

# **TEATRO MENOR: CRISES E POTÊNCIAS NA INTERSECÇÃO DOS PROCESSOS DE GESTÃO, PRODUÇÃO E CRIAÇÃO ARTÍSTICA DE UM TEATRO LATINO-AMERICANO**

***MINOR THEATER: CRISES AND POTENTIALS AT THE  
INTERSECTION OF MANAGEMENT, PRODUCTION AND  
ARTISTIC CREATION PROCESS OF A LATIN AMERICAN  
THEATER***

***TEATRO MENOR: CRISIS Y POTENCIALIDADES EN  
LA INTERSECCIÓN DE LOS PROCESOS DE GESTIÓN,  
PRODUCCIÓN Y CREACIÓN ARTÍSTICA DE UN TEATRO  
LATINOAMERICANO***

**Heloisa Marina da Silva**

**Heloisa Marina da Silva**

Doutoranda pelo Programa de  
Pós-Graduação em Teatro pela Udesc. Atriz e  
produtora cultural. Pesquisa em andamento;  
área de estudo: Teatro e Sociedade.  
Orientador: Professor Dr. André Luiz Netto  
Carreira. Bolsista CAPES.

### Resumo

Este artigo deriva da minha pesquisa de doutorado na qual investigo características de produção e gestão teatral, num contexto latino-americano, de obras, grupos, núcleos e artistas circunscritos no âmbito do que defini como *teatro menor*, metáfora inspirada nas reflexões de Deleuze e Guattari a respeito da literatura menor. São tomados como referências práticas trabalhos teatrais em que o artista, em especial atores e atrizes, possui também atribuições administrativas, visando questionar as práticas de produção e gestão como processos exclusivamente instrumentais, atentando para suas implicações como meio. Essa mudança de ponto de vista tem como fim a reorganização do ato da produção, sugerindo que a relação existente entre processo criativo e de produção define as práticas ideológicas desse tipo de fazer teatral.

**Palavras-chave:** Teatro menor, Atriz-produtora, Produção teatral.

### Abstract

This article derives from my PhD research, in which I investigate the characteristics of theatrical production and management in a Latin American context of works, groups, ensembles and artists circumscribed within what I defined as *minor theater*; a metaphor inspired by Deleuze's and Guattari's reflections on minor literature. Theatrical works where the artist (especially actors and actresses) also has management attributions were taken as practical reference, aiming to question both production and management processes as exclusively instrumental, and observing their implications as a medium. This change of perspective aims to reorganize the production process, suggesting that the relationship between creative and production processes defines the ideological practices of this type of "theater making".

**Keywords:** Minor theater, Actress-producer, Theatrical production.

### Resumen

El presente artículo deriva de mi trabajo de doctorado en el cual yo investigo las características de producción y gestión teatral, en un contexto latinoamericano, de obras, grupos y artistas circunscritos en un ámbito que he definido como *teatro menor*, metáfora inspirada en las reflexiones de Deleuze y Guattari acerca de la literatura menor. Se toman como referencias prácticas trabajos teatrales en los cuales el artista, sobretodo actores y actrices, tenga también funciones administrativas. La idea es cuestionar los procesos de producción y gestión como prácticas exclusivamente instrumentales, prestando atención a sus implicaciones como medio. Este cambio de perspectiva tiene como fin la reorganización del acto de producción, sugiriendo que la relación entre proceso creativo y de producción define las prácticas ideológicas de este tipo de hacer teatral.

**Palabras clave:** Teatro menor, Actriz-produtora, Producción teatral.

*Yo comienzo a pensar en otra forma diferente de lo que he inventado. Debo ir hacia otra parte. El encanto, la inocencia, y todo aquello en lo que confié años atrás y que ahora conozco me resulta repugnante. Yo no había hecho turismo tampoco en el medio artístico. El medio artístico es un medio competitivo, traicionero y apasionante. Todos contra todos y que gane el mejor. A veces gana el mejor. Claro, pero eso qué importa. Se me ocurre este cuestionamiento: ¿Quién es el Van Gogh de nuestros días? ¿Quién es hoy el artista que dentro de años será tomado como un genio y que hoy es apenas un don nadie? ¿Quién es hoy Van Gogh? ¿Alguien tiene el interés de que no cometamos el error de dejar morir un artista? ¿Lo ayudan los festivales, los institutos, los otros artistas? ¿Está a salvo Van Gogh? (MERCURIO, 2006, p. 47)*

Este artigo deriva da minha pesquisa de doutorado na qual investigo características de produção e gestão teatral, num contexto latino-americano, de obras, grupos, núcleos e artistas circunscritos no âmbito do que defini como *teatro menor*. Interessou a este trabalho casos em que o artista, em especial atores e atrizes, executam tanto atividades criativas como funções administrativas, tendo como objetivo refletir acerca da relação entre processo criativo e meio de produção, comercialização e circulação de trabalhos teatrais. Pensar os processos de produção, tomando como referência e ponto de partida a particularidade do lócus da atriz, é uma forma de questionar tal processo como meramente instrumental, atentando para suas implicações como meio, cujo eixo são os próprios artistas. Essa mudança de ponto de vista tem como fim a reorganização do ato da produção, sugerindo que a relação existente entre processo criativo e de produção define as práticas ideológicas deste tipo de fazer teatral.

Categorizar um determinado tipo de prática cênica como *menor* (conceito cunhado por Deleuze e Guattari) surgiu como possibilidade de contrapor a prática estudada nesta pesquisa a produções teatrais pensadas como negócio. Uma das premissas do *teatro menor* seria, portanto, a fabricação de um tipo de relação entre criadores e espectadores capaz de gerar experiências que se estendam para além do ato de consumo.

A condição pós-autônoma da arte (CANCLINI, 2010) torna pouco palpável a possibilidade de uma exclusão completa do ato de consumo, mas esse ato como tal é interrogado no seio de um fazer teatral que busca propor 'algo

a mais' que entretenimento, que busca afirmar-se como processo, ainda que não escape completamente ao enquadramento de produto.

Propor uma reflexão a respeito dos meios de produção e gestão cênica a partir da categoria *teatro menor* surgiu como resposta ao primeiro problema desta pesquisa, a saber, a delimitação de seu objeto de estudo. Meu impulso inicial partia do intento de investigar formas de produção e gestão de *teatro não comercial*. A expressão me parecia pertinente e propícia como forma de estabelecer as balizas de análise deste estudo. Além do termo *teatro não comercial*, outra categoria que me parecia pertinente era a de *teatro de grupo*. Esta última estaria vinculada a um formato de produção e gestão no qual a horizontalidade das relações seria uma premissa, bem como o desejo em realizar criações cênicas autorais e voltadas a pesquisas de linguagem e estéticas. Assim, ambos os termos (*teatro não comercial* e *teatro de grupo*) se definiriam por suas características referentes aos meios de produção e gestão.

No decorrer da pesquisa, porém, a problemática e as contradições que tais termos carregam apareceram como importante ponto de reflexão. Tais categorizações tendem a demarcar territórios ideológicos dentro da esfera teatral. A concepção de *teatro não comercial*, por exemplo, embora muito veiculada e amplamente utilizada por diversos artistas e teóricos do meio, gera juízos de valores discutíveis e tende a reforçar a ideia de que existe a possibilidade de um fazer teatral isolado de fatores econômicos.

Já os formatos de organização e produção teatral na América Latina apresentam ressonâncias dos modelos de teatro de grupo, que tiveram uma orientação ideológica e política muito forte nos anos 70 e 80, como sugere as falas Miguel Rubio Zapata, diretor do grupo peruano Yuyachkani:

A meu ver, os melhores momentos, se é que podemos falar de “melhores momentos”, ou melhor, os momentos de grande força e singularidade nesta história, foram aqueles em que nosso teatro foi parte da luta de nossos povos por uma vida melhor. Então, nesses momentos, nos atrevemos a reconhecer-nos em nossa particularidade e a inventar criativamente o teatro que nos fazia falta, sem nos vermos obrigados a marchar no compasso das culturas hegemônicas. (ZAPATA, 2014, p. 264)

A importância histórica e simbólica que opera no imaginário dos teatros atuais, do teatro de grupo como meio possível e desejável de fazer unir ao teatro uma dimensão social e política, aparece nas reflexões de diversos estudiosos, como a pesquisadora Silvana Garcia (2008, p. 57), para quem

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

Nos dias atuais o teatro de grupo ganha configurações bastante variadas, fazendo que seja ampla a discussão em torno da ideia de grupo ou coletivo. Modelos de grupo são influenciados fortemente pelo entorno social e por fatores econômicos dos tempos atuais (em especial pelos modelos de financiamento). Nesse sentido é necessário perceber que outros formatos de produção cênica, com estruturas e relações móveis ou mais permeáveis, começam a existir. Assim, ainda que o teatro de grupo se apresente como característica marcante de modelo de produção de um *teatro não comercial*, especialmente no continente latino-americano, é necessário destacar que tal modelo não é único quando se trata de realizações cênicas não impulsionadas pela perspectiva de venda e voltadas à livre criação artística.

O impasse acerca dos termos não é menos complexo se passamos à ideia de teatro independente, teatro alternativo, teatro profissional, teatro de pesquisa, teatro experimental, teatro de arte. A tarefa de conceituar o objeto deste estudo a partir desses termos configura um campo fértil para o debate, pois suscita reflexões em torno do poder no campo teatral, uma vez que tais definições demarcam territórios e “validam” propostas estéticas.

Por isso, antes de me ater aos términos que a literatura especializada emprega na definição de produções que se afastam da lógica comercial ou industrial de criação, decidi escutar o que diziam os agentes que constituem esse campo: os artistas-produtores de um determinado tipo de fazer teatral. Assim, realizei entrevistas com grupos, coletivos e artistas individuais de diferentes cidades do continente, procurando entender como se desdobravam paralelamente seus processos de criação e produção teatral.

Um ponto em comum presente no discurso de tais artistas é que a motivação em seguir trabalhando na autopromoção de seus trabalhos surge como consequência do tipo de teatro que queriam fazer. Se, por um lado, aparece na fala dos artistas o desejo de que as funções administrativas não se tornem de sua competência, por outro lado, esses mesmos artistas sugerem que abandonar a esfera da produção para dedicar-se exclusivamente à criação implicaria em abrir mão de sua autonomia criativa e, possivelmente, do viés crítico de seus trabalhos.

Dessa forma estou refletindo acerca de um tipo de fazer teatral cujo modelo de produção é reflexo dos desejos e necessidades que estão alinhadas com concepções ideológicas próprias de um grupo ou artista individual. A busca por uma forma pessoal e autêntica de criação e relação com o público empurra tal fazer para o campo do experimental, da vanguarda, do alternativo e por isso, ainda que tal ato criativo gere produtos culturais, seu impulso não nasce do intuito de criar *um bom negócio*. Esse é o ponto que define o campo de análise da presente pesquisa, pois, esse fazer teatral, ainda que gerado pelos impulsos descritos, não deixa de estar em diálogo com o mercado (confrontando-o, mas também negociando com ele).

Além da autogestão, a tentativa e necessidade de gerar impacto em um entorno social (comunidade) se faz presente nos discursos dos teatreiros que investiguei e que constituem o escopo desta pesquisa. Por isso, além de contrapor o que seria um teatro *comercial-industrial* em relação aos fundamentos de um teatro *independente*, *alternativo* ou de *grupo*, é importante refletir acerca dos paradigmas internos aos circuitos e sistemas desses teatros *não comerciais*.

O pesquisador mexicano Thomas Ejea Mendoza (2011) faz uma diferenciação entre o *circuito teatral comercial, de arte e comunitário* (reconhecendo a possibilidade de intersecções entre um e outro, ou seja, sem defender um purismo ou rigor de cada circuito). Para Schraier (2008), produtor teatral com larga experiência no contexto argentino, que pensa em *sistemas de produção*, existe o *estatal, comercial e alternativo* (este último confundido, em seu ponto de vista, com a expressão independente). Se levarmos em conta esses termos, teríamos que o circuito comunitário e de arte se desenvolvem dentro de um sistema alternativo de produção ou, se não estivermos presos à dife-

renciação proposta por Schraier, num sistema independente. Em todo caso, tanto o circuito de arte como o comunitário se conformam a partir de sistemas autogestionáveis de produção, aquele em que a artista é também gestora e produtora.

A necessidade de diferenciar o circuito comunitário do artístico viria então em função do caráter *mais profissional*, ou de um *refinamento estético mais apurado* que um circuito possuiria em relação ao outro. Para Mendoza, a diferenciação dos circuitos parte do esquema *origem-trajetória-destino*, o que ele chama de intencionalidade central do circuito. Sendo assim, o circuito comercial existe a partir do objetivo lucro, o comunitário busca desencadear benefício social e o artístico se funda na busca por prestígio e reconhecimento entre os pares (Ibid.). Isso implica que “*La condición central de reproducción de las obras de este circuito es la de producir un placer estético y, a partir de ello, la obtención del reconocimiento por parte de expertos y conocedores, quienes al brindarle prestigio y validez la consagran como obra de arte*” (Ibid., p. 198).

Didaticamente a separação proposta por Mendoza é bastante interessante, uma vez que infere acerca dos princípios originários (objetivos) de cada forma de criação. Em termos de legitimação e valoração, no entanto, essa separação se mostra problemática, pois pressupõe o entendimento, a meu ver equivocado, de que outros tipos de fazeres teatrais que não surjam em função de alcançar um prestígio entre os pares não seja artístico.

A própria finalidade da criação como meio de alcançar prestígio pode ser questionada, já que o impulso primeiro de criação dos artistas entrevistados nessa pesquisa não era o de obter prestígio entre os pares, mas o de poder desenvolver estéticas e poéticas que venham ao encontro de suas inquietações artísticas, propondo com estas, questionamentos de cunho social, ideológico e/ou político. Ou seja, o *teatro menor* não define sua forma e conteúdo em função de uma maior capacidade de inserção em festivais, programações culturais ou aprovação da crítica especializada. O próprio Mendoza alerta para essa problemática do termo *teatro de arte*, ao destacar o texto do Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), cuja redação define o circuito artístico com vistas a delinear as diretrizes de financiamento do governo mexicano ao teatro:

*“El FONCA invierte en los proyectos culturales profesionales que surgen de la comunidad artística con el objetivo de enriquecer el sentido que la sociedad asigna al desarrollo de la labor creativa” (FONCA, 2007). Este párrafo permite destacar dos cosas. En primer término, si bien no se establece qué significa “profesional”; resulta claro que la promoción de este organismo no va dirigida al total de la población, sino se circunscribe a quien por la “calidad” de su trabajo merece el reconocimiento de los pares y así se llamado “profesional”. Ello es relevante para el tema que aquí se trata, en tanto que constituye una de las características para hablar de la pertenencia o no al circuito cultural artístico. En otras palabras, la producción artística está presente en la sociedad de diversas y variadas maneras, pero sólo un número limitado de agentes sociales, por la calidad y el reconocimiento que los pares hacen de su obra – léase por su consagración -, merecen ser llamados “artistas”; del mismo modo, un número restringido de obras o espectáculos merecen el nombre de obra artística. (Ibid., p. 137)*

Tal discussão se torna fundamental uma vez que articula processos de validação e reconhecimento de objetos artísticos, outorgados já não mais por uma demanda de mercado. A obra de arte não é reconhecida por sua capacidade de inserção comercial e retorno econômico, mas em função de uma comunidade de *experts* que chancelam ou não determinadas ações e fazeres como artísticos. Ao posicionar-se acerca de como se estabelecem e validam os discursos que definem o que é o patrimônio cultural de um país, Nestor Garcia Canclini (2010, p. 71) pondera que

*Si bien en ocasiones el patrimonio cultural sirve para unificar a una nación, las desigualdades en su formación y su apropiación exigen estudiarlo también como espacio de disputa material y simbólica entre los sectores que la componen. Se consagran como superiores barrios, objetos y saberes generados por los grupos hegemónicos, porque estos grupos cuentan con la información y la formación necesarias para comprenderlos y apreciarlos, y por tanto para controlarlos mejor. Los historiadores, los arqueólogos y los políticos de la cultura definen cuáles son los bienes superiores que merecen ser conservados. Reproducen, así, los privilegios de quienes en cada época dispusieron de medios económicos e intelectuales, tiempo de trabajo y de ocio, para imprimir a esos bienes una mayor calidad.*

Canclini e Mendoza não desconsideram a relevância de reco-



nhcimentos outorgados por órgãos que chancelam obras de artes e patrimônios culturais, mas alertam para a automática exclusão que ditos reconhecimentos geram. A investigação que realizei fez com que eu me encontrasse com alguns artistas teatrais cujos trabalhos vem sendo realizado independentemente dessa chancela conferida pelos *experts*. E, mesmo em casos de trabalhos que já tenham alcançado alguma forma de prestígio, ou por reconhecimento através de apoios financeiros governamentais ou por apreciação acadêmica, ainda se faz necessária uma postura de afirmação, reafirmação, convencimento, por parte dos artistas, da importância de seu trabalho (não apenas frente à comunidade de espectadores, mas aos próprios entendidos de arte).

Com relação à validação e reconhecimento de produções culturais como *de arte*, o pesquisador musical Guilherme Nascimento (2005) menciona que na ausência de validação pelo mercado, a legitimação é o primeiro interesse dos movimentos de *avant-garde* e das esferas artísticas subsidiadas. Nascimento (2005, p. 31), ao refletir sobre a existência do que ele chamou de *música menor*, conceito que toma de Deleuze e Guattari, comenta sobre os templos de legitimação de uma linguagem musical de *avant-garde*: “Uma vez que o valor artístico dependia de se estar à frente do seu tempo, o que significa ser incompreensível para a maioria, os artistas da *avant-garde* tentaram alienar o público geral como prova do valor artístico de suas obras”. Retornando às ponderações de Mendoza sobre o que seria um teatro de arte, no que se refere à relação com o espectador, encontramos uma noção parecida com a mencionada por Nascimento:

*Concebir al producto como “arte” requiere de un público capacitado, conocedor y enterado que sea capaz de apreciarlo. La información relacionada con su funcionamiento, salvo excepciones, no llega a la población en general y el público masivo no asiste a sus presentaciones. Por tanto, la producción, la promoción y difusión de estas puestas en escena tienen grandes deficiencias y pasa a segundo plano. (MENDOZA, 2011, p. 198)*

A deficiência na realização de ações efetivas de divulgação e promoção de obras teatrais geradas em um sistema *alternativo* ou *independente* de produção é notável, ainda mais em centros urbanos de pequeno e médio porte que não possuem calendários permanentes e continuados de atividades culturais. Mas, seria um equívoco atribuir tal deficiência ao caráter “especializado” ou “inovador” dessas criações. Antes disso, eu mencionaria que tal dificuldade se relaciona, por um lado, com a realidade material desse tipo de produção, que em geral opera com valores monetários que vão de baixos a irrisórios e, por outro lado, com o fato de serem autogeridas, ou seja, possuírem o próprio artista realizando a atividade de publicitário (uma atividade para a qual ele não possui conhecimento e, muitas vezes, até mesmo rechaço, já que tal atividade aproxima a criação teatral à experiência do consumo).

É importante desde já atribuir a falta de assistência massiva por parte do público ao tipo de fazer teatral que investiguei aos fatores recém-descritos, ao invés de relacionar isso apenas, ou principalmente, ao caráter de “difícil leitura” do objeto artístico. Até mesmo porque várias iniciativas teatrais abarcadas nesta pesquisa não fundamentam seus processos de criação e investigação necessariamente em poéticas e estéticas consideradas difíceis, as quais exijam ou se direcionem a um público especializado como propõe Mendoza ou como, segundo Nascimento, se concebe a música *avant-garde*.

Trabalhos como os do Titiritero de Banfield (Banfield, Argentina), grupo Cuentos y Flores (Xalapa, México) ou Teatro Experimental de Alta Floresta (Alta Floresta, Brasil) são exemplos de um fazer teatral que possui viés mais “popular”, ou seja, pressupõe uma apreensão “mais direta” de seus espetáculos por parte do público. A estética menos “conceitual” ou “arriscada” que surge nas propostas desses teatros não anula a precisão e qualidade artística de suas criações, a seriedade de suas pesquisas de linguagem e, especialmente, o viés de resistência em seus discursos, práticas e modos de produzir teatro. Entretanto, o caráter mais “fácil” ou “popular” não garante sempre uma maior assistência de público. Guilherme Nascimento (2005, p. 60) propõe justamente que

A questão essencial reside no fato de que o público deva existir, não importando sua quantidade. Segundo o autor, o problema estaria no públi-

co de *experts*, isto é, nos grupos fechados que produziram e consumiriam sua própria obra, espécie de público “abstrato”. A música deveria, então, ser composta não para um público de *experts* e sim para um público concreto, mesmo que pequeno.

Ou seja, enquanto Mendoza, ao definir o circuito teatral artístico, propõe que este seja um tipo de produção cultural direcionada a um público de capacitados e já conhecedor de seus formatos, Nascimento sugere a existência de estéticas musicais *menores* que, ainda que experimentais, necessitam pretender um diálogo aberto a comunidades de espectadores “não entendidos”.

Assim, a definição de circuito artístico, como apresentada por Mendoza, parece não abarcar a realidade teatral investigada nesta pesquisa, bem como o termo *avant-garde*. Buscando um conceito que pudesse auxiliar na caracterização do teatro que associo com as produções que estudei, encontrei, portanto, a expressão *música-menor*, cunhada por Guilherme Nascimento a partir da reflexão que Deleuze e Guattari propõem a respeito de uma *literatura menor*. Considero que a ideia de uma *arte menor* possa funcionar como metáfora, encontrando ressonâncias e intersecções interessantes com os trabalhos investigados nesta pesquisa. A pergunta que tenho formulado a partir da minha aproximação com o término *menor* é: como poderíamos pensar um *teatro menor*, considerando tanto a sua forma/conteúdo, quanto seus modos de produção? Na introdução do livro de Nascimento, Silvio Ferraz pondera:

Penso na música que me rodeia. Existe uma música que se quer popular, uma música que se quer marginal, outra que se quer radical, e aquela que sempre se quer nacional... e por que não a que se quer “menor”? Este é o lugar em que se vive atualmente, e que em outras épocas, acredito, não devia ter sido muito diferente. Tudo como se fosse preciso sempre legitimar-se, persuadir e ser o pretendente à alguma noção ideal. Mas então me pergunto: seria assim também quando alguém toca em uma pequena banda de coreto, quando alguém compõe uma cantiga qualquer? Será que aquele que canta na procissão pensa se o que canta é popular ou não, se é marginal ou não? A resposta me parece clara: não! Não que o mundo ideal, plantado nas pessoas através de crenças e hábitos diários, não esteja presente. (FERRAZ, 2005, p. 14)

A primeira pista sobre uma arte menor que nos aponta Ferraz está, portanto, ligada à legitimação da arte (à vontade ou necessidade daqueles que a

produzem de que esta seja legitimada, ou não, por órgãos de reconhecimento). Obviamente não se trata de julgar expectativas de legitimação artística, pois como menciona Ferraz, sabemos que as idealizações fazem parte das rotinas e formações, mesmo dos teatros mais radicais. Em todo caso a interrogação sobre os processos de legitimação (e a necessidade dos mesmos) já assinalam uma diferença substancial entre o conceito de *circuito teatral artístico* e *teatro menor*.

Partindo da linguagem literária de Kafka, Deleuze e Guattari elaboram a ideia de uma literatura menor. *Menor* seria aquela escrita que rompe com regras e normas de uma língua oficial (no caso de Kafka, o *Hochdeutsch*), fazendo uso proposital de erros ou desconexões de linguagem: “uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 38). Os autores defendem que tal estética literária implica uma dimensão coletiva na qual “tudo é político”. A expressão “Literatura menor”, então,

já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida). Até aquele que por desgraça nasce no país de uma grande literatura tem de escrever na sua língua, como um judeu checo escreve em alemão, ou como um Usbeque escreve em russo. Escrever como um cão que faz um buraco, um rato que faz a toca. E, por isso, encontrar o seu próprio ponto de subdesenvolvimento, o seu patoá, o seu próprio terceiro mundo, o seu próprio deserto. (Ibid., p. 41-42)

Ao traçar características formais da literatura menor, Deleuze e Guattari refletem sobre aspectos estéticos da linguagem que geram tal literatura: uma literatura das minorias dentro das maiorias (a utilização deliberada de um idioma não oficial – o “alemão-checo” – no lugar do oficial *Hochdeutsch*). A dissidência, a resistência dessa escrita, portanto, se afirma em seu aspecto formal, visto que este questiona as convenções e padrões de uma cultura dominante. Esses usos reapropriados da linguagem ganham caráter coletivo, pois estão associados a determinados grupos excluídos, ou, se opõe às regras que pretendem uma hegemonia. Por isso, afirmam Deleuze e Guattari que, na escrita *menor*,

tudo toma um valor colectivo. Precisamente porque o talento não é, na verdade, muito abundante numa literatura menor; as condições não são dadas numa enunciação individuada pertencente a este ou aquele “mestre”, separável da enunciação colectiva. De tal modo que este estado de realidade do talento é, de facto, benéfico e permite conceber algo diferente de uma literatura dos mestres: o que o escritor diz sozinho já constitui uma ação comum, e o que diz ou faz, mesmo se os outros não estão de acordo, é necessariamente político. (Ibid., p. 40)

Temos então que a literatura menor: é sempre política; possui valor colectivo e pouco atenta à noção de mestre; opera com dissensos em relação a padrões hegemônicos de criação cultural e interroga até mesmo os processos de validação artística. Partindo dessas premissas, no contexto da presente pesquisa, se torna pertinente levantar o questionamento: como se configura ou se define um *teatro menor* no que tange, além de suas postulações formais, os meios de produção? Quais são as realizações teatrais contemporâneas cuja marginalidade definem sua condição de menor? Também cabe perguntar: como tais realizações produzem relações cujo entrelaçamento entre criação estética e modos de produção é capaz de fazer emergir aquilo que Deleuze e Guattari chamam de seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu patoá?

Nascimento propõe a contraposição entre música maior e música menor, tomando como o elemento que define a condição de dominação o fato que a música maior seria dominante por deter os “meios de produção, divulgação e distribuição em larga escala [...]” (2005, p. 19). O musicólogo brasileiro sugere, então, que o termo arte menor faça referência justamente àquelas criações que não têm poder sobre os meios massivos e institucionalizados de produção.

Insisto nessas argumentações, pois é fundamental diferenciar o objeto dessa pesquisa da noção de teatro de arte como apresentada por Mendoza, aquele que necessita reconhecimento dos pares e que, em geral, se direciona a um público de *experts*. O que estou propondo não é apenas uma diferenciação de conceitos, mas uma reflexão sobre a validade mesma do conceito *teatro de arte* no âmbito das produções que pesquiso, sem deixar de levar em conta certas contradições. Alguns dos trabalhos que investiguei articulam a produção com financiamentos públicos, outros são citados em textos acadê-

micos, o que já os aproximam de reconhecimentos oficiais, concedidos (seja através de recursos financeiros, seja através de menção em livros e palestras) por pessoas especializadas. Essa característica torna arriscado dizer que são produções isentas de reconhecimento institucional.

Mas, embora alguns dos artistas investigados acedam a recursos públicos, se tratam de ingressos ocasionais, os quais não lhes asseguram estabilidade nem garantem a continuidade das atividades que desenvolvem. Assim, meu interesse esteve centrado em artistas que se autoproduzem e que buscam construir relações horizontais (coletivas e destituídas de um mestre ou chefe) nos modos de criar e produzir. Também definiu os grupos, coletivos e artistas que me interessavam investigar a preocupação e interesse que apresentam no que diz respeito ao alcance social do seu fazer artístico, isso quer dizer, a interface política e coletiva que buscam criar através de suas realizações estéticas e de suas ações culturais. Em função disso, os exemplos que aparecem nesta pesquisa apresentam propostas estéticas muito variadas, pois o caráter experimental ou *avant-garde* não definiu o recorte dos casos a serem estudados.

Sergio Mercurio (*El Titiritero de Banfield*, Argentina), por exemplo, é um artista autodidata que, além de possuir maestria na técnica de manipulação dos bonecos e contar com uma trajetória artística ininterrupta de 24 anos (tendo circulando de forma independente e também através de festivais por todos os países latino-americanos, além de alguns europeus), teve presente no seu modo de trabalho a preocupação de apresentar-se para públicos e comunidades que tivessem pouco ou nenhum contato com o teatro: “*Yo estaba en Brasil el año de 98, tenía en mi voz un discurso en el que creía: ‘quiero trabajar para los que nadie trabaja. No me limito a teatros y reconocimientos, voy a ir adonde nadie va’*” (MERCURIO, 2006, p. 47). Seu teatro sempre foi menor. Partiu de um impulso muito pessoal e particular, de viajar fazendo teatro e de, através dele, poder experimentar trocas e vivências com povos e comunidades excluídos do sistema econômico (como o Movimento dos Sem Terra, por exemplo).

Eventualmente seu trabalho foi reconhecido por instituições promotoras de cultura, que o programaram em festivais e eventos, mas seu modo de produção foi sempre muito próprio e contestatário, “não consigo sentar e es-

crever um projeto. Não funciona assim,” me confessou ele certa vez. O caráter altamente independente e a autogestão em seu modelo de produção, a forma como estabelece o contato com o público, propondo espetáculos que por vezes se apresentam em grandes teatros e por vezes são levados (os mesmos espetáculos) a acampamentos de movimentos de trabalhadores, agricultores, prisões, minas de carvão, apontam o que seria um modelo *menor* de produção. Trata-se de um modelo que opera com erros e desconexões quando comparado aos modelos hegemônicos daquilo que poderíamos entender como um teatro maior.

Já no grupo Cuentos y Flores (de Xalapa, México), Ivan Zepeda Valdez, que há 18 anos se dedica a pesquisar a linguagem da narração oral, desenvolve uma série de ações que vão desde apresentações de rua, em bares, escolas, realização de oficinas e de um festival no qual narradores do país e de outras regiões do mundo, ocupam espaços variados da cidade:

*La idea de fundar un espacio así, el foro permanente de narración oral, es democratizar los espacios públicos, poder llevar espectáculos de narración oral de alta calidad a la gente sin importar el costo. Es decir, hacerlo por eso en espacios públicos donde no se tenga que pagar una renta, no se tenga que gastar en luz, electricidad, etc. De esa manera podemos a baratear el costo del espectáculo y la gente puede venir y disfrutar de un buen espectáculo sin el problema de la taquilla. Porque en los fines de semana hay papas que de repente tienen tres o cuatro, cinco niños y a ver un espectáculo le sale muy caro, pero si lo pones así, como cooperación voluntaria, pues el papa, a lo mejor le sale la mitad del precio de lo que le podría salir si los llevara a un teatro, donde hay un costo de taquilla y es muy riguroso no? Entonces la idea del foro permanente de narración oral es esa: rescatar a los espacios públicos, democratizarlos y poder llevar espectáculos de calidad. (Iván Zepeda Valdés, cuentero e produtor do espaço Casa de los Cuentos e do grupo Cuentos y Flores, julho de 2015, Xalapa – México, entrevista concedida à autora)*

A lógica apresentada pelo narrador xalapeño, se bem um tanto arriscada, também afirma o caráter *torto*, *dissidente*, e por isso *menor*, das produções e ações culturais desse circuito que investiguei. Ao invés de racionalizar a venda de ingressos, ou a assistência de um público pagante, o artista-pro-

dutor está preocupado que possam vir às sessões de narração oral uma família inteira que, em circunstâncias mais restritas de cobrança de entrada não teriam capacidade de comparecer. O risco dessa lógica de produção é que ela não assegura a sobrevivência do artista.

O discurso e a prática de aliar pesquisa de linguagens e poéticas mais populares (como a narração oral e o teatro de animação) com o intuito de gerar eficácia no contexto social em que se inserem os artistas, aparecem também nas ações do grupo Teatro Experimental de Alta Floresta (de Alta Floresta, Brasil). Além de montagens teatrais, o grupo, com 25 anos de trajetória, desenvolve diversas atividades culturais com vistas a solidificar a arte na sua cidade, como a reivindicação e ajuda na construção do centro cultural municipal, realização de festivais de teatro e cinema, e de seminários culturais.

Ainda assim, esta pesquisa abarcou também casos de artistas cujas criações estéticas se vinculam com o que Mendoza definiu como *circuito teatral de arte*. O interessante de grupos ou companhias como La Vaca (de Florianópolis, Brasil) ou La Rendija (de Merida, México), por exemplo, é a proposta de mesclar montagens de cunho mais experimental e vanguardista, com o desenvolvimento de trabalhos que apresentem formatos mais tradicionais, utilizando textos clássicos, dramaturgias menos fragmentadas, ou linguagens mais populares, como a comédia. Essa proposta de intercalar diferentes tipos de investigação artística, sem deixar de reconhecer o valor artístico e de pesquisa que existe também nas produções mais “fáceis” ou mais “tradicionais”, aparece no modelo encontrado pelo grupo La Rendija:

*Nosotros por eso tratamos de combinar tanto actividades más convencionales, como Tío Vania, que siempre está regresando a cartelera y de pronto obras como Bacantes o como ahora Never More que combina un poco de instalación de recorrido. En uno de los cuentos, por ejemplo, el público va a tener unos audífonos e va a tener instrucciones para realizar acciones junto con los actores. O sea no van a ver un público que esté solamente sentado, espectando, sino que también van a participar y va a ser muy lúdico. Y, pois nos interesa mucho que tanto los jóvenes se acerquen a un teatro clásico, de echarse dos horas de Tío Vania, que los chicos ya no están acostumbrados a usar tanto tiempo para ver una obra. Como los adultos mayores tengan la oportunidad de participar en otras formas escénicas. Pero sí, todavía mantenemos estos dos lados, siempre buscando de qué manera sorprender a los espectadores. (Ra-*



quel Araújo, diretora e produtora de La Rendija, julho de 2015, Mérida – México, entrevista concedida à autora)

Por isso, nesta pesquisa não me interessou levar em conta obras e núcleos teatrais com reconhecimento no continente, embora o reconhecimento tampouco tenha sido critério de exclusão da pesquisa. Mas, considerando as reflexões até agora traçadas, se tornam insuficientes as expressões *Teatro de Arte* e até mesmo *Teatro Experimental* para definir o conjunto e o universo teatral tão heterogêneo que investiguei neste trabalho. O que existe em comum nas iniciativas teatrais das quais me aproximei, nesse tipo de fazer teatral latino-americano, são as formas de produção e gestão com caráter autogestionado, a perseguição do desejo por autonomia de criação e pesquisa artística e de inserção eficaz em um determinado contexto social, geralmente ligada a dinâmicas de convívio, ocupação, integração à cidade ou bairro onde o grupo, companhia ou artista reside e desenvolve seu trabalho.

Ou seja, não foi minha preocupação delimitar como objeto de pesquisa produções teatrais consagradas no meio artístico em função da sua capacidade de experimentação ou que gozem de um reconhecimento por parte dos *experts*, mas gerar reflexão a partir de realizações fundadas em sonhos, desejos e utopias dissidentes e resistentes a normas comerciais e não participativas de produzir e de relacionar-se com o público e que, por isso, constroem relações horizontais e modelos colaborativos de produção, gestão e recepção.

A esses modelos de produção chamei *teatro menor* porque entendo que eles refletem as características propostas por Guattari e Deleuze: são modelos de produção que operam, propositalmente, com falhas, com erros, com desconexões aos formatos de produção industrial. Não tratam, necessariamente, de negar os sistemas oficiais de produção e gestão, como Kafka não negava o uso do alemão em sua literatura; porém, são usos que torcem, desestabilizam a norma, o uso meramente instrumental das ferramentas administrativas. A distorção que causam no modo de produzir torna política e coletiva as investidas desse teatro menor. Essas são as premissas que tomei para pensar o teatro menor tanto no que se refere às suas postulações formais como suas relações com os meios de produção.

Os filósofos franceses se perguntam “Quantos vivem hoje numa língua que não é sua? Ou então nem sequer a sua conhecem, ou ainda não a conhecem, e conhecem mal a língua maior que são obrigados a utilizar?” (2003, p. 43). Não seria exatamente isso que ocorre com os artistas-produtores-gestores que, ao depararem-se com o campo administrativo, passam a operar uma língua que não é a sua? Para Guattari e Deleuze esse é o

Problema dos imigrantes e, sobretudo, dos filhos deles. Problema das minorias. Problema de uma literatura menor, mas também de nós todos: como é que se extrai da sua própria língua uma literatura menor, capaz de pensar a linguagem e fazê-la tecer conforme uma linha revolucionária sóbria? Como devir o nómada, o imigrante e o cigano da sua própria língua? Kafka dizia: roubar a criança no berço, dançar na corda bamba. (Loc. cit.)

Pensando nas referências práticas até aqui apresentadas, me parece que é justamente dançar na corda bamba o que fazem as atrizes-produtoras, os atores-gestores que se engendram na instância administrativa do fazer artístico.

Por isso, é importante levantar o questionamento: um *teatro menor* se formularia em processos criativos nos quais a alta divisão social do trabalho se configura como meio de produção? Ou não seria precisamente o caráter da autogestão, atrelado à racionalidade não instrumental desse tipo de fazer teatral (que o desvincula de objetivos econômicos), bem como a participação do próprio artista (atrizes e atores) nos processos de produção e na construção de redes de audiência estabelecidas por vieses antes afetivos que de consumo, o que desenharia propostas *menores de teatro* e, consequentemente, os casos aqui estudados? O meio de produção artística também define o que é uma *arte menor*, assim como seus aspectos formais?

É fundamental que a possibilidade de um *teatro menor* não seja definida apenas a partir do experimentalismo estético, mas também no que tange aos seus meios de produção, gerando reflexos nas maneiras como interagem artistas, produtores, gestores, técnicos e público. Portanto, no contexto desta pesquisa a noção de *teatro de arte* ou *profissional*, como apresentada, se mostra pouco precisa e, mesmo, inútil. Quando me proponho a refletir acerca desse artista integrado, aquele que realiza e pensa os processos teatrais de maneira total (ou seja, que se compromete tanto com os processos criativos

quanto gerenciais, de produção e difusão), encontro que tal artista efetivamente trava, como diz Deleuze, uma batalha com seu próprio deserto. Entendo todas as experiências teatrais que dão corpo a essa reflexão como revolucionárias, uma vez que se conformam nas mais adversas condições de produção, ou apesar de tais condições, sem esperar a validação e consagração de seu trabalho como “de arte”, ou “profissional”.

Todos os artistas que cito atuam, dirigem, produzem teatro “como um cão que faz um buraco, um rato que faz a toca,” repetidas vezes sem muito mais que ganas, desejo e fome, parafraseando David Estrada, diretor e produtor do grupo Merequetengues (de Xalapa, México): “*y yo creo que para hacer esto se necesita lo que ya habíamos mencionado, disciplina, inteligencia, entrenamiento, mucho coraje, mucho valor, mucha pasión y se necesita hambre también. A que me refiro con esto? Gana de hacer las cosas*” (maio de 2015, entrevista concedida à autora).

Não estou propondo que o artista não mereça ou não deva receber remuneração por seu trabalho como forma de manter-se “puro” e fiel a seus princípios. A lógica do capitalismo tardio e a condição pós-autônoma da arte fazem entender a impossibilidade de colocar-se fora do mercado, das pressões econômicas e políticas. Tudo que se produz nesse estágio do capitalismo se transforma rapidamente em mercadoria. O artista que não está atento a essa dinâmica deixa, sem se dar conta, que seu trabalho seja apropriado e explorado por outros (muitas vezes pelo próprio Estado). Ainda assim, reconheço a condição revolucionária das realizações teatrais que estudei em seus modos de gestão, em suas dinâmicas de produzir, buscando o máximo de aproveitamento e qualidade, em condições adversas (sem amparo de uma racionalidade econômica), concretizando em um mundo espetacular e pós-moderno ações que vão na contramão dos verbos “ter e parecer”, os quais, segundo Debord (1997), orientam os movimentos econômicos, políticos e sociais de nosso tempo.

Tais iniciativas, entretanto, não estão isentas de poder transformar-se em pura mercadoria. Qualquer produção que atinja, pelo motivo que for, maior visibilidade no campo do *teatro alternativo* encontrará o risco de passar a compor um discurso oficial do “teatro de arte” latino-americano. Os discursos oficiais e de reconhecimento no campo artístico abrigam uma série de

interesses políticos e econômicos. Essa é a crise principal que se instala no artista *menor* frente aos meandros atuais de produção: a busca por solidificar seus processos criativos e por reconhecimento (especialmente econômico, ou seja, receber uma remuneração digna por seu trabalho), enfrentando a constante pressão de apropriação da arte por discursos hegemônicos que facilmente a transformam em *marketing* de campanhas políticas ou corporativas (com objetivos muito alheios ao do artista).

Em estudos posteriores retomarei a discussão a respeito desse lugar de crise no qual se encontram os *teatros menores* e as possibilidades e demandas de negociação entre teatro e mercado. Mas gostaria de reforçar a importância que para mim existe em considerar que seja a persistência de tantos núcleos teatrais desconhecidos e, por vezes ignorados, o que sustenta a realidade teatral na qual estamos inseridos. Por isso optei em, neste trabalho, dar voz a artistas e produtores que possuam já uma longa trajetória e que não definem sua criação em contraste a um modo mais ou menos convencional de fazer teatro, uma vez que em seus contextos esses modos não existem (não existe uma tradição ou uma estética oficial ao qual se opor de modo tão marcante como ocorre nos grandes centros urbanos). Trata-se de artistas-produtores que estão constantemente inventando os modos de ser. A herança de lutas e submissão do nosso continente faz com que a busca por resistências (tanto na prática de produzir e gerenciar quanto nas propostas de recepção e composição artística), siga sendo a marca desse tipo de fazer teatral, por isso mesmo, *menor*.

## Referências bibliográficas

- CANCLINI, N. G. ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? **Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo**, Murcia, n. 7, p. 16-37, dec. 2009.
- \_\_\_\_\_. Frida e a industrialização da cultura. **Comunicação e Cultura**, Lisboa, n. 12, p. 23-28, 2011.
- \_\_\_\_\_. **La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia**. Madrid: Katz, 2010.

- CARREIRA, A. Teatro de grupo: a busca de identidades. **Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, Belo Horizonte, v. 5, n. 5, p. 11-20, 2008.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: para uma literatura menor. Lisboa: Minuit, 2003.
- DIÉGUEZ, I. **Escenarios liminales**: donde se cruzan el arte y la vida. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- FERRAZ, S. Prefácio. In: NASCIMENTO, G. **Música menor**: a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea. São Paulo: Annablume, 2005. p. 13-16.
- GARCIA, S. Notas sobre uma metodologia latino-americana. **Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, Belo Horizonte, v. 5, n. 5, p. 57-64, 2008.
- JAMESON, F. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1984.
- MENDOZA, T. E. **Poder y creación artística en México**: un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca). Ciudad de Mexico: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2011.
- MERCURIO, S. **De Banfield a México**. Banfield: Sergio Mercurio, 2006. [Peça teatral].
- NASCIMENTO, G. **Música menor**: a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea. São Paulo: Annablume, 2005.
- SCHRAIER, G. **Laboratorio de producción teatral 1**: técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- ZAPATA, M. R. O teatro e nossa América. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 259-266, jul. 2014.

## Artistas e grupos citados no artigo

ARAÚJO, Raquel. Diretora artística e produtora de **La Rendija** (Mérida, México):

*La Rendija está formada por un destacado grupo de creadores centrados en el desarrollo de pequeñas comunidades de espectadores a través de proyectos escénicos que recuperan el contacto humano como una forma de resistencia ante el avasallante panorama consumista que rodea al espectador contemporáneo. Su misión es la construcción de una comunidad de creadores y participantes de experiencias artísticas con la finalidad de desarrollar prácticas escénicas como una forma de conocimiento. Su participación en la sociedad aporta un espacio en el que múltiples visiones tienen cabida, donde niños, jóvenes y adultos mayores, encuentran una forma alternativa de disfrute de las artes. (Disponível em: <<http://teatrodela-rendija.com/>>. Acesso em: 17 jul. 2016).*

ESTRADA, David. Diretor artístico e produtor do grupo **Merequetengue** (Xalapa, México):

*Merequetengue es una agrupación de teatro de títeres y producciones escénicas de repertorio, fue fundada en el año 2000 en la ciudad de Xalapa Veracruz, México, por los actores Lorenzo Portillo y David Aarón Estrada, con el objetivo de experimentar, producir, promover e investigar el teatro de títeres, promoviendo el desarrollo de nuevos públicos. Sus espectáculos se distinguen por la estética de sus títeres y el contenido lúdico de sus temas. (Disponível em: <<http://www.merequetengueproducciones.com/>>. Acesso em: 17 jul. 2016).*

LEITE, Cassiane. Atriz e produtora do **Teatro Experimental de Alta Floresta** (Alta Floresta, Brasil):

Grupo teatral fundado em 1988, registrado como Pessoa Jurídica sem fins lucrativos, reconhecido como utilidade pública em nível Municipal (Lei nº 216/1989) e Estadual (Lei nº 6.208, de 23/04/1993, publicada no D.O. de 30/04/93). É Ponto de Cultura, tendo sido beneficiado por convênio entre Governo do Estado de Mato Grosso e Ministério da Cultura até dezembro de 2014 e norteia sua organização a partir dos princípios de 1) Radicalidade: raiz, clareza e profundidade; 2) Rigorosi- dade: sistêmica, comprometimento, disciplina, compromisso, organização; 3) Rup- tura: provocabilidade, criação e não-reprodução; 4) A felicidade do conhecimento, ou seja, a sede pelo conhecimento; 5) Pesquisa permanente: radical, rigorosa e de ruptura; 6) Estabelecimento, nos processos de produção, da construção de uma cul- tura de competências/comprometimentos; 7) Fortalecimento da relação de produção democrática e participativa. Na gestão e nos processo criativos adota a prática de uma relação horizontalizada. (Disponível em: <<http://www.teatroexperimental.com.br/historico>>. Acesso em: 17 jul. 2016).

MERCURIO, Sergio. Ator e produtor. **El Titiritero de Banfield** (Banfield, Argentina):

*Sergio Mercurio es Banfileño primero y después latinoamericano, en los mundiales de fútbol hincha por la Argentina.*

*Ha hecho algunas cosas.*

*Admiró a Rafael Crisanto Baez.*

*Visitó la fábrica Terrabusi con la escuela primaria, y confirma que el sabor ac- tual de las galletitas no representa al antiguo.*

*Compró como todos los de su generación Sea Monkis y desde ese día sos- pecha que más de una vez lo están cagando.*

*Consumidor y admirador de alfajores Capitán del Espacio.*

*Caminó mucho menos que Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, descubrió menos, curó menos, aprendió menos.*

*Le gusta reír con sus amigos.*

*En Venezuela creyeron que jugaba bien al fútbol.*

*Como los mineros (Minas Gerais) habla de más.*

*Fue nieto, es hijo y es padre.*

*Vio un ovni y percibió que desde dentro no podían creer lo que veían.*

*Ahora mismo está, por ahí.*

(Disponível em: <<http://sergiomercurio.com.ar/web/el-titiritero-de-banfield>>.

Acesso em: 17 jul. 2016).

ZEPEDA, Ivan. Narrador oral e produtor do grupo **Cuentos y Flores** (Xalapa, México):

*Promovemos el uso de la narración oral a través de un festival de cuentos, espectáculos, temporadas, y programas educativo y social* (Disponível em: <<https://www.facebook.com/cuentosyflores/>>. Acesso em: 17 jul. 2016).

Recebido em 12/09/2016

Aprovado em 09/12/2016

Publicado em 15/02/2017

# REPUBLICA DE CHILE



## ACTAS OFICIALES DE LA COMISION CONSTITUYENTE

A.— Designación de la Comisión Constituyente .....	2
B.— Decreto Supremo N° 1.064, de 12 de noviembre de 1973, del Ministerio de Justicia .....	2
C.— Incorporación de la señora Alicia Romo Román .....	3
D.— Acta de la Sesión 1ª, celebrada en lunes 24 de septiembre de 1973 .....	4
— Designación de Presidente y de Secretario de la Comisión Cons- tituyente.	
— Intervención de los señores Ortúzar y Díez, sobre los principios fundamentales que deberán inspirar la nueva Constitución Política del Estado.	