicato independente *Solidarity*, uma ação que levou à queda do comunismo. Inspirado pela localização, Jóhannesson teve como objetivo transpor um tópico de relevância global – as políticas de mudança climáticas – em solo Polonês, simultaneamente colocando nossos atuais problemas com a democracia em uma nova perspectiva.



Figura 2 – Espetáculo *The Blue Planet*, do *Miniatura City Theatre*. Foto: Piotr Pedziszewski. Disponível em: <https://teatrminiatura.pl/en/repertuar/detail/311/blekitna-planeta/> Acesso em: 08 dez. 2021.

No entanto, durante o processo de produção logo ficou claro que nossa maior preocupação era a crise da democracia na instituição teatral. Para mim, como tradutora, possibilitar um diálogo entre o diretor, técnicos e artesãos, cujo

trabalho era de produzir bonecos e outros elementos da produção, primeiramente tive que entender o profundo, porém oculto, conflito de interesses entre o “topo” e a “base”, entre a coordenação do *Miejski Teatr Miniatura* e os artesãos teatrais. Ou, indo ainda mais além, o choque de dois métodos diferentes de produção que acompanham mudanças estéticas. Neste processo de compreensão, a história do *Miejski Teatr Miniatura* foi de grande ajuda.

Miniatura é um dos teatros infantis mais antigos da Polônia e estava entre os principais teatros de bonecos nas décadas de 1950 e 1960, quando era dirigido pelo excelente cenógrafo Ali Bunsch. Depois que ele se mudou para Varsóvia, o *Miniatura* foi dirigido por seus colaboradores – Natalia Gołębska e Michał Zarzecki – que mantiveram um alto nível de profissionalismo. Mais tarde, sob a liderança de Zofia Watrak na década 1970, os bonecos se mantiveram como a principal forma de expressão, apesar de ela ter introduzido mais drama contemporâneo no repertório, substituindo as fábulas folclóricas que previamente dominavam. Foi somente após 1985 que Zbigniew Wilkoński e seus sucessores conjuntos, Piotr Tomaszuk e Tadeusz Słobodzianek, mudaram radicalmente a abordagem teatral, mesclando técnicas tradicionais de bonecos e teatro *live-action*, propondo interpretações extremamente provocativas da literatura clássica infantil e montando novas peças endereçadas mais ao público adulto do que ao infantil. Essa fase experimental não durou muito. Embora Tomaszuk e Słobodzianek fossem altamente elogiados pela crítica Polonesa (cuja opinião mais tarde recebeu confirmação internacional com o *Fringe First Award* em 1993), eles tiveram que deixar o teatro devido a um conflito impulsionado pela forte resistência dos trabalhadores técnicos às mudanças organizacionais⁴. De 1991 a 1996, quando Tomasz Jaworski era Diretor Artístico e Chefe Executivo, e durante a longa liderança subsequente de Konrad Szachowski, que ocupou ambos os cargos por quinze anos, a reputação artística do *Miniatura* sofreu. Em 2012 o novo diretor, Romuald Wicza-Pokojski, mais uma vez ousou introduzir grandes mudanças no repertório e estética teatral, além de um novo modelo de gerenciamento.

⁴ BAL. Teatr Wierszalin zadziwił Turlajgroszkciem. *Życie Warszawy*, 23 dez. 1993.



Figura 3 – Espetáculo *The Blue Planet*, do *Miniatura City Theatre*. Foto: Piotr Pedziszewski. Disponível em: <https://teatrminiatura.pl/en/repertuar/detail/311/blekitna-planeta/> Acesso em: 08 dez. 2021.

A formação de Wicza-Pokojski se encontra no teatro alternativo. Como um fundador e diretor do *Teatr Wiczy* (Desde 1991) com vasta experiência como freelancer e candidato a subsídios, ele pode ter percebido o *Miniatura* como uma instituição bastante lenta e que necessitava uma transformação imediata para uma entidade mais flexível. Ele começou a coletar fundos de várias fontes (por exemplo, *Blue Planet* foi financiado com subsídio EEA⁵) com o objetivo de se tornar mais independente dos subsídios da Câmara Municipal e aumentar o interesse público por meio da organização de vários eventos únicos, entre eles workshops e leituras performativas. Em 2015, o jornal local *Dziennik Bałtycki* nomeou Wicza-Pokojski como “Personalidade do Ano 2015 em Gdansk” pelo “*konsekwentny rozwój jedynej instytucji artystycznej dla dzieci i młodzieży w Gdańsku, która dołączyła do czołówki teatrów lalkowych w Polsce.*”⁶

⁵ Os EEA Grants são financiados conjuntamente pela Islândia, Liechtenstein e Noruega e estão disponíveis para os 13 países membros da União Europeia que aderiram à UE e a Área Económica Europeia (EEA) em 2004, 2007 e 2013, bem como para a Grécia e Portugal. Consulte: <http://eeagrants.org/Who-we-are/EEA-Grants>.

⁶ **Dyrektor miniatury nominowany w plebiscybie osobowość roku 2015.** Disponível em: <http://www.teatrminiatura.pl/aktualnosci/2016/01/11/dyrektor-miniatury-nominowany-w-plebiscybie->

(Desenvolvimento consistente da única instituição artística para crianças e jovens em Gdansk, que se tornou uma das melhores instituições de Teatro de Bonecos da Polônia.)⁷

Quando eu vim para Gdansk em 2014 para trabalhar, o teatro parecia estar fazendo um grande sucesso. Para minha surpresa (e para surpresa de Jóhannesson), descobri que os artesãos inicialmente eram bem resistentes ao modo de cooperação democrático proposto pelo diretor Islandês. Ele anteriormente tinha dirigido um grupo de teatro alternativo (o bem-sucedido *Hafnarfjörður Theatre*) onde não havia divisões estritas (e nem hierarquia) entre trabalhadores físicos e mentais e onde a confiança e parceria eram princípios básicos. Portanto, foi natural para ele envolver os artesãos no processo criativo, deixando-os desenvolverem independentemente os adereços e outros elementos da produção. Ele estava disposto a lhes dar bastante liberdade, confiando em suas habilidades, gosto e conhecimento. Apenas mais tarde eu entendi como essa abordagem democrática foi inicialmente abusada ou mal compreendida. Levou algumas semanas para eles pararem de usar sua nova liberdade como uma desculpa para indolência ou exploração. Isso mudou quando eles souberam sobre sua primeira profissão, como ourives, e o fato de que parte de seu sustento era proveniente desse ofício desde o fechamento de sua companhia teatral.

Mais tarde, em 2014 e 2015, o *foyer* e o prédio principal do *Teatro Miniatura* foram renovados e adquiriram uma aparência bem mais moderna e acolhedora. Entretanto, a oficina dos artesãos continuou intocada, um pouco maltratada e desarrumada. Essa característica visual foi outra pista que me fez pensar que o processo de modernização havia sido bastante superficial e ocorreu sem a devida consulta, de acordo com uma abordagem “de cima para baixo”. Isso pode parecer ainda mais surpreendente se lembrarmos que Wicza-Pokojski produziu numerosos projetos artísticos dirigidos a públicos socialmente ou economicamente privados, ou populações socialmente marginalizadas, como

[osobowoscroku-2015](#). Acesso em: 03 jan. 2017.

⁷ N.T: A tradução desta citação do Polonês para o Inglês foi feita pela autora do artigo, e do Inglês para o Português, pela tradutora.

pessoas em situação de rua e imigrantes, e aparentemente carecia de empatia por este grupo de trabalhadores de baixa remuneração, também marginalizados, em seu próprio teatro.

Suspeitei que o *Miejski Teatr Miniatura* era apenas um de muitos casos similares onde mudanças supostamente necessárias (em ordem de acompanhar a transformação econômica) encontraram desconfiança e acusações de exploração dos trabalhadores do *backstage*. Para encontrar mais evidências dessa presunção, pesquisei quinze teatros institucionais, incluindo seis Teatros de Bonecos, e entrevistei mais de oitenta artesãos e técnicos de todos os tipos e de múltiplas gerações: construtores de bonecos, pintores cênicos, alfaiates, metalúrgicos, sapateiros, aderecistas, estofadores, marceneiros, tintureiros, fabricantes de chapéus, maquiadores, designers de luz e de som. Neste artigo, me concentro nas informações coletadas em Teatros de Bonecos, os quais possuem suas próprias características específicas. Embora tenha escolhido instituições de diferentes partes do país e de diferentes tamanhos e focos, não é um critério de representatividade que legitima minhas conclusões, mas sim a chamada “saturação teórica” (de acordo com a teoria fundamentada⁸), a qual eu senti ter alcançado a partir do momento em que continuei encontrando exemplos muito semelhantes. Acredito que os fatos apontados por meus entrevistados possam ser usados não apenas para uma análise de discurso, mas também para uma crítica institucional.

Antes de entrar em detalhes do assunto, necessito acrescentar que as entrevistas foram anônimas, de acordo com o disposto na Lei de Proteção de Informações Pessoais, portanto não irei revelar os nomes de meus entrevistados nem as instituições ou cidades onde eles trabalham.

Da manufatura à mão para um escritório com ar-condicionado

Como no caso do *Miejski Teatr Miniatura*, as condições de trabalho para os técnicos nas outras instituições de Teatro de Bonecos eram, frequentemente, dolorosamente inadequadas, tais como camarins, salas de ensaio ou áreas

⁸ KONECKI, K. *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*. Warszawa: PWN, 2000, p. 31-32.

públicas como saguões, escritórios ou quartos, podem ter passado recentemente por grandes renovações. O Entrevistado A, um construtor de bonecos, compartilha seu espaço de trabalho com um marceneiro: “Eu preferiria ter um espaço livre de poeira e sem nenhum barulho. Quando meu colega serra ou lixa um pedaço de madeira (usando uma máquina elétrica), o barulho atinge mais de cem decibéis.” Quando perguntado se ele relatou para a gerência seu desejo por uma sala separada, A. respondeu: “Eles me disseram para esculpir usando máscara e com fones de ouvidos, mas eu não posso trabalhar assim. Eu preciso ouvir como o cinzel atinge a madeira; preciso sentir o seu cheiro também. A escultura precisa ser feita em concentração total e em contato próximo com o material.”

Parece ter pouca compreensão entre os gerentes de quão diversas especializações teatrais aparentemente semelhantes se tornaram atualmente, como nesse caso do escultor e do marceneiro, e quão diferentes suas necessidades são. Por um lado, por uma perspectiva espacial, todas as funções artesanais teatrais parecem estar agrupadas como se nada tivesse mudado desde a era pré-industrial quando todas as atividades eram feitas à mão. Por outro lado, num nível psicológico, trabalhadores artesanais teatrais são tratados como trabalhadores de fábricas, entregando um produto de acordo com um plano especificado, enquanto a essência de alguns ofícios teatrais é na verdade inextricável do prazer sensível encontrado pelos trabalhadores em suas tarefas, e seu trabalho não pode, portanto, ser bem-feito sem um conforto mental básico. Richard Sennet escreve que: “A civilização ocidental teve uma profunda dificuldade em fazer conexões entre cabeça e mão, em reconhecer e encorajar o impulso da habilidade manual.”⁹ (SENNET, 2008, p.9. Tradução nossa)

Pode-se pensar que atualmente essas visões extremamente anacrônicas deveriam estar desaparecendo na história, mas até mesmo em novos edifícios teatrais e aqueles que foram totalmente renovados, as condições das oficinas às vezes são piores do que antes. Em uma dessas instituições, as novas oficinas não foram equipadas com exaustores e piso antiderrapante, o que é contrário às

⁹ “Western civilization has had a deep-rooted trouble in making connections between head and hand, in recognizing and encouraging the impulse of craftsmanship.”

normas de segurança. Além disso, o tamanho de um dos estúdios foi, de acordo com os trabalhadores, limitado a tal ponto que é difícil permanecer em seu interior por causa do alto nível de ruído. Devido a reclamações. Alguns exaustores serão instalados, mas nada pode ser feito em relação ao tamanho do estúdio.

Como pode os arquitetos não terem providenciado o equipamento necessário? O Entrevistado B., um construtor de bonecos, vocalizou a suspeita a seguir: “Para mim parece que é por causa de uma falta de conhecimento específico sobre como as pessoas trabalham em um teatro. Em algum momento nosso chefe participou das consultorias (com os arquitetos), mas penso que não houve consultorias o suficiente ou elas ocorreram muito tarde.” No entanto, os arquitetos de um dos novos edifícios teatrais devem também ter se esquecido que construir bonecos não é sempre um processo calmo, lento e saudável, mas pode ser muito barulhento e tóxico também. O Entrevistado D., trabalhador de uma instituição que recentemente se mudou para um edifício novo, reclama: “As novas instalações são completamente inadequadas para as nossas necessidades. Os cômodos podem ser visualmente agradáveis, mas nenhum dos designers estavam interessados em como nós supostamente deveríamos fazer nosso trabalho. Embora nós tenhamos que usar alguns adesivos, tintas e sprays, não há nenhum exaustor no andar inteiro e nenhuma janela que poderíamos abrir. Ao invés disso, instalaram ar-condicionado, o que é bom em um escritório onde não há vapores tóxicos. Também não há isolamento acústico apropriado entre os cômodos, então quando usamos máquinas, perturbamos uns aos outros. Mas o que mais nos incomodou quando mudamos para cá foi que só há uma tomada elétrica por cômodo, e em alguns casos nenhuma.” Isso mostra claramente como o estereótipo antigo de trabalho manual foi preservado apesar da modernização.

Dívida de extinção

Junto com a transformação política, as instituições teatrais Polonesas tiveram que mudar para uma gestão mais efetiva e econômica. O número de vagas de trabalho para artesãos foi consideravelmente reduzido nos últimos

vinte anos. Ao invés disso, essas instituições preferem terceirizar e cortar custos trabalhistas tais como seguro. No entanto, mesmo que quiséssemos lutar para manter o número de empregos, nós precisaríamos saber como recrutar novos trabalhadores. Há poucos cargos no teatro que são tão mal pagos quanto os de trabalho artesão; somente serviços de limpeza ganham menos. Não é de se admirar que tão poucos jovens talentosos queiram trabalhar nos teatros. Os artesãos compartilham um sentimento de que sua experiência adquirida ao passar dos anos logo será perdida porque eles não possuem aprendizes. A situação também é crítica porque durante a transformação política, muitas escolas de ensino médio e técnico e empresas privadas que abasteciam o teatro com profissionais fecharam, e desde então tem sido difícil qualquer transferência de *know-how* fora dos teatros. Muitos deles oferecem trabalho de aprendizes com pouca remuneração, mas pouquíssimos conseguem oferecer empregos após isso, pois não existem novas vagas até que alguém se aposente.

Além disso, os teatros não querem investir em desenvolvimento de habilidades para seus empregados dos departamentos técnicos, embora invistam avidamente em novas infraestruturas, que perdem o sentido se não existir ninguém para fazer bom uso delas. Uma das instituições que pesquisei equipou sua oficina com uma impressora 3D. Entretanto, o gerente estava relutante em enviar trabalhadores para um curso de design 3D, então eles só poderiam utilizar a máquina se fosse fornecido um projeto 3D. O alto nível de demanda para aperfeiçoamento de habilidades entre artesãos teatrais é evidente desde a primeira interação experimental de oficina para construtores de bonecos, organizada de 14 a 16 de novembro de 2016 no *Teatr Animacji* (*Teatro de Animação*) em Poznan. A data escolhida acabou sendo infeliz, pois colidiu com outro evento parecido: um curso sobre “construção e mecanização de bonecos tradicionais Bunraku” ministrada por Noriuki Sawa e Yumi Hayahi do Japão, que ocorreu durante o “*Around the Sources*” Convenção Internacional de Teatro de Formas Animadas, organizada pelo *Teatr Lalki Tęcza* (*Teatro de Bonecos Tęcza*) em Slupsk. De acordo com o que o *Teatr Animacji* escreveu na chamada: oportunidades para desenvolver conhecimento e habilidades práticas em construção teatral acontecem muito raramente. O fato de que essas duas

instituições não conferiram o problema das datas diz muito sobre o baixo nível de integração entre o ramo de Teatro de Formas Animadas Polônês, ou sua falta de preocupação sobre o futuro da construção teatral. Como fui enviada para Poznan pelo *Zbigniew Raszewski Theatre Institute* em Varsóvia, co-organizador do workshop, para escrever um relatório, descobri que o interesse pelo workshop entre os artesãos teatrais foi muito maior do que o Teatro esperava. Eles receberam mais de noventa inscrições de pessoas de toda a Polônia que trabalham com construção teatral, tanto profissionais como amadores.

Como esse ciclo vicioso que leva diretamente à extinção do trabalho de construção teatral pode ser quebrado? Uma das instituições pesquisadas oferece um estágio remunerado de seis meses financiado pela Secretaria do Trabalho local. Após a conclusão do estágio, o Teatro é obrigado a contratar o estagiário em caráter permanente. Como me disseram, muitas outras instituições teatrais poderiam fazer a mesma coisa, então por que não fazem? Pode ser arriscado para um Teatro investir na educação de alguém por alguns anos (treinar alguém em todas as técnicas básicas leva de três a quatro anos), especialmente se lembrarmos que essas habilidades são altamente valorizadas na Europa Ocidental. Mas, conhecendo o mercado de trabalho de hoje, é difícil esperar lealdade de alguém. O antigo modelo de trabalhador que passa a vida inteira no mesmo local de trabalho - o tipo ainda mais frequente entre os fabricantes de bonecos - está em declínio. Já é tempo de os gerentes de teatro reconhecerem isso e, se desejam manter um quadro de pessoal de alto calibre, devem começar a construir uma cultura organizacional atraente e aberta¹⁰, baseada em valores como confiança, respeito e participação do trabalhador. Caso contrário, a nova “espécie” de trabalhadores não permanecerá por muito tempo.

Muitos trabalhadores artesãos teatrais admitem que seus salários nunca foram satisfatórios. No entanto, a maioria deles poderia facilmente (não oficialmente) ganhar dinheiro extra trabalhando para outras instituições teatrais, em publicidade e para clientes particulares durante pausas de produção. No

¹⁰ **Rynek pracownika to mit.** 2016. Disponível em: <http://extra.innpoland.pl/rynek-pracownika-to-mit>
Acesso em: 03 jan. 2017.

entanto, alguns gerentes tornaram-se mais restritivos recentemente e procuram encontrar tarefas adicionais para esses trabalhadores, como produzir bonecos extras para venda ou fazer reparos, para usar todo o tempo que eles pagam. A maioria dos artesãos sente que essa atitude não reflete uma compreensão precisa de sua difícil situação financeira. Também parece injusto quando um teatro ganha dinheiro extra com sua atividade comercial com a ajuda de trabalhadores técnicos e não compartilha os lucros com eles.

Acima de tudo, não se trata apenas de dinheiro, mas também de respeito e apreço simbólico. O entrevistado J., um construtor de bonecos, afirma que existem várias maneiras de recompensar os trabalhadores, mesmo com um orçamento limitado: "O gerente anterior, assim que ele chegou e pedimos um aumento, disse que se não gostamos da forma em que as coisas estão, podemos ir para a Irlanda. Mas depois de algum tempo ele viu do que éramos capazes e ficou chocado. Ele então disse que embora não pudesse nos dar um aumento salarial, ele iria descobrir como mostrar apreço pelo nosso trabalho de outra forma. Ele nos dava bônus e nos chamava ao palco (na estreia) para entregar uma flor a cada um de nós. Mas agora, do jeito que está, estamos apenas ansiosos pela aposentadoria e poder deixá-los se preocupar com as coisas." Se preocupar - para ser bem claro - com o futuro pessoal, porque o momento da aposentadoria é - novamente, usando termos ecológicos - muitas vezes um momento de extinção.

É assim que os teatros acumulam "dívidas de extinção". Esse termo ecológico poderia ser facilmente transposto para a sociologia do teatro para descrever o processo de extinção dos artesãos. Em comunidades ecológicas, a dívida de extinção é o número ou proporção de espécies existentes no habitat focal que se espera que eventualmente se tornem extintas conforme a comunidade atinge um novo equilíbrio após uma perturbação ambiental, como destruição de habitat, mudança climática ou invasão por espécies exóticas.¹¹

¹¹ KUUSSAARU, M. (et al.), Extinction debt: a challenge for biodiversity conservation. **Trends in Ecology & Evolution**, vol. 24 (10): 564. Disponível em: [http://www.cell.com/trends/ecology-evolution/abstract/S0169-5347\(09\)00191-8](http://www.cell.com/trends/ecology-evolution/abstract/S0169-5347(09)00191-8). Acesso em: 03 jan. 2017.

Em três de seis casos, não existem condições adequadas nos armazéns. Em alguns deles, os bonecos são colocados em caixas de madeira ou sacos plásticos herméticos, em outros são pendurados em porões úmidos ou sótãos com vazamentos. Os bonecos, facilmente afetados pelo mofo, são jogados fora. É uma visão dolorosa para os artesãos verem seu trabalho, e o trabalho de seus mestres, sendo descartados; mas o mais importante é que a nova geração de construtores de bonecos perde a oportunidade de aprender sobre mecânicas e técnicas, as quais às vezes levaram muito tempo para serem inventadas. Um ambientalista pode chamar essa situação de "destruição de habitat".

Entre eco-crítica e ideias recicladas

O Entrevistado M., um entalhador de madeira, distingue entre dois modelos de gestão teatral: "o teatral" e "o econômico": "Se uma pessoa pensa de forma teatral e tem uma visão de um teatro como um todo, então ele/ela sabe que as oficinas são necessárias para construir todo esse mundo (no palco) e vai preservá-las. Mas se essa pessoa for economista e não aguentar o fato de os funcionários ficarem parados duas semanas, porque temos uma pausa no ciclo de produção, então ele/ela fecha as oficinas." Essa maneira teatral de pensar o teatro "como um todo" é surpreendentemente próxima do que os teóricos da arte chamam de perspectiva ecológica das artes. Como Suzi Gablik, historiadora de arte americana, escreveu: "Enquanto a perspectiva estética nos orientou para a criação de objetos, a perspectiva ecológica conecta a arte ao seu papel integrador no todo mais amplo e na teia de relações na qual a arte existe."¹²

No entanto, não devemos confundir uma abordagem ecosófica de gestão com estratégias comuns dos designers de cenário atuais, que usam ideias "recicladas" e, assim, contribuem para a desintegração de um organismo teatral. O entrevistado M. observa: "Tenho a impressão de que ultimamente estamos apenas refazendo a IKEA¹³ o tempo todo, porque às vezes os móveis vêm da IKEA e nós apenas os adaptamos para se adequar ao novo palco, ao invés de

¹² GABLIK, S. *The Reenchantment of Art*. New York: Thames & Hudson, 2009, p. 8.

¹³ N.E.: IKEA é "A maior empresa de móveis e decoração do mundo opera 315 lojas em 27 países."

Fonte: <https://dcomercio.com.br/categoria/gestao/ikea-a-gigante-dos-moveis-> Acesso em: 05 out. 2021.

fazer as coisas do zero.” Os artesãos admitem que eles têm notavelmente menos trabalho com este cenário “refeito”, bem como com roupas de lojas de segunda mão em vez de fantasias feitas à mão ou itens produzidos em massa da China em vez de adereços feitos à mão. Essas estratégias artísticas comuns do Teatro de Animação (e dramático) contemporâneo, muitas vezes ditadas por orçamentos baixos, pressão de tempo ou os limites da imaginação do cenógrafo, representam uma ameaça muito real para a existência de oficinas porque podem operar sem profissionais altamente qualificados. Não é de admirar que o "teatro moderno", como o chamam com um sorriso irônico, tenha má reputação entre muitos artesãos teatrais. O entrevistado M. argumenta: “Pegue uma mesa normal, todo mundo tem uma em casa, mas o mundo no palco deveria ser uma fantasia, deveria ser irreal. Deixe o teatro ser estranho, artificial e misterioso.”

Existe um certo perigo em generalizar sobre o que constitui uma estética teatral "certa" e o que é "prejudicial", o que facilmente se transforma em desaprovação de quaisquer experimentos artísticos. Foi o que aconteceu quando bonequeiros saíram de trás de suas empanadas, tentando ir além da noção de boneco como figurativo ou antropomórfico. E embora essa tendência já esteja em declínio e alguns diretores, como Jarosław Kilian, o novo chefe do *Teatr Lalka* (*Teatro Lalka*) em Varsóvia, tenham retornado às formas mais tradicionais¹⁴, a maioria dos meus entrevistados ainda acha difícil se identificar com essa estética “moderna” (ou, mais precisamente, pós-moderna). Existem vários motivos para esta contestação.

Em tempos em que os bonecos eram o centro das atenções, o trabalho dos artesãos era um dos elementos mais importantes do espetáculo. Agora os bonecos são apenas um dentre tantos componentes de performances multimídia e multi-convencionais. Os construtores de bonecos reclamam que, às vezes, os bonecos cuja preparação lhes custou um considerável investimento de energia criativa mal são visíveis entre tantos outros objetos e efeitos. Eles afirmam que hoje em dia os atores estão tão ocupados com sua própria presença no palco que não se importam muito em manter velhas habilidades, como brincar com

¹⁴ Veja: http://www.teatrlalka.waw.pl/p_krzesiwo.php Acesso em: 03 jan. 2017.

marionetes. Quando uma peça exige uma técnica mais tradicional, eles usam uma gama muito pequena de possíveis movimentos de bonecos, e os esforços dos artesãos para construir bonecos tão animados e multifuncionais quanto possível são desperdiçados. Também parece que os bonecos - ao receberem o mesmo status de outros objetos de palco - perderam sua qualidade sagrada, privilegiada, um desenvolvimento ligado ao declínio da ética profissional entre os atores. Segundo os artesãos teatrais, é cada vez mais frequente os atores jogarem bonecos no chão e quebrá-los durante os ensaios, apenas para liberar sua raiva ou frustração.

No entanto, o problema vai muito além dessa perda de posição na hierarquia, ou de um sentimento de identificação com o produto final, a performance. Há um conflito subjacente mais profundo que reflete o choque contemporâneo entre "os vencedores" e "os perdedores" da transformação pós-socialista. Na atual fase cognitiva do capitalismo, o trabalho imaterial é altamente valorizado, junto com a adaptação e ajuste rápidos e de baixo custo. Os artesãos teatrais relembram nostalgicamente os cenógrafos do passado, que costumavam fazer desenhos precisos à mão, enquanto agora preferem recortar elementos da Internet e uni-los em uma colagem com a ajuda de programas como o *Photoshop*. Seus projetos muitas vezes carecem de informações básicas sobre medidas e materiais, o que faz com que os artesãos se sintam desrespeitados e explorados, pois muitas vezes são eles que têm que refazer esses desenhos em projetos adequados para que possam começar a construir o set. Portanto, não é surpreendente que eles fiquem céticos quando ouvem chamadas por criatividade e flexibilidade, e cada vez mais se recusam a realizar tarefas que lhes são atribuídas por cenógrafos que são pagos por seus direitos autorais. O Entrevistado K, um carpinteiro, faz uma alusão: "Quando um cenógrafo ganha um prêmio, às vezes me pergunto quem realmente o ganha." Nessas circunstâncias, adaptar-se e cooperar significa perder duas vezes - fazer o trabalho do artista e trabalhar por horas extras sem recompensa - tornar-se precário.

Artesãos teatrais suspeitam que esse copiar e colar, essa natureza inacabada dos projetos resulta em parte do amadorismo ou educação precária

da nova geração de cenógrafos, mas na verdade é também o paradigma do “*work-in-progress*” que a economia moderna impõe aos *freelancers* para sobreviver em um mercado cada vez mais acelerado¹⁵. Ao contrário dos cenógrafos móveis, que estão constantemente ocupados, os artesãos teatrais funcionam de acordo com o antigo modelo de um trabalho fixo em tempo integral, onde o trabalho material ainda é essencial. As instituições teatrais são, portanto, híbridas de dois modos diferentes de produção, Fordista e pós-Fordista, fato que está causando uma grave ruptura dentro do teatro “como um todo”.

A mobilidade é um dos privilégios mais importantes (embora também seja uma maldição) da “classe criativa” (Richard Florida), à qual pertencem os cenógrafos. Junto com designers de som e iluminação, eles viajam com os teatros para festivais ou outros locais como parte de apresentações convidadas, enquanto os construtores de bonecos permanecem no teatro e não têm uma visão geral da diversidade da estética do teatro contemporâneo. Sua única chance de experimentar um pouco de novidade é quando seus teatros organizam um festival (ou quando eles fazem trabalhos extras para um teatro diferente). Porém, nem sempre é possível encontrar tempo para assistir às apresentações, pois os artesãos têm que cuidar dos artistas convidados e ajudá-los na montagem. Além disso, durante esses festivais não há seminários ou conferências especialmente concebidos para artesãos, então estes devem tentar uma integração informal com os convidados, desde que a barreira da língua não seja muito grande. Não tendo oportunidade de comparar a qualidade do seu trabalho com o trabalho de outros, de aprender novas técnicas, de conhecer outros artesãos e de falar sobre as condições de trabalho, os artesãos teatrais também são privados de conhecimentos que poderiam ajudá-los a resistir ao protecionismo dos gerentes de teatro e as práticas exploratórias usadas pelos cenógrafos.

Portanto, não há dúvidas de que os cenógrafos mais respeitados pelos artesãos são aqueles que trabalham para reduzir as inequações. O entrevistado L., lembra de um exemplo de um artista verdadeiramente democrático: “Ele é um

¹⁵ Veja: GLEICK, F. **The Acceleration of Just About Everything**. New York: Pantheon, 1999.

homem maravilhoso e, algo que é muito raro hoje, não tem pompa, mas é uma grande estrela nos gráficos. Ele poderia sentar-se nos ensaios a noite toda e vir às nove da manhã para a oficina no dia seguinte. E não para tomar café, mas para trabalhar conosco, para desenhar, esculpir e pintar. Ele nos ensinou muitas coisas. Sua humildade e serenidade tornaram o trabalho um tipo de celebração.”

Rumo a uma mudança sustentável

Os artistas devem seguir esse exemplo e pensar mais sobre as consequências sociais e relacionais de suas escolhas artísticas - isso é razoável de se esperar, em particular de pessoas que afirmam ser política ou socialmente engajadas. Bojana Kunst apontou que ironicamente, as ideias neo-vanguardistas para libertar a raça humana da alienação, em reação à organização autoritária e Taylorista do trabalho, caminham lado a lado com o novo pós-Fordiano, flexível e criativo modo de produção¹⁶. Em outras palavras, os artistas mais progressistas da época, que afirmavam que a obra de arte e a obra da vida deveriam ser indissociáveis, criaram a própria regra do trabalho precário. Os gestores, não importa o quanto progressistas e enraizados na arte alternativa eles sejam, devem estar sempre cientes dessa armadilha e considerar as consequências morais e os custos sociais do processo de modernização em seus teatros.

Estou ciente de que muitos dos problemas mencionados acima não podem ser facilmente resolvidos e devo admitir que os artesãos nem sempre são parceiros amigáveis devido ao seu forte sentimento de frustração, o que torna sua opinião altamente subjetiva e emocional. É o trabalho deles agora mudar sua posição de ressentimento e insatisfação passiva com a transformação organizacional para formular demandas específicas e pragmáticas, assim como fez o Comitê de Greve em agosto de 1980 no Estaleiro de Gdansk. Desta vez, porém, não para criar um carnaval revolucionário¹⁷, mas para efetuar mudanças sustentáveis.

¹⁶ KUNST, B. *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Winchester/Washington: John Hunt Publishing, 2015.

¹⁷ GÓRLIKOWSKI, M. ‘Andrzej Leder: Jeśli klasa średnia jest za bardzo skupiona na sobie, to dos Budap za to po uszach’. *Gazeta Wyborcza*, vol. 307, 23 dez. 2016.

Referências

- BAL. Teatr Wierszalin zادیwł Turlajgroszkiem. **Życie Warszawy**, 23 dez. 1993.
- _____. **Rynek pracownika to mit**. 2016. Disponível em: <http://extra.innpoland.pl/rynek-pracownika-to-mit>. Acesso em: 03 jan. 2017.
- COOLS, G., GIELEN, P. (ed.) **The Ethics of Art. Ecological Turns in the Performing Arts**, Amsterdam: Valiz, 2014.
- FLORIDA, R. **The Rise of the Creative Class: And How it's transforming work, leisure, community and quotidian life**. Nova York: Perseus Book Group, 2002.
- GABLIK, S. **The Reenchantment of Art**. Nova York: Thames & Hudson, 1992.
- GLEICK, F. **The Acceleration of Just About Everything**. Nova York: Pantheon, 1999.
- GÓRLIKOWSKI, M. 'Andrzej Leder: Jeśli klasa średnia jest za bardzo skupiona na sobie, to dos Budap za to po uszach'. **Gazeta Wyborcza**, vol 307, 23 dez. 2016.
- KONECKI, K. **Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana**. Warszawa: PWN, 2000.
- KUNST, B. **Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism**. Winchester / Washington: John Hunt Publishing, 2015.
- KUUSSAARI, M. *et al.* Extinction debt: a challenge for biodiversity conservation. **Trends in Ecology & Evolution**, vol. 24, n. 10. Disponível em: [http://www.cell.com/trends/ecology-evolution/abstract/S0169-5347\(09\)00191-8](http://www.cell.com/trends/ecology-evolution/abstract/S0169-5347(09)00191-8) . Acesso em: 03 jan. 2017.
- SENNET, R. **The Craftsmen**. New Haven, CT: Yale University Press, 2008.
- STOCKI, R. **Patologie organizacyjne - diagnoza i interwencje**. Cracóvia: Oficyna Ekonomiczna, 2005.