



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO E ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**FRANCISCO ANDRÉ SOUSA LIMA**

**PEDAGOGIA DO TEATRO DE GRUPO:  
O PROCESSO COLABORATIVO COMO DISPOSITIVO METODOLÓGICO NO  
OFICINÃO FINOS TRAPOS**

Salvador

2014

**FRANCISCO ANDRÉ SOUSA LIMA**

**PEDAGOGIA DO TEATRO DE GRUPO:  
O PROCESSO COLABORATIVO COMO DISPOSITIVO METODOLÓGICO NO  
OFICINÃO FINOS TRAJOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, PPGAC-UFBA, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Luiz Cláudio Cajaíba Soares

Salvador

2014

Lima, Francisco André Sousa

Pedagogia do teatro de grupo: O processo colaborativo como dispositivo metodológico no Oficina Finos Trapos / Francisco André Sousa Lima.- 2014.

219 f.

Anexos

Orientador: Prof. Dr. Luiz Cláudio Cajaíba Soares

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro e Escola de Dança.

1. Teatro. 2. Teatro na educação. 3. Teatro de grupo. II. Soares, Luiz Cláudio Cajaíba. II. Universidade Federal da Bahia. III. Escola de Teatro e Escola de Dança. IV. Título.

CDD – 792  
CDU - 792

## FRANCISCO ANDRÉ SOUSA LIMA

PEDAGOGIA DO TEATRO DE GRUPO: O PROCESSO COLABORATIVO COMO  
DISPOSITIVO METODOLÓGICO NO OFICINÃO FINOS TROPOS

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes  
Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 28 de março de 2014.

### Banca Examinadora

  
Prof. Dr. Luiz Cláudio Cajaíba Soares (Orientador)

  
Prof. Dr. Célida Salume Mendonça (PPGAC/UFBA)

  
Prof. Dr. Elvina Maria Caetano Pereira (UFOP)

À

Minha mãe, Dona Francisca, que como tantas outras mulheres brasileiras, dedicou toda uma vida para que seus filhos tivessem um futuro diferente daqueles trilhados pelos seus antepassados.

Felipe, que com todo o seu carinho e afetividade proporcionou-me estabilidade e tornou esse percurso mais doce e tranquilo.

Por fim, à Daisy Andrade, Danielle Rosa, Frank Magalhães, Poliana Nunes, Ricardo Fraga, Roberto de Abreu, Thiago Carvalho, Tomaz Mota e Yoshi Aguiar, parceiros nessa caminhada de dez anos do Grupo de teatro Finos Trapos, que como outros tantos membros de agrupamentos espalhados pelos recantos desse país de proporções continentais, persistem acreditando no teatro como arte do encontro.

## AGRADECIMENTOS

Um trajeto não se percorre sozinho. Muito além de apetências e competências, a colaboração de muitas mãos e mentes foi necessária, tornando esse caminho um momento todo especial em minha vida.

Primeiramente, agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, pela confiança em mim depositada desde o processo seletivo para ingresso como aluno regular, em especial aos professores Armindo Bião (*in memorian*), Ângela Reis, Cleise Mendes, Daniela Amoroso, Daniel Marques, Denise Coutinho, Deolinda Vilhena, Eliene Benício, Evani Tavares, Fábio Dall Gallo e Gláucio Machado.

Ao professor orientador Cláudio Cajaíba Soares, pela paciência, companheirismo e pela palavra certa, no momento certo.

Aos professores membros da banca avaliadora Célida Salume e Nina Caetano, por aceitarem o convite em participar desse trajeto, sendo as primeiras leitoras e críticas desse trabalho.

À professora Rosyanne Trotta, ao jornalista Marcos Uzel, à pesquisadora Elionora Leal e ao encenador e ex-secretário estadual de cultura Márcio Meirelles, que deram grandes contribuições à pesquisa que resultou nesse trabalho, seja disponibilizando o acesso a suas produções, seja concedendo entrevistas que me trouxeram questões reveladoras sobre o objeto aqui estudado.

Aos meus colegas de turma, solidários nos momentos de dificuldade, companheiros nos debates durante os seminários de pesquisa em andamento, possibilitando que meu projeto e a pesquisa ganhasse musculatura.

Aos participantes das cinco edições do Oficinão Finos Trapos, estudo de caso que aqui será analisado. Obrigado pela troca de saberes e pela construção de percursos sensíveis e afetuosos que proporcionaram aprendizados em via de mão dupla.

Finalmente, um agradecimento todo especial aos amigos e familiares, suporte afetivo necessário ao enfrentamento de grandes desafios.

Ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si,  
mediatizados pelo mundo.

(FREIRE, 1981, p. 79)

LIMA, Francisco André Sousa. *Pedagogia do Teatro de grupo: O Processo Colaborativo como Dispositivo Metodológico no Oficinão Finos Trapos*. 203 f. il. 2014. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2014.

## RESUMO

O tema central deste trabalho é a explanação das práticas pedagógicas desenvolvidas pelo *teatro de grupo* no âmbito da educação não formal. Tendo como estudo de caso a sistematização do processo colaborativo de criação como dispositivo pedagógico no “Oficinão Finos Trapos”, ação de teatro vocacional concebida pelo grupo de teatro Finos Trapos (BA). Averigua-se aqui as contribuições desse modo de operar à Pedagogia do Teatro. Para tanto, delineou-se uma pesquisa teórico-prática de caráter autoetnográfico que dialogou com teorias sobre *teatro de grupo*, educação não formal e criação colaborativa. A análise dos dados obtidos durante a pesquisa procurou comprovar duas hipóteses. A primeira delas é que os procedimentos adotados na experiência do Oficinão revelam que as práticas pedagógicas dos grupos se utilizam de ferramentas por eles desenvolvidas como dispositivos metodológicos para sistematizar novos percursos formativos. Assim, essa transposição de ferramentas de criação para o contexto educacional constitui-se em produção de conhecimento que reúne conteúdos complexos, podendo inclusive se articular com outros campos do saber, constituindo-se, portanto, como área de interesse específica dentro do eixo temático Pedagogia do Teatro. A segunda hipótese diz respeito às propriedades do *processo colaborativo de criação* como ferramenta educacional. No Oficinão verificou-se que a criação em colaboração desenvolve e fortalece nos participantes apetências como a autonomia, proatividade, e outras características fundamentais ao perfil de artista de grupo. Na medida em que contribui para elucidação da complexidade que caracteriza o *teatro de grupo*, a colaboração desperta vocacionados para esse modo de operar e difunde a criação compartilhada, traços fundamentais que compõe os princípios do que é denominado neste trabalho *Pedagogia do Teatro de Grupo*.

**Palavras Chave:** pedagogia do teatro. Teatro de grupo. Criação colaborativa. Educação não formal. Oficinão Finos Trapos



LIMA, Francisco André Sousa. *Pedagogy in the theater group: The collaborative process as methodological device in Oficínio Finos Trapos*. 203 pp. ill. 2014. Master Dissertation – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

## ABSTRACT

The central theme of this work is the pedagogical practices developed by the theater group under the non-formal education. Taking as a case study the systematization of the process of collaborative creation as a pedagogical device in “Oficínio Finos Trapos”, vocational theater action designed by the theater group Finos Trapos (BA), verifying the existence of contributions of this mode of operation to the Pedagogy of Theatre. To do so, we delimited a theoretical and practical self-ethnographic research which dealt with theories of theater group, non-formal education and collaborative creation. The analysis of data obtained during the research sought to prove two hypotheses. The first is that the procedures adopted in the experience of Oficínio reveal that the pedagogical practices of groups use tools they developed as methodological devices to systematize new training paths. Thus, the transposition of authoring tools for the educational context becomes knowledge production that brings together rich content, which may include coordinating with other fields of knowledge, constituting, therefore, an area of particular interest within the thematic axis Pedagogy Theatre. The second hypothesis concerns the properties of the collaborative creation process as an educational tool. In Oficínio it was verified that the collaborative creation develops and strengthens some inclinations of the participants, such as autonomy, proactivity, and other essential characteristics to the group artist profile. Insofar as it contributes to elucidate the complexity relative to the theater group, the collaboration awakens the devoted to that mode of operation and disseminates the shared creation, fundamental traits that make up the basics of what is termed in this work as Pedagogy of the Group Theater.

**Keywords:** theater pedagogy. Theatre group. Collaborative creation. Non-formal education. Oficínio Finos Trapos.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Quadro de metas do Plano Nacional de Cultura.....	60
Figura 2 - Bastidores do grupo Finos Trapos .....	83
Figura 3 – Cartaz de divulgação da 1ª temporada de “Sussurros...”.....	87
Figura 4 - Sagrada Folia, II Tomo, cordel o Caçador de Bruxas.....	88
Figura 5 - Sagrada Partida. Pai e Filho em cena do I Ato.....	90
Figura 6 - Auto da Gamela. I Ato, cena “Trupe de Saltimbancos” .....	93
Figura 7 - Gennésius – Histrionica Epopéia de um Martírio em Flor. II ato, cena “Paião Melancia” .....	95
Figura 8 - “Berlindo”.. .....	99
Figura 9 - Processo de montagem de “Gennésius – Histrionica Epopéia de um Martírio em Flor” .. .....	106
Figura 10 - Lançamento do projeto “Auto da Gamela Temporada 2008”.....	112
Figura 11 - Aula de cenografia, módulo II, Oficínio 2008.....	132
Figura 12 - Aula módulo I, Oficínio 2013.....	133
Figura 13 - Montagem de cena de “A Primeira vez que Vi O Mundo Foi Pra Mim que Olhei”. Oficínio 2012 .....	136
Figura 14 - Cena I da mostra cênica “Preto no Branco” .....	139
Figura 15 - Mostra cênica “Escravos de Jó: Fragmentos de um Discurso” .....	143
Figura 16 - Cartaz de divulgação mostra cênica “Escravos de Jó: Fragmentos de um Discurso” .....	145
Figura 17 - Ensaio de montagem da cena 01 – Centopeia do Indivíduo em Harmonia. ....	152
Figura 18 - Mostra cênica “A Primeira Vez que Vi o Mundo Foi Pra Mim que Olhei” .....	153
Figura 19 - Instrutores do Oficínio 2013.....	159
Figura 20 - Etapa Sertão do São Francisco (Juazeiro).....	160
Figura 21 - “Águas de Ferro” .....	163
Figura 22 - Oficínio 2013 – etapa Médio Rio das Contas (Jequié).....	166
Figura 23 - “Preto no Branco” .....	168
Figura 24 – Tenda do Teatro Popular de Ilhéus. . .....	172
Figura 25 - Oficínio 2013 – etapa Baixo Sul (Ilhéus). Ilhéus-Ba, tenda do Teatro Popular de Ilhéus, 01 de Junho de 2013. ....	173
Figura 26 - “Eu nasci Assim, Eu Cresci Assim... Mas Agora Mudei” .....	175

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>PRESSUPOSTOS DE UMA PEDAGOGIA DO TEATRO DE GRUPO</b> .....	<b>19</b>
2.1	ANTECEDENTES HISTÓRICOS.....	24
2.2	O TEATRO DE GRUPO NO BRASIL A PARTIR DA DÉCADA DE 90.....	29
2.2.1	<b>Reconfigurações na relação entre teatro e Estado</b> .....	<b>34</b>
2.2.2	<b>Financiamento público, contrapartidas sociais e atividades de formação</b> .....	<b>37</b>
2.3	CONCEITO DE PEDAGOGIA DO TEATRO DE GRUPO .....	37
2.3.1	<b>Práticas desenvolvidas por agrupamentos brasileiros contemporâneos</b> .....	<b>48</b>
2.3.2	<b>Teatro de grupo e educação superior</b> .....	<b>53</b>
<b>3</b>	<b>TEATRO FORA DO(S) EIXO(S) E O FOMENTO AOS COLETIVOS TEATRAIS NO ESTADO DA BAHIA</b> .....	<b>56</b>
3.1	DESAFIOS DE FORMAÇÃO NOS CONTEXTOS CULTURAIS REGIONAIS .....	58
3.2	TEATRO DE GRUPO NO ESTADO DA BAHIA.....	61
3.2.1	<b>Teatro Vila Velha e o fortalecimento do teatro de grupo baiano</b> .....	<b>64</b>
3.2.2	<b>O ano da virada do teatro de grupo baiano</b> .....	<b>66</b>
3.2.3	<b>Novos grupos para o século XXI</b> .....	<b>69</b>
3.3	GRUPOS COMO MODELO ALTERNATIVO ÀS ESCOLAS DE TEATRO .....	70
3.3.1	<b>Universidade Livre</b> .....	<b>73</b>
3.3.2	<b>Agrupamentos baianos e ações de formação</b> .....	<b>75</b>
<b>4</b>	<b>OFICINÃO FINOS TRAJOS: A CRIAÇÃO COLABORATIVA EM PERCURSOS FORMATIVOS COM ARTISTAS BAIANOS</b> .....	<b>81</b>
4.1	FINOS TRAJOS E SUAS DRAMATURGIAS DA SALA DE ENSAIO .....	82
4.1.1	<b>Poética, processos de encenação e produção do Fino Repertório</b> .....	<b>86</b>
4.1.2	<b>Dramaturgia da sala de ensaio</b> .....	<b>102</b>
4.2	PERSPECTIVA METODOLÓGICA – CONCEITOS ESTRUTURANTES.....	112
4.2.2	<b>Conceito de Oficínio</b> .....	<b>116</b>
4.2.3	<b>Conceito de dispositivo</b> .....	<b>119</b>
4.2.4	<b>Peculiaridades do processo colaborativo no Oficínio</b> .....	<b>123</b>
4.2.5	<b>Estruturação metodológica</b> .....	<b>129</b>
4.2	PERSPECTIVA ARTÍSTICA – O INCENTIVO A POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS .	139
4.2.1	<b>Escravos de Jó: Fragmentos de um Discurso</b> .....	<b>143</b>
4.2.2	<b>A Primeira Vez que Vi o Mundo Foi pra Mim que olhei</b> .....	<b>148</b>

4.2.3	Águas de Ferro .....	155
4.2.4	Preto no Branco .....	165
4.2.5	Eu Nasci Assim, Eu Cresci Assim... Mas Agora Mudei! .....	171
4.2.6	Resultados alcançados e perspectivas futuras para Oficina .....	177
5	A COLABORAÇÃO E A PEDAGOGIA DO TEATRO DE GRUPO .....	182
5.1	PROCESSO COLABORATIVO E O APRENDIZADO TRANSDISCIPLINAR .....	183
5.2	O OFICINÃO E A PEDAGOGIA DO TEATRO DE GRUPO .....	188
5.3	CONSIDERAIS FINAIS .....	193
6	REFERÊNCIAS .....	199
	APÊNDICES .....	10
	ANEXOS .....	18

# 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como principal escopo de análise as práticas pedagógicas de teatro vocacional desenvolvidas no âmbito da educação não formal, sistematizadas e executadas pelo modo de operar que se convencionou denominar *teatro de grupo*, averiguando as contribuições destas ao eixo temático Pedagogia do Teatro.

A relevância do tema que aqui será discutido se pauta, primeiramente, na importância do *teatro de grupo* que, desde a década de 1990, vem se constituindo como uma vigorosa via de desenvolvimento das artes cênicas brasileira realizando ações em diversas frentes de trabalho. Em segundo lugar, pelas contribuições da educação não formal para a consolidação de políticas públicas para a cultura e o desenvolvimento da linguagem cênica em nosso país, que por sua dimensão continental, mesmo com os avanços verificados nas últimas décadas, ainda engatinha no que tange à promoção do ensino regular direcionado à área fora dos grandes eixos metropolitanos.

Depois de um intenso período de afirmação da linguagem do teatro enquanto saber específico necessário aos diversos níveis da educação formal, o panorama das recentes pesquisas com concentração em Pedagogia do Teatro demonstra a tentativa dos pesquisadores brasileiros – a exemplo de Narciso Telles, Maria Lúcia Pupo, Ingrid Koudela, dentre outros – de dar novo dimensionamento ao eixo, incorporando saberes oriundos de outras relações de aprendizagem.

O estudo aqui desenvolvido se alinha a essa visão e contribui para a pesquisa em artes cênicas, na medida em que sistematiza princípios que apontam as peculiaridades das práticas pedagógicas dos grupos e defende esta como área de interesse específica – aqui denominada *Pedagogia do Teatro de Grupo* – dentro do eixo temático Pedagogia do Teatro.

O estudo aqui desenvolvido se alinha a essa visão e contribui para a pesquisa em artes cênicas, na medida em que sistematiza princípios que apontam as peculiaridades das práticas pedagógicas dos grupos e defende esta como área de interesse específica – aqui denominada *Pedagogia do Teatro de Grupo* – dentro do eixo temático Pedagogia do Teatro.

Tenho como foco de análise os caminhos percorridos por alguns dos principais agrupamentos brasileiros para elaboração de suas práticas pedagógicas, que não se restringem à reprodução de métodos e ferramentas já desenvolvidos pela pedagogia teatral, criando seus próprios percursos e procedimentos de acordo com as necessidades apresentadas em seu cotidiano e nas ações de formação que desenvolvem.

O encontro com este objeto me possibilitou aliar intuítos artísticos a objetivos pedagógicos a fim de preservar essas duas apetências, impulsionadas desde os primeiros passos de minha trajetória profissional. Como muitos membros de agrupamentos teatrais, minha iniciação artística se deu através de um projeto social intitulado Programa de Educação Para Vida (PEV), em 1998, desenvolvido por uma Organização Não Governamental (ONG) de mesmo nome, situada em Vitória da Conquista-BA. Hoje, licenciado em teatro, percebo a importância de ações multiplicadoras direcionadas ao teatro vocacional para o fomento e o desenvolvimento da cultura, especialmente no interior dos estados brasileiros.

Minha plataforma de atuação profissional está essencialmente relacionada ao grupo de teatro Finos Trapos, participando da concepção, planejamento e execução de seus projetos artísticos e pedagógicos. Neste coletivo de trabalho, do qual sou membro desde 2005, desempenho as funções de ator, dramaturgo e arte-educador. Fundado no ano de 2003, o Grupo conta com um repertório de seis espetáculos além de inúmeros projetos de pesquisa, formação e circulação. Tivemos a oportunidade de conhecer diversas cidades do interior baiano circulando com nossos trabalhos, além de alçar voos para outros Estados como Ceará, Minas Gerais e São Paulo. Com o grupo e como artista independente, pude aperfeiçoar os meus potenciais artísticos, educativos e, principalmente, obter uma pequena radiografia das dificuldades e potencialidades do teatro do interior do Estado da Bahia.

Essas experiências e a busca do grupo por compartilhar seus procedimentos metodológicos e filosofia de trabalho impulsionou a iniciativa de sistematizar a atividade de formação denominada Oficina Finos Trapos, executada pela primeira vez em 2008, integrando o Projeto “Auto da Gamela Temporada 2008”, na cidade de Vitória da Conquista. Os resultados obtidos na sua primeira edição foram tão animadores que levaram o grupo a incorporar a ação em outros projetos e, atualmente, torna-lo um projeto independente.

Ao perceber que essa iniciativa encontrava eco em outras ações de teatro vocacional desenvolvidas por grupos teatrais em diversas regiões do país, especialmente a partir da década de 90, fui instigado a eleger o Oficina Finos Trapos como estudo de caso da pesquisa aqui desenvolvida, acolhendo a sugestão do meu orientador, Luiz Cláudio Cajaíba Soares, e alterei o projeto inicial com o qual havia ingressado neste Programa de Pós-Graduação. Assim, a sistematização do dispositivo metodológico utilizado nessa ação de formação, desenvolvida no âmbito da educação não formal e fundamentada na proposta de *processo colaborativo de criação* delineada pelo Grupo – denominada *dramaturgia da sala de ensaio* – servirá para análise e compreensão das características peculiares da *Pedagogia do Teatro de Grupo*.

Não chega a ser espantoso o fato de membros de agrupamentos artísticos terem tendência a ser otimistas em relação às práticas do grupo que integram. Este é um fator que dificulta a análise científica canônica, que exige do pesquisador certo nível de imparcialidade e distanciamento em relação aos fatos analisados. Daí a minha hesitação em, inicialmente, eleger uma ação desenvolvida pelo grupo que integro como objeto de estudo acadêmico, algo que mais tarde percebi como sendo um trabalho estimulante e revelador.

Considero importante frisar essa informação para que o leitor compreenda o lugar de onde falo e a posição que ocupo em relação ao tema que aqui será debatido. Entendo ser um tanto delicada a análise que construirei a seguir, vez que neste trabalho pesquisador e objeto de pesquisa se imbricam sinestesticamente. Neste sentido, a escrita imparcial será um exercício deveras difícil para mim, pois, sendo membro do Grupo de teatro Finos Trapos, nutro por ele profunda afetividade.

Navegando entre as fronteiras voláteis da rigorosidade científica e amorosidade artística, meu encontro com o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia foi feliz, justamente pela abertura deste à *pesquisa autoetnográfica* – a qual esse trabalho se filia – e a tonalidade subjetiva que a permeia.

No que diz respeito à fundamentação teórica, o trabalho aqui descrito dialoga com três conceitos fundamentais: *educação não formal*, na perspectiva apresentada pela pesquisadora Maria da Glória Gohn; *teatro de grupo*, tendo como referenciais as definições e problematizações dos pesquisadores André Carreira e Rosyane Trotta; e a noção de *processo colaborativo de criação* proposta pelo pesquisador e encenador Antonio Araújo.

Já no que se refere aos procedimentos e métodos de pesquisa que originaram essa dissertação, para que se estruturasse o estudo, como praxe, o primeiro recurso adotado durante a investigação foi a revisão de literatura, pela qual me propus a criar um banco de referências com fichamento de livros, artigos, e periódicos já publicados em língua portuguesa, por teatrólogos, encenadores, críticos, educadores e pesquisadores sobre os temas motores da investigação (pedagogia do teatro, teatro de grupo, processo colaborativo, dispositivo metodológico). Esse banco de dados, além de fomentar a discussão, serviu para fundamentar a realização de um panorama histórico das práticas pedagógicas no plano da formação e capacitação profissional em teatro, com ênfase no campo da *educação não formal*, destacando-se especialmente as iniciativas dos grupos teatrais brasileiros.

Em paralelo, estruturou-se um complexo trabalho em campo que seguiu o método de pesquisa qualitativa. Ainda que o trabalho de campo tenha revelado alguns dados quantitativos, especialmente no que se refere ao estudo de caso analisado, considere a

abordagem metodológica qualitativa a mais adequada por entender que a utilização de ferramentas que dessem conta dos aspectos subjetivos da experiência, enfatizando o ponto de vista dos sujeitos participantes do processo artístico-pedagógico, valorizaria o caráter autoetnográfico da pesquisa.

Nessa etapa foram realizadas as seguintes frentes de trabalho:

1. O levantamento de dados documentais e iconográficos sobre as cinco edições do *Oficinão Finos Trapos*: a primeira realizada em 2008, a segunda em 2012 e as três últimas no ano de 2013. Foram reunidos diários de bordo, registros de ensaios, plano pedagógico e de produção, relatórios finais, fotografias e material audiovisual das oficinas e mostras cênicas, dentre outros;

2. A realização de entrevistas com os artistas/instrutores envolvidos nas oficinas (membros do Grupo de teatro *Finos Trapos* e *fino colaboradores*);

3. A aplicação de questionário padrão, no início e final do processo de execução das oficinas, com os estudantes participantes da edição que foi realizada em 2013. Estes eram compostos por questões objetivas e discursivas que visavam averiguar o perfil dos artistas participantes, suas experiências prévias e posteriores com o tema da criação colaborativa e do *teatro de grupo*, bem como as constatações e prospecções das contribuições da experiência vivenciada para o seu desenvolvimento artístico-pedagógico. Pude também, apesar da ausência de retorno da grande maioria, reunir alguns depoimentos dos participantes das edições de 2008 e 2013, o que enriqueceu a sondagem dos resultados alcançados pelo ‘Oficinão’;

4. A realização de entrevista com Marcio Meirelles, encenador do Bando do Teatro Olodum e ex-secretário de cultura do Estado (gestão 2007-2011). Esta foi de grande relevância para a pesquisa, uma vez que o artista, além de obter um panorama do contexto teatral no interior do Estado à frente do projeto *Teatro de Cabo a Rabo* (2002-2005) junto ao teatro Vila Velha, como Secretário de Cultura implementou ações e políticas de gestão que incentivaram a democratização dos recursos públicos, beneficiando diretamente os Grupos de teatro do interior do Estado. Essa entrevista ajudou a elucidar o contexto da formação profissional e do *teatro de grupo* na capital e interior baiano, uma vez que são poucas as informações sistematizadas sobre o tema.

Após a coleta de dados em campo deu-se início ao terceiro e último procedimento que foi a análise detalhada e cuidadosa de tudo o que foi obtido em campo e no banco de referências. A análise dos dados procurou responder os seguintes questionamentos:



O que leva um grupo de teatro a planejar práticas pedagógicas de caráter externo, uma vez que a sua principal área de atuação é o estudo e pesquisa de produtos/resultados cênicos? Em que medida as ações de formação sistematizadas pelos grupos teatrais contribui para o desenvolvimento e difusão da Pedagogia do Teatro? Como as ferramentas metodológicas desenvolvidas no seio dos agrupamentos são transpostas para suas ações de formação? Tendo como referência o estudo de caso eleito, que relações existem entre o aprendizado informal travado no cotidiano de um grupo de teatro e uma ação educativa que se utilize dos princípios do procedimento conhecido como *processo colaborativo de criação* como ferramenta pedagógica? Ainda que cada grupo possa desenvolver procedimentos de trabalho colaborativo distintos, poderíamos delimitar aspectos pedagógicos comuns a todos eles? O que a criação compartilhada vigente nesse procedimento metodológico aponta sobre a filosofia difundida na pedagogia dos grupos teatrais?

A primeira hipótese que tentaremos comprovar é que os procedimentos adotados na experiência do Oficinão Finos Trapos revelou que as práticas pedagógicas dos grupos teatrais se utilizam de ferramentas desenvolvidas dentro do próprio coletivo como dispositivos metodológicos para sistematizar e desenvolver novos percursos formativos. Assim, essa transposição de ferramentas de criação para o contexto educacional constitui-se em produção de conhecimento que contribui diretamente para o desenvolvimento da Pedagogia do Teatro. E uma vez que essa produção de conhecimento reúne conteúdos complexos, podendo inclusive se articular com outros campos do saber, essas práticas constituem-se como área de interesse específica dentro do eixo temático.

A segunda hipótese diz respeito às propriedades do *processo colaborativo de criação* como ferramenta educacional. No Oficinão Finos Trapos verificou-se que a criação em colaboração desenvolve e fortalece nos participantes apetências como a autonomia, proatividade, e outras características fundamentais ao perfil de artista de grupo. Na medida em que contribui para elucidação da complexidade que caracteriza esse modo de operar com as artes cênicas, o *processo colaborativo de criação* desperta vocacionados para a grupalidade e difunde a criação compartilhada, traços fundamentais que compõe a filosofia da área de interesse aqui apresentada.

Com os estudos realizados cheguei à estruturação desta dissertação desenvolvida em quatro partes. Na primeira faço uma contextualização das práticas pedagógicas dos grupos teatrais dentro do cenário histórico-cultural brasileiro, apresentando as questões peculiares que emergem desse modo de operar em constante mutação, gerando demandas nos campos político, econômico e educacional. Também apresento e discuto a noção de *Pedagogia do*

*Teatro de grupo*, definindo seus princípios e delineando como esta contribui à Pedagogia do Teatro.

Na segunda parte apresento um panorama das especificidades concernentes à formação e capacitação profissional encontradas nos contextos culturais regionais, especialmente sob o prisma do Estado da Bahia. Neste ponto reflito sobre a relevância da *Pedagogia do Teatro de Grupo* para o desenvolvimento de regiões menos favorecidas no que diz respeito à infraestrutura de mercado cultural e promoção de um ensino regular que proporcione a formação e capacitação de artistas cênicos. Este se torna relevante também porque traça um panorama do *teatro de grupo* baiano, a fim de ambientar o leitor sobre o contexto em que se insere o estudo de caso analisado nesta investigação.

Na terceira parte destrincho e analiso o plano pedagógico do *Oficinão Finos Trapos* e a sua execução, averiguando suas potencialidades enquanto modelo de ação pedagógica sistematizada por um grupo de teatro baseado no procedimento conhecido como criação colaborativa. A experiência do *Oficinão* se fundamenta em uma metodologia de trabalho desenvolvida dentro do *Finos Trapos* – a *dramaturgia da sala de ensaio*, sistematizada por Roberto de Abreu nos processos criativos do grupo – para criar um dispositivo pedagógico desenvolvido a fim de proporcionar aos participantes uma imersão na dinâmica do cotidiano de um grupo de teatro, incentivando a formação de artistas e o surgimento de novos coletivos.

E por fim, o tópico conclusivo tece relações sobre a experiência do *processo colaborativo de criação* dentro do contexto da *Pedagogia do Teatro de Grupo*. A descrição dos procedimentos adotados na experiência do *Oficinão* aponta para a área de interesse e utiliza-se das ferramentas desenvolvidas dentro do próprio coletivo como dispositivos metodológicos para sistematizar e desenvolver novos percursos formativos. Assim, o *processo colaborativo de criação* é aqui defendido como um potente dispositivo metodológico a ser explorado pelos grupos teatrais a fim de difundir sua filosofia de trabalho.

## 2 PRESSUPOSTOS DE UMA PEDAGOGIA DO TEATRO DE GRUPO

O *teatro de grupo* sem dúvida parece ser um estimulante agente radiador de produção cultural e de polêmicas. Apesar de sua já reconhecida relevância para as artes cênicas no contexto brasileiro contemporâneo, a ampliação no seu escopo de atuação desperta curiosidade e desconfiança de alguns setores. Estaria a sua atuação em outras frentes de trabalho que não apenas a elaboração de produtos cênicos relacionada a um discurso ideológico-filosófico ou seria um pragmatismo frente às novas demandas surgidas com as transformações políticas realizadas a partir da década de 1990? Os praticantes do *teatro de grupo* são aptos e gabaritados a atuar em distintas áreas de atuação do fazer artístico, a exemplo da produção e gestão cultural, da pesquisa e sistematização de conhecimentos relacionados à área, da promoção de atividades de reflexão sobre a prática, e da execução de atividades pedagógicas visando à formação e capacitação de artistas cênicos? Em que medida esse modo de operar contribui e não simplesmente usufrui das ferramentas e métodos disponibilizados pelos distintos eixos de atuação das artes cênicas?

As respostas a todas essas perguntas suscitam um longo debate, pois, como argumenta Rosyane Trotta (2008), “dos eventos de teatro de grupo, emergem questões endêmicas, que dizem respeito ao próprio fio da navalha em que se situa esta modalidade teatral que visa a continuidade em um tempo descontínuo, em um país descontínuo, em uma cultura do imediato” (p. 09). Tomarei então um recorte dessa discussão ao analisar a atuação do *teatro de grupo* brasileiro na frente de sistematização e promoção de práticas pedagógicas, aproximando os campos do teatro e da educação, possibilitando a vocacionalização de novos artistas e desenvolvendo de procedimentos metodológicos.

A noção de *teatro de grupo*, primeiramente, é adotada nessa discussão para caracterizar um modo de operar marcado pela pouca rotatividade de seus agentes/componentes e pelo desenvolvimento de um trabalho continuado que não se reduz apenas a montagens de espetáculos.

Procurando lançar luz ao conceito, André Carreira (2011) afirma que

No imaginário daqueles que fazem teatro, o termo ‘teatro de grupo’ é uma referência a um teatro que se faz nos territórios da independência e da autonomia. Um teatro resultante de projetos coletivos que se colocam para além das fronteiras do teatro comercial e que também se distingue dos projetos individuais encabeçados por diretores que reúnem elencos

circunstanciais. Seria um teatro definido pela durabilidade da equipe, o que estaria relacionado com as particularidades dos respectivos projetos artísticos e políticos. (p. 43)

Ou seja, além de uma forma de organização, uma segunda interpretação possível é que as características peculiares dos agrupamentos teatrais traduzem o pensamento de uma confraria artística específica com uma filosofia de trabalho bem delineada.

Entendo que o *teatro de grupo* é uma prática que delinea uma visão de mundo, uma forma que alguns artistas encontraram para interagir com o teatro e com o público de seu tempo. Uma filosofia marcada pelo encontro. Encontro de ideias, de desejos, sonhos, de tensões entre individualidades e alteridades, hierarquias, utopias, e necessidades que se assemelham ou se complementam. Encontros que resultam em poéticas e teatralidades das mais diversas.

Nesse sentido, ao refletirmos sobre o termo podemos também nos remeter a ideia de uma comunidade de *teatro de grupo*, partindo da acepção que nos propõe Antony Cohen:

Comunidade não se define apenas em termos de localidade. [...] É a entidade à qual as pessoas pertencem, maior que as relações de parentesco, mas mais imediata do que a abstração a que chamamos de ‘sociedade’. É a arena onde as pessoas adquirem suas experiências mais fundamentais e substanciais da vida social, fora dos limites do lar. (COHEN apud NOGUEIRA, 2010, p. 175).

Em determinados contextos essa comunidade não se limita a ser uma corrente de pensamento e passa a articular o posicionamento político de seus adeptos, constituindo-se também enquanto movimento político-ideológico, como nos casos dos brasileiros “Movimento Arte Contra Barbárie”, eclodido em São Paulo em 1999, e o “Movimento Redemoinho”, que começou a se articular em 2004 tendo como epicentro a capital mineira.

Assim, a noção de *teatro de grupo* aqui proposta além de traduzir um modo de operar define também uma corrente filosófica que compreende o fazer teatral como a arte do encontro e de criação compartilhada.

Portanto, esta não seria uma simples categorização institucional. Terminologias como ‘associação’, ‘bando’, coletivo, ‘companhia’, ‘grupo’, ‘trupe’, ‘tribo’, dentre outras, podem definir uma organização teatral que se filia ao pensamento corrente no *teatro de grupo* ou não. Mais que o prefixo utilizado para caracterizá-la, o que irá determinar que uma organização seja um grupo é muito mais a configuração das relações de autoria criativa e administrativa e a poética de trabalho ali desenvolvida:

Então seria necessário falar em uma poética do teatro de grupo, que comporte a conotação política e estética que associamos a esta categoria, embora nem sempre seja aplicada pelos grupos de teatro – uma poética segundo a qual os integrantes de um grupo o orientam em sentido próprio, criando um teatro marcado pela alteridade. (TROTТА, 2008, p. 96-97).

Como no panorama contemporâneo o *teatro de grupo* tornou-se decisivo em diversas frentes, a proporção gigantesca que essa comunidade vem tomando desde a década de 1990 torna qualquer tentativa de definição concisa desse termo no mínimo complicada.

As ramificações do escopo de atuação, surgidas principalmente como estratégia de sobrevivência financeira e resistência desses agrupamentos, fizeram com que a noção de *teatro de grupo* passasse a ser alvo de certas controvérsias, especialmente pela amplitude de segmentos que o termo passou a abranger e caracterizar. Como estabelecer então uma definição clara e consensual dessa prática artística no contexto brasileiro, quando, após se popularizar como vocabulário corrente entre a classe teatral, esse termo passou a condensar uma diversidade de correntes estéticas e formas de estruturação artístico-administrativas? Este talvez seja o primeiro paradoxo observável ao analisarmos essa prática artístico-filosófica.

Refletindo sobre esse problema, a artista e pesquisadora Monica Veloso (2008), propõe uma distinção entre os termos “coletivo” e “grupo”:

Durante a graduação, uma das afirmações mais contundentes que ouvi foi: ‘nem todo amontoado de gente é um grupo!’ No momento em que a frase foi dita, toda a classe estava muito angustiada com as próprias cobranças de formar grupos com as turmas nas quais lecionávamos. Entendemos mais tarde que a decisão de se formar um grupo não é do professor/encenador, nem de algum líder, nem de uma pessoa só, mas de um interesse comum despertado em muitos indivíduos ao mesmo tempo. Um grupo não é formado de imediato, depende de um desenvolvimento no tempo, como se de repente as pessoas percebessem que estão sendo, agindo como um grupo (p. 02).

A autora entende que ‘coletivo’ seria um estágio anterior ao ‘grupo’ no processo de construção de um ideal de caminhar junto. Segundo a sua análise, “se o grupo fosse um casamento, o coletivo seria um namoro, um convite a enlacs mais temporários, sujeitos a repetições e reorganizações de tempos em tempos” (VELOSO, 2008, p.03).

Contudo, ainda que concorde que o fator tempo é algo determinante na construção de uma identidade grupal, neste trabalho assumo a noção de grupo e coletivo como sinônimas, uma vez que ambas as palavras denotam a ideia de ‘estar junto’, de pessoas que possuem/traçam objetivos e interesses em comum. Assim, nessa abordagem, o ‘como’ esses indivíduos transcorrem o terreno obscuro e complicado da criação de uma obra de arte coletivamente se firma sendo mais importante que o ‘tempo’ percorrido caminhando juntos.

Na busca por uma coesão de sentido para o termo neste trabalho, me proponho então pensar o *teatro de grupo* enquanto espelho do comportamento de seus integrantes no que diz respeito à dinâmica das relações no contexto da autoria criativa, algo que interfere, inclusive, na durabilidade ou não de um coletivo.

Nesse sentido, apoio-me na proposição reflexiva da pesquisadora Rosyane Trotta (2008):

Em um tempo em que a questão da identidade é vista como sinônimo de engessamento e de unidade, decretar que um coletivo teatral é formado por autores gera uma tensão permanente entre o estímulo à expressão do indivíduo e a necessidade de criar um entendimento entre os autores de tal forma que dele resulte uma única obra. Como os grupos estarão se equilibrando nesta balança? Como possibilitar a pluralidade e ao mesmo tempo conseguir levar a cabo o objetivo de caminhar junto? (p. 18-19)

É realmente difícil apontar um motivo único que traduza o que impulsiona alguns artistas a permanecerem em estado de encontro, trabalhando juntos por tanto tempo, enquanto que outros grupos duram por tão pouco. Mas, ainda que não seja garantia de durabilidade, o fato é que agrupamentos sem princípios bem definidos, sem um senso ético que defina a sua conduta artística, sem uma preocupação ideológica ou sem uma pesquisa estética que transpasse os seus produtos cênicos, raramente se sustentam por mais de um ou outro trabalho consecutivo.

Analisando sob a perspectiva da autoria, basicamente a noção de *teatro de grupo* se estruturaria em contraposição aos *núcleos de teatro*, aqui compreendido como sendo a reunião temporária de indivíduos criadores em torno do propósito da montagem de um espetáculo específico, geralmente tendo como força motriz um projeto pontual idealizado pela figura de um encenador, artista-produtor ou uma minoria de associados que ocupam as principais funções artístico-administrativas, dando um tratamento desigual aos demais artistas-criadores no que diz respeito ao espaço e autonomia para propor alterações na concepção da obra de arte em construção.

Aqui, a utilização do termo “núcleo” se associa à aceção sugerida por Rosyane Trotta (2008), que em sua tese sobre autoria coletiva no processo de criação teatral, ao perceber relações de criação um tanto contraditórias, se autodenominando agrupamentos sem o serem no que diz respeito à criação compartilhada, suscita tal definição:

Núcleo, que significa ponto central e parte proporcionalmente minoritária do todo, dimensiona uma estrutura em que uma minoria concebe, realiza e mantém a continuidade do projeto, enquanto a célula majoritária que o

circunda entra no esquema do trabalho avulso. Não é difícil deduzir que esta configuração de grupo se reflete na configuração da autoria. (p.61)

Nessa perspectiva, também é importante destacar a diferenciação entre “núcleo” e “coletivo”. Ainda que ambos os termos configurem uma agregação de artistas independentes para a execução de uma atividade circunstancial, um coletivo mantém o ideal de autoria compartilhada. Já em um *núcleo de teatro* os espaços propositivos não necessariamente estão preservados, pois impera a palavra de ordem do “dono” do projeto artístico, seja ele o encenador ou qualquer outra função artística que tenha reunido profissionais em torno de uma proposta da qual é idealizador.

No que diz respeito às relações de autoria, a configuração de “núcleo” pode ocorrer, inclusive, no caso de agrupamentos com grande rotatividade de participantes e com permanência de uma minoria que contrata/convida outros profissionais para participar de projetos pontuais, mas que não querem perder o comando do processo de criação. Para essa minoria, ainda que não comunguem do ideal de criação compartilhada,

Participar de um grupo é um meio de inserir-se no mercado das artes, colocando-se em condições de concorrer aos editais de fomento à produção das criações. Essa estrutura de grupo passou a ser considerada o ideal almejado por muitas pessoas, que mesmo antes de traçarem seu percurso coletivamente esperam encontrar seus pares para fundar um grupo teatral. Algumas vezes esse ‘nó’ permanece atado apenas na figura do diretor ou de um número restrito de integrantes em torno dos quais gravitam atores passageiros. A nomenclatura (grupo) e a contagem do tempo, entretanto, permanecem, provavelmente porque o tempo de sobrevivência dos grupos conta pontos a favor na luta pelos editais de cultura (VELOSO, 2008, p.02).

A configuração em *núcleos de teatro* não é algo estranho à criação teatral, especialmente no contexto das produções comerciais. É um modo de criação bastante difundido no modelo de organização conhecido como teatro de elenco, formato de trabalho em que um diretor ou produtor contrata uma equipe – seja através de uma audição, seja por nomeação – para integrar o elenco de profissionais que atuarão em uma montagem. Ter funções e posições de hierarquia bem definidas torna o processo de criação mais objetivo, o que proporciona segurança em contextos onde a produtividade e o fator tempo são elementos que devem ser levados em consideração, uma vez que o principal intuito desse tipo de projeto é desenvolver um produto artístico com intuítos financeiros.

Entretanto, ainda que a criação em *núcleos teatrais* seja algo aceitável e compreensível, considero que a demarcação das diferentes posturas vigentes dentro da criação

em núcleos e o sistema de autoria própria de um coletivo torna-se elemento-chave para a compreensão das relações de aprendizagem que emergem do *teatro de grupo*.

Essa diferenciação que proponho serve muito mais ao entendimento de que, ainda que suscite certas contradições, quando falamos de *teatro de grupo* conseguimos identificar uma comunidade teatral com características predominantes e que marcadamente o diferencia de outros modelos de organização. Para além da produção comercial, no contexto brasileiro, esse modo de operar se firma como um mecanismo de articulação e mobilização entre artistas, promovendo discussões sobre democratização dos recursos financeiros públicos e privados destinados à área; como modo de produção e experimentação cênica que desenvolve uma criação compartilhada; como veículo de formação e fidelização de plateia; como campo de pesquisa contribuindo com o surgimento de novos procedimentos e técnicas de criação; como meio de difusão das sistematizações realizadas no ambiente universitário; e finalmente, como veículo de promoção e sistematização de práticas pedagógicas, principal foco deste trabalho.

As aproximações do *teatro de grupo* com o contexto da Pedagogia do Teatro, em especial com a modalidade de educação não formal, são frutos dessas especificidades organizacionais, filosóficas, bem como das transformações que circundaram essa prática.

A princípio, é importante observar que as relações entre pedagogia e *Teatro de grupo* não é um fenômeno isolado da década de 90. Por isso, para que possamos compreender e analisar suas contribuições para esse eixo temático, averiguarei aqui essas práticas pedagógicas no cenário histórico-cultural do *teatro de grupo* brasileiro. Afinal, as demandas que ocorrem no campo da formação estão diretamente associadas a transformações no âmbito político, econômico e social de um determinado campo do saber.

## 2.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Para além das conquistas relativamente recentes e da incontestável relevância das instituições formais de ensino de nível técnico e superior para o fomento, sistematização, produção e difusão da linguagem cênica, devemos grande parte do legado teatral à *educação não formal*. Segundo Arão Paranaguá de Santana (2000),

O aprendizado cênico cristalizou-se na história através do fazer e sobretudo fundamentado na *instrução do mestre* – procedimento que assegurou a existência de **trupes** e famílias de artistas. Inclusive nos momentos em que o teatro era uma atividade proibida pelo poder instituído –, estabelecendo a *experiência dramática* como fonte de saber (grifo do autor, p. 24).



Esse quadro apresentado pelo autor demonstra o quanto essa modalidade de ensino é marcada pela flexibilidade de suas diretrizes, o que possibilita a adequação da produção de conhecimento aos diferentes contextos. Característica também comum ao *Teatro de grupo*, essa flexibilidade foi de grande relevância para o desenvolvimento do teatro brasileiro, uma vez que boa parte da nossa trajetória teatral foi marcada pela informalidade, marginalização e descaso por parte do poder público, o que notadamente deixou seus reflexos no panorama contemporâneo.

No que diz respeito ao amparo legal, por exemplo, a regulamentação da profissão de artista e técnicos de espetáculos teatrais se deu apenas com a criação da Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978. Antes disso, os profissionais de teatro tinham o registro equivalente à carteira das prostitutas, emitido pela polícia civil, sob o rótulo genérico de “artista”, que habilitava apenas o exercício da profissão, sem nenhum benefício trabalhista.

Segundo Décio de Almeida Prado (1999), no final do século XVIII era verificada “[...] a presença constante de mulatos nos elencos, como se constituísse uma especialização profissional, para a qual concorreriam, seja a propensão da cultura negra para a música, seja o descrédito em que era tida a profissão de ator, atraente apenas para as classes mais pobres.” (p. 27).

Esse quadro de baixa qualificação profissional – aqui não associado aos aspectos étnicos e econômicos sublinhados pelo autor, o que pode soar como algo pejorativo, e sim pelo contexto marginal relegado pelo Estado e sociedade à profissão – pouco se alterou no século posterior. As casas de espetáculos das três últimas décadas, no Século XIX, eram sustentadas com temporadas de trupes e companhias estrangeiras que desciam da Europa para entreter o público no inverno dos trópicos:

Vivíamos um paradoxo: mercado teatral crescente, produção nacional decrescente. O teatro era a diversão coletiva por excelência, antes que o cinema e o futebol viessem a disputar essa primazia. Mas não tínhamos condições econômicas e artísticas para concorrer com os estrangeiros. Estávamos relativamente a par do que se fazia nos palcos da França, da Itália, de Portugal, um pouco menos da Espanha, porém sem entrar com a parte que em princípio nos competia (PRADO, 1999, p. 161).

Esse quadro esboça mudanças apenas na primeira metade do século XX, com os ventos nacionalistas soprando em nossas principais cidades depois da Semana de Arte moderna de 1922. No final da década de 30 e transcorrer da década de 40, era notório – ainda que tardiamente se comparado às outras manifestações artísticas – o desejo de modificar o *status* de entretenimento concedido ao teatro, principalmente pelo então considerado

desgastado e decadente teatro de revista (gênero altamente popular na virada do século XIX para o XX), que neste período, com seus espetáculos de tão “[...] claros apelos à sexualidade, lançados dentro e fora do palco, não passavam na verdade de exceções consentidas pela moral pública, que via atores e atrizes como seres diferentes, suspensos entre o ilícito e o artístico, aos quais não se aplicavam as regras comuns.” (PRADO, 1999, p. 172).

Essa aura que pairava sobre os grandes atores, em especial aos que ostentavam os postos de primeiro ator e primeira atriz da companhia, influenciava também as suas posturas profissionais. Não são raros os relatos dos historiadores sobre essa época em que de divas e galãs (boa parte também donos da companhia que tinha o seu nome) que dotados de talento natural para a retórica e improviso não compareciam às jornadas de ensaios, deixando o encargo apenas para os intérpretes que defendiam os papéis secundários. Nessa ocasião a figura do ponto – profissional que repetia dos bastidores o texto quando os atores esqueciam – era uma função necessária para que o enredo do espetáculo chegasse ao final.

Distanciados do compromisso com o lucro imediato do teatro comercial, intelectuais, artistas e pequenos empreendedores culturais, agrupados em torno do movimento estudantil, sindicatos, e grupos amadores, começam a se deter aos estudos e difusão das vanguardas ocidentais da época, o que levou a uma maior preocupação com o apuro técnico dos espetáculos. Segundo Raimundo Matos de Leão (2006), “é inegável o papel dos amadores e dos estudantes no processo de mudança por que passou o teatro no Brasil. Por meio dos grupos teatrais de amadores e de estudantes é que se deram os passos mais seguros no caminho da renovação do teatro brasileiro.” (p.70).

Grupos como o Teatro do Estudante do Brasil (Rio de Janeiro-RJ, 1938-1952), Os Comediantes (1938-1947), o Teatro Universitário (Rio de Janeiro-RJ, 1938-1950), o Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul (1941-1955), o Grupo de Teatro Experimental (São Paulo-SP, 1942-1948), Teatro de Amadores de Pernambuco (Recife-PE, 1941), o Teatro experimental do Negro (Rio de Janeiro-RJ, 1945), O Tablado (Rio de Janeiro-RJ, 1951), o Teatro Brasileiro de Comédia em sua fase amadora (São Paulo-SP, 1948) e o Teatro Popular do Nordeste (Recife-PE, 1960) tiveram efetiva participação na mudança estética e organizacional do teatro que era produzido nas principais cidades brasileiras da época.

Esses grupos, ao tempo em que alavancavam a modernização do nosso teatro, proporcionavam um aprendizado teórico e prático, tornando-se, assim, importantes agentes formadores. No reduto dessas instituições se destacam nomes como Abdias Nascimento, Antunes Filho, Augusto Boal, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Ziembinski, Hermilo Borba Filho, Nelson Rodrigues, Pascoal Carlos Magno, Zé Celso Martines Corrêa,

dentre tantos outros que contribuíram para a viabilização e elaboração de uma dramaturgia e encenação com traços poéticos e estéticos inovadores e que levavam à cena personagens, problemáticas políticas, sociológicas e culturais genuinamente brasileiras.

O êxito dessas iniciativas, concomitante com o debate iniciado pelo movimento que ficou conhecido como Escola Nova – difundido a partir de 1930 e que procurava criar um modelo educacional que incorporasse as inovações da área da psicologia do desenvolvimento humano – influenciaram o pensamento corrente e resultam na sistematização dos currículos de novas escolas de teatro, como no caso das surgidas no Rio de Janeiro (Curso Prático de Teatro, 1939), São Paulo (Escola de Arte Dramática, 1948), Bahia (Escola de Teatro da Universidade da Bahia, 1956), e Rio Grande do Sul (Curso de Arte Dramática, 1958):

[...] muitas universidades do Ocidente criaram núcleos ou grupos teatrais que aos poucos foram transformando-se em cursos superiores. No Brasil esse fenômeno ocorreu principalmente na década de 60, com a criação de grupos teatrais amadores em muitos lugares do país e a profissionalização que lhe foi decorrente; a realização de festivais em todos os ramos das artes; a multiplicação das escolas de arte dramática, muitas das quais foram federalizadas e, em alguns casos, incorporadas às universidades. (SANTANA, 2000, p.66)

Essas iniciativas que lançam as bases do movimento de vanguarda do teatro brasileiro – agora alinhado com os ideais do moderno teatro ocidental – ganham força nas décadas de 60 e 70 com o surgimento do Teatro de Arena (São Paulo-SP, 1953-1972), o Teatro Oficina (São Paulo-SP, 1958), o Opinião (Rio de Janeiro-RJ, 1964-1982), e uma verdadeira eclosão de grupos e companhias com poéticas e estéticas bastante heterogêneas entre si.

Destes, se destacam como sendo mais longevos: o Teatro de Cultura Popular (Recife-PE, 1963), o Giramundo (Lagoa Santa-MG, 1970/Belo Horizonte-MG,1976), O Mambembe (São Paulo-SP, 1976), o Imbuça (Aracajú-SE, 1977), o Oi Nós Aqui Traveis (Porto Alegre-RS, 1978), e o Galpão (Belo Horizonte-MG,1985), esse último fruto das transformações sócio-político-culturais que marcam a década de 80. Grupos que instigam a discussão sobre a popularização dessa linguagem artística – tanto no que se refere à abordagem temática dos espetáculos quanto ao público propriamente dito – e promovem o engajamento do teatro no debate sobre as questões político-sociais vigentes, especialmente após o golpe militar de 1964, que inaugura um período de ostracismo e cerceamento da liberdade de expressão:

Sufocado pelo Ato Institucional nº5, o teatro havia assistido à dissolução do Teatro de Arena, do Teatro Oficina, do Grupo Opinião, e à concentração da atividade nas mãos de empresários promotores de espetáculos. Os grupos que surgem neste quadro reformulam o modo de criação e de produção do teatro, pela ampliação das funções do ator. Sua estética artesanal abole os materiais e recursos convencionais e transforma o palco em lugar de inventividade. O teatro da década de 70 faz da coletivização sua ideologia e investiga, muitas vezes de forma intuitiva, as fronteiras da arte cênica. [...] É um momento histórico em que a arte sai de seus limites e procura penetrar o cotidiano, fundir-se à vida, perturbar a ordem estabelecida comendo pelas beiradas (TROTТА, 2008, p.53).

O teatro proposto por esses grupos teve grande influência também no âmbito da formação. Primeiro no que diz respeito à recepção estética, já que era intuito desses grupos contemplar *in loco* o espectador popular, que em geral não era alvo da produção que circulava nos grandes centros. Segundo, no que se refere aos temas abordados nas representações, buscando retratar o cotidiano e as problemáticas que emergem dessa camada da população. E, finalmente, no que concerne aos artistas, uma vez que para além da competência técnica exigida para o exercício de suas funções na representação, também era necessário o estudo e aprofundamento de uma poética e forma de organização que se alinhasse com os ideais políticos que defendiam:

Essa vinculação com o social descarta o teatro como mero entretenimento e determina um compromisso de solidariedade do produtor com os problemas e necessidades dessas populações periféricas, compostas de modo geral, por operários, pequenos comerciantes, empregados do setor do comércio e do setor bancário, funcionários sem qualificação e empregadas domésticas, muito dos quais moradores de favelas.

O Rompimento com o padrão do teatro profissional do centro se dá em nível do modo de produção: as relações internas do grupo deixam de se pautar pela hierarquia e pela divisão de trabalho por especialização e passam a ter como base a produção coletiva e a realização das tarefas específicas através de subgrupos integrados. Todos no grupo tentam participar, na medida do possível, de todas as etapas do processo de criação. A remuneração cede lugar ao comprometimento com objetivos partilhados em comum (GARCIA, 1990, p. 124).

É nesse quadro de intensas rupturas que começa a se elucidar a noção de *teatro de grupo* como o conhecemos no Brasil e na América Latina. Primeiro, associada à interpretação do termo no contexto do teatro russo socialista, militante e cooperativado, transportado para a América Latina com a eclosão dos regimes totalitários; ou seja, um movimento político-ideológico com intuítos muito bem delineados. Depois, traduzindo um modo de operar com as artes cênicas de traços bastante complexos e peculiares.

Já nesse período embrionário é possível perceber aproximações entre *teatro de grupo* e Pedagogia do Teatro, relações que se estreitarão ainda mais com as transformações

ocorridas a partir da década de 90, com a abertura política no país, que trarão novas problemáticas para a formação e capacitação profissional.

## 2.2 O TEATRO DE GRUPO NO BRASIL A PARTIR DA DÉCADA DE 90

Os anos 90 se revelaram um período de profundas transformações no modelo de *Teatro de grupo* praticado no Brasil, legando a este movimento traços idiossincráticos que passam a diferencia-lo de formatos verificados em outras partes do mundo. Essas mudanças se traduzem em originalidade e uma real contribuição da experiência brasileira para as artes cênicas ocidentais, e também se tornam sinônimo de grandes desafios, promovendo o surgimento de determinados paradoxos que começam a se formar em torno desse modo de operar.

Segundo a pesquisadora francesa Béatrice Picon Vallin (2008),

Refletir sobre a noção de teatro de grupo não implica exatamente o mesmo tipo de processo intelectual para os especialistas do Brasil e para os críticos e teatrólogos vindos da Europa [...]: ‘teatro de grupo’ é uma fórmula que não é corrente na França, mas na América do Sul é utilizada, em especial no Brasil. Pensar essa fórmula leva, então, a refletir sobre o teatro, seu lugar na sociedade, seu funcionamento e seu status nos dois continentes, nos dois países, o Brasil e a França, (p.83).

A noção de *teatro de grupo* corrente na Europa se associa diretamente a um caráter institucional, associado à diferenciação entre trupe e companhia. A primeira diz respeito a um teatro independente, radicalmente associado ao teatro de pesquisa. Já a segunda caracteriza os trabalhos com intuítos meramente comerciais, direcionado a atingir o gosto popular. A própria pesquisadora indica que ‘grupo’ não é um termo corrente no cenário teatral daquela região, à exceção do teatro soviético, predominante no leste europeu, na década de 1960, que se assemelha mais a um teatro político cooperativado – tanto no que diz respeito à autoria coletiva quanto na relação com o público, que era uma espécie de mecenas, financiando as montagens previamente por se filiarem ideologicamente ao conteúdo defendido por esses espetáculos, o que se configuraria em uma espécie de teatro de clube ou grêmios dramáticos.

Até mesmo o francês *Théâtre du Soleil* (1964), que se aproxima do ideal de grupalidade predominante na América Latina, quando investe em um teatro experimental e no trabalho continuado, não assume tal terminologia:

Se passarmos à França, onde o sistema de organização em trupe estável é uma realidade fluida e flutuante, diferentemente da URSS e dos países do Leste Europeu, a palavra ‘trupe’ pode, às vezes, assumir a conotação que acabamos de descrever para o teatro de grupo. Há poucas trupes na França, mas fala-se da trupe da Comédie-Française e da trupe do Théâtre du Soleil. Ora, há uma grande diferença entre uma instituição nacional com organização à moda antiga – criada em 1680, que abriga uma trupe histórica e permanente, seus membros, organizados segundo uma hierarquia severa, são pagos regularmente e ainda recebem participação sobre o faturamento – e uma formação recente, fundada em 1964, como cooperativa operária, por várias pessoas (incluindo Ariane Mnouchkine, que mais tarde seguirá sendo o único ‘comandante’ a conduzir a nau da trupe do Soleil), cujos problemas financeiros serão uma constante (VALLIN, 2008, p. 84-85).

É importante salientar que na França, mesmo com os problemas financeiros, as trupes contam anualmente com o aporte financeiro estatal, ainda que isto não garanta a autossuficiência dessas instituições. De todo modo, naquele contexto não é verificado um intervencionismo do Estado, ao ponto de inibir/censurar os discursos dos artistas.

Já no que diz respeito ao teatro latino americano, diferenças entre o modelo de grupalidade brasileiro e os existentes nos países vizinhos começam a se delinear a partir da década de 80. Grupos ainda hoje existentes e longevos, a exemplo do Teatro Experimental de Cali (1958) e o Teatro de *La Candelária* (1966), na Colômbia, o Teatro Escambray (1968), em Cuba, o Yuyachkani (1970), no Peru, dentre outros, preservam ainda um grau de independência econômica estatal, o que os obriga a fazer uma intensa articulação com seus espectadores visando à sustentabilidade financeira. Para além de um traço filosófico, isso também é reflexo da escassez de políticas públicas voltadas à cultura nesses países, mas as medidas adotadas por esses grupos também visam à preservação de sua independência ideológica e o vínculo dos artistas com a comunidade. Ainda que preze por um experimentalismo, a linguagem poética desses grupos dialoga diretamente com questões político-sociais que emergem do cotidiano.

No contexto brasileiro, na medida em que avançamos nas conquistas relacionadas às políticas culturais, a maioria dos grupos estreitam a dependência financeira estatal. E ainda que o ambiente democrático preserve a sua liberdade de expressão, a participação dos grupos nos projetos financiados pelo Estado está sujeita a certas condicionantes e alinhamentos com as políticas de governo. Um quadro bem diferente do verificado na França. Enquanto lá o financiamento da cultura é política de Estado, no Brasil, mesmo com os avanços dos últimos anos, ainda estamos sujeitos aos joguetes partidários, típicos de política de governo.

Ao contrário do que ocorreu em outros países da América Latina, onde a maior parte do Movimento *Teatro de grupo* manteve-se *pari passu* com o engajamento político e

social, o Brasil das décadas subsequentes à ditadura militar presenciou uma radical mudança no perfil ideológico dos coletivos. Mas, como ocorreu essa transição de modelo de grupalidade?

O pesquisador e professor Edélcio Mostaço (2011) aponta que

Com o AI-5, em 1968, há um fortíssimo fechamento do regime, e os grupos ideológicos que marcaram a década vão desaparecer. Nos anos 1970, duas correntes se manifestam: uma ligada à militância, atuando na periferia das grandes cidades, levando a resistência contra a censura e o regime ate seu limite; outra, adepta de novos formatos de linguagem, egressa de escolas de teatro ou cursos de formação. Em comum, ambas as correntes posicionam-se como grupos teatrais fora do mercado, embora professem ideários sociopolíticos e estéticos bastante diversos. (p. 50)

Essas duas principais correntes, também conhecidas, respectivamente, como teatro popular engajado e teatro experimental (ou teatro de pesquisa), são responsáveis pela eclosão de diversos coletivos, em sua maioria afastada dos grandes centros e com um núcleo relativamente estável de integrantes.

Muitos desses grupos atravessam o período da ditadura militar, e nos anos 80, com o renascer da era democrática, resultam numa grande diversidade de gêneros e formas, refletindo o novo momento político do país e a abertura da cena brasileira para o diálogo com as tendências pós-modernas que circulavam no teatro internacional. Paulatinamente, o teatro de temática e cunho marcadamente político-ideológico, nos moldes empreendidos por grupos como o Arena e o Opinião, diminui o seu espaço de atuação no ambiente de celebração de uma nova era de liberdade de expressão. Apenas grupos pontuais ainda trabalham nessa perspectiva, desenvolvendo um trabalho que se entrelaça com o ideário suscitado especialmente pelo teatro de Brecht e Augusto Boal.

Contudo, isso não significa o rompimento radical com o ideário político, uma vez que os aspectos estéticos e políticos não necessariamente são contrastantes ou desassociados. O que houve a partir desse período foi uma mudança de paradigmas que influenciou o surgimento de um novo modelo de grupalidade no Brasil.

Duas grandes influências estrangeiras foram emblemáticas na propagação desses novos parâmetros. A primeira delas, mais preponderante durante a década de 70 e início dos anos 80, foi o trabalho precursor do grupo norte-americano *Living Theatre* (1947), que popularizou esse modelo de prática teatral:

O teatro praticado pelo Living Theatre se baseia em um modo coletivo que se exerce para além da criação de espetáculos. Enquanto busca, na cena, o teatro que quer fazer, o grupo constrói, no dia-a-dia, o teatro que quer ser.

Diferentemente da obra, que tem um trajeto definido e finito, o ‘ser coletivo’ se prolonga no tempo e no espaço como subjetividade em permanente produção. O projeto ético e político do *Living* consiste em propor uma sociedade em ‘escala microfísica’ onde a participação possa dispensar a centralização.” (TROTТА, 2008, p.43)

Ao lado do francês *Théâtre du Soleil*, o *Living Theatre* é considerado um dos principais difusores do procedimento conhecido como criação coletiva. Uma metodologia de criação libertária onde a dissolução das hierarquias das funções em prol da democratização do ato criador é o princípio condutor do processo criativo dos espetáculos.

Em sua passagem pelo Brasil em 1970, o grupo americano ministrou palestras, *workshops* e realizou intercâmbio com grupos locais, sendo o principal deles o paulistano Teatro Oficina, liderado por Zé Celso Martinez Correa:

Como resultado desse encontro, os integrantes do Teatro Oficina lançaram-se na investigação da peça *Gracias Señor* (1972). [...] A organização interna, os métodos de trabalho e a relação com o espectador no ato de fruição foram revistos sob uma ótica anárquico-libertária. Os atores se tornaram atadores e o teatro em Te-ato. Esses conceitos criados pelo Oficina surgiram como uma alegoria ao processo de destruição dos ditames do teatro comercial e à superação da divisão palco/plateia. (FISCHER, 2010, p. 29)

O sucesso alcançado pela montagem do Oficina expande a experiência da criação coletiva para toda uma geração de grupos brasileiros nos anos subsequentes. A criação coletiva passa a ser então o principal percurso de construção de espetáculos dos coletivos da época. Primeiramente, por traduzir o ideal libertário e democrático em oposição ao alto nível de censura vigente no período, e depois, por se opor ao modelo organizacional do chamado teatro comercial. Grupos como o Pod Minoga (São Paulo-SP, 1972-1980), Asdrúbal Trouxe o Trombone (Rio de Janeiro, 1974-1984), Pessoal do Victor (São Paulo, 1975-1979), Oi Nós Aqui Traveis (Porto Alegre-RS, 1978), Galpão (Belo Horizonte-MG, 1982), surgem como os principais praticantes dessa metodologia de criação no Brasil.

No contexto da ditadura militar, o teatro engajado de alguns desses agrupamentos tinha uma função social clara e bem delineada, afinal, havia abertamente um forte inimigo a combater. Como afirma Silvana Garcia (1990), “de fato, esse movimento teatral tem um vínculo estreito com o momento político; poderíamos até mesmo dizer que ele é uma reação às condições de censura e repressão que coibiram qualquer manifestação pública de oposição e descontentamento.” (p. 123).

A partir de 1985, com a dissolução do regime militar e a primeira eleição para presidente civil depois de 21 anos de repressão, o engajamento político dos coletivos teatrais



passa então a dar lugar ao experimentalismo e os grupos que já desenvolviam trabalhos nessa perspectiva se fortalecem. Dá-se início ao período que alcançará o seu auge nas décadas subsequentes, onde a principal função do teatro passa a ser o seu próprio desenvolvimento enquanto linguagem e a busca por novas formas de relação com o espectador. Predomina a partir de então a segunda influência internacional que contribui para consolidar a filosofia de trabalho em grupo no Brasil.

Eugênio Barba, encenador italiano, discípulo de Jerzy Grotowsky, com seu grupo *Odin Teatret*, sediado em *Holstebro* (Dinamarca), pesquisa e difunde uma prática teatral fundamentada no trabalho do ator, no treinamento físico e na sistematização da prática artística pelos seus realizadores. Sua busca pelo treinamento pré-expressivo dos intérpretes e sua curiosidade em querer relacionar princípios comuns ao fenômeno da representação em diferentes culturas, cunha um novo ramo de exploração científica nas artes cênicas, conhecido como antropologia teatral. A experiência com o ‘*Odin*’ leva Eugenio Barba a fundar, em 1979, a *International School of Theatre Antropology (ISTA)*, com o intuito de ser uma escola itinerante capaz de difundir e aprofundar a busca por uma teatralidade intercultural. Os encontros da ISTA se sucedem em diferentes países. O primeiro no território brasileiro ocorreu em 1994, em Londrina-PR.

Atualmente, poucos são os grupos brasileiros que se assumem como pesquisadores dos princípios da antropologia teatral. Nessa linha de exploração, os mais expressivos são os Grupos Lume (Campinas-SP, 1985), considerado o primeiro a difundir essa prática em nosso território, a extinta Cia Avatar (Salvador-BA, 1986), Os Enganadores (Porto Alegre-RS, 1997), e o Oco Teatro Laboratório (Lauro de Freitas-BA, 2003).

Todavia, é notória a influência do pensamento de Barba acerca da filosofia de trabalho em grupo, denominado por ele como terceiro teatro (BARBA, 1996), bem como as contribuições de Jerzy Grotowski e Peter Brook, junto à maioria dos coletivos teatrais brasileiros. A partir da difusão dos princípios da antropologia teatral, que tem como ênfase o trabalho do ator, fortaleceu-se a pedagogia teatral dentro do *teatro de grupo* com a necessidade de o treinamento continuado, a sistematização de procedimentos de criação e o aprimoramento do trabalho dos intérpretes e de outras funções que compõe a arte dramática.

Segundo André Carreira (2011),

Hoje, passadas mais de três décadas do início do processo, pode-se dizer que a difusão das ideias de Barba representou um dobre – ainda que não uma ruptura – com a linha histórica do movimento dos grupos brasileiros. Foram introduzidos naquele momento, se não elementos e

técnicas específicas, amplos debates sobre o papel do grupo nos processos de criação e de intercâmbio dos espetáculos.

Tais discussões contribuíram para instalar no ambiente dos coletivos uma série de procedimentos que se caracterizam pela ênfase no treinamento do ator e nas práticas interculturais, bem como na utilização das demonstrações de trabalho e práticas pedagógicas. (p. 44).

No momento em que os coletivos passam a investir em formação continuada, em apropriação/sistematização de suas práticas artísticas, resultando numa heterogeneidade de modelos, estéticas e teatralidades, essa mudança de postura demarca um novo tempo para o *teatro de grupo* brasileiro que trará importantes contribuições, inclusive, à Pedagogia do Teatro. A liberdade de expressão, tão desejável nos “tempos de chumbo”, agora conquistada, cede então lugar à outra palavra de ordem: Sustentabilidade.

### **2.2.1 Reconfigurações na relação entre teatro e Estado**

Os primeiros anos do país redemocratizado são palco de tentativas de revisão da responsabilidade do Estado para com as linguagens artísticas. Em 1985 é criado o Ministério da Cultura (Minc), na gestão do presidente José Sarney, iniciando um novo – porém, não menos conturbado – capítulo nessa relação. Desfeito em 1990, pelo governo do presidente de Fernando Collor de Mello, e reconstruído em 1992, já no governo do presidente Itamar Franco, o Minc passa a ser um dos principais fomentadores de todos os setores da cultura, principalmente através do instrumento legal Lei Rouanet (Lei nº 8.313/91), que no intuito de ampliar a participação da iniciativa privada no fomento à cultura, previa, dentre outras políticas, isenções fiscais às empresas e pessoas físicas em prol do incentivo à produção e difusão de bens culturais:

O clima de instabilidade econômica e as contradições das leis de incentivo fiscal propiciaram a retomada com maior vitalidade das cooperativas teatrais. [...] Essa tendência frequente na década de 1970 voltou não de forma nostálgica, mas revigorada e com expressiva interferência no contexto sociocultural brasileiro. O Teatro de grupo tornou-se um fenômeno da cena a partir dos anos 1990, difundindo-se por toda a extensão do território nacional, como alternativa não apenas de resistir às dificuldades econômicas, mas como perspectiva de artistas, coletivamente, empreender suas atividades, preservando a continuidade de suas pesquisas. (FISCHER, 2010, p. 50).

Com a consolidação do Minc, ocorrida na gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), novas ferramentas de apoio à criação artística são institucionalizadas. Editais, prêmios, reivindicações de leis de fomento municipais e estaduais

começam a fazer parte do cotidiano dos operários da cultura que agora se veem obrigados a se aproximar da máquina pública e conhecer os seus procedimentos burocráticos.

Essas alterações na dinâmica cultural criam espaço para que novos coletivos sejam criados, aflorando novamente essa prática que parecia ter perdido a razão de ser nos anos 80, considerado por muitos a década dos encenadores. Ao contrário desse senso estabelecido, Luis Fernando Ramos (2011) afirma que esse

[...] lugar-comum, repetido por duas décadas, de que assim teria sido, é compreensível se o olhar que lançamos sobre esse período focar apenas a superfície da produção teatral. De fato, a década em questão criou as bases de todo o teatro de grupo que se afirmou posteriormente, assistindo inclusive ao desenvolvimento, de forma pioneira, de experiências de processos colaborativos de longo prazo e com resultados estéticos importantes. (p.83)

Esse ponto de vista baseia-se no fato de que ainda nos anos 80, ao lado dos já citados Grupo Galpão, Imbuça, Giramundo, Mambembe, Oi Nós Aqui Traveis e Lume, começa a se destacar na cena teatral brasileira o trabalho de novos grupos como, por exemplo, o Boi Voador (São Paulo-SP, 1985), o Teatro de Anônimo (Rio de Janeiro-RJ, 1986), a Armazém Companhia de Teatro (Londrina-PR, 1987/Rio de Janeiro-RJ, 1999), Intrépida Trupe (Rio de Janeiro, 1988), e Os Satyros (São Paulo-SP, 1989) que liderados ou não pela figura de um encenador, se detêm no estudo de poéticas e estéticas diversificadas.

Nos anos 90, o movimento *teatro de grupo* então se espalha por todo país, causando uma grande efervescência cultural, proporcionando um amadurecimento técnico e estético, e cunhando uma linguagem cênica com traços indelévelmente nacionais. Nesse momento, surgem outros grupos que pela qualidade de suas pesquisas cênicas logo se destacam. É o caso de nomes como a Cia dos Atores (Rio de Janeiro-RJ, 1990), Bando de Teatro Olodum (Salvador-BA, 1990), os Parlapatões, Patifes e Paspalhões (São Paulo-SP, 1991), o Teatro da Vertigem (São Paulo-SP, 1992), o Pia Fraus Teatro (São Paulo-SP, 1992), os Clowns de Shakespeare (Natal-RN, 1993), a Sutil Companhia de Teatro (Curitiba-PR, 1993), Teatro Popular de Ilhéus (1995, Ilhéus-BA), a Companhia do Latão (São Paulo-SP, 1996), Folias D'arte (São Paulo-SP, 1996), dentre inúmeros outros.

As conquistas transbordam para o início do Século XXI demarcando um momento de reafirmação do *teatro de grupo*, que passa a contribuir decisivamente para a organização e o desenvolvimento estético das artes cênicas brasileiras, através da promoção de encontros, seminários, festivais, fundação de cooperativas regionais e mobilização política:

A articulação dos coletivos em nível nacional se dá por meio do Redemoinho – Movimento Brasileiro de Espaço e Criação,

Compartilhamento e Pesquisa Teatral, iniciativa do Galpão Cine Horto, de Belo Horizonte, a partir de 2004. O Redemoinho logo se assume enquanto movimento político e os cerca de 70 grupos de 11 Estados, a ele ligados, reivindicam a aprovação de uma lei federal de fomento. (GUINSBURG; FARIA; LIMA; 2009, p.311).

O movimento Redemoinho, surgido na sede de um dos mais bem sucedidos grupos, foi uma grande conquista para o quadro artístico-cultural do nosso país, especialmente para os adeptos do trabalho em coletivo. Depois de algumas tentativas descontínuas de organização, finalmente os artistas grupais conseguiam se articular em rede, o que não é um trabalho nada fácil em uma nação de proporções continentais.

A fundação do Redemoinho é antecedida por outro momento particularmente importante no quadro político-cultural dos grandes centros. Em 1999, coletivos e artistas independentes paulistanos organizam o Manifesto Arte Contra Barbárie, movimento que reafirma as especificidades da arte teatral e luta contra procedimentos adotados pela Lei Rouanet, que no seu formato privilegiava uma mercantilização da Cultura:

[...] por meio de incentivo fiscal, o Estado liberava recursos não mais para os prováveis empreendedores/produtores teatrais/culturais, mas para os bancos, indústrias e grandes empresas investirem no seu *marketing* cultural, acreditando que eles tomariam gosto pela coisa, descobririam como isso é um bom negócio e passariam, eles próprios, a investir na cultura. Ninguém notou que '*marketing*' é o substantivo e '*cultural*' o adjetivo. [...] Enfim, o que é mesmo que estava se incentivando? (MOREIRA, L., 2012, p. 18-19)

Depois de intensas mobilizações, os artistas conseguem encaminhar a deliberação que resultou na lei paulistana de fomento ao teatro, atualmente um dos principais mecanismos de manutenção dos Grupos sediados na cidade de São Paulo, ainda que não tenha sido este o intuito inicial.

Com resultados menos expressivos, mas de grande relevância para o desenvolvimento das microrregiões, o engajamento dos coletivos nas questões concernentes às políticas públicas para cultura é reproduzido em outros recantos do país:

No cosmos dos núcleos urbanos menores, as estruturas de trabalho coletivo dos grupos de teatro propiciam interferências na vida destes núcleos provocando uma permanente discussão de modelos culturais. Os grupos funcionam como elemento dinamizador e provocador, pois para manterem sua prática artística vêm sendo obrigados a uma permanente ação reivindicatória junto às instituições de caráter público e privado. (CARREIRA, 2002, p. 31)

A partir dessas mobilizações em escala micro e macrorregional, promovidas por artistas independentes e coletivos teatrais, conquistas no âmbito das políticas públicas foram

realizadas, proporcionando o estreitamento das relações entre artistas e poder público, bem como o desenvolvimento e a valorização do trabalho dos grupos localizados nas regiões periféricas do país, menos privilegiadas no que se refere à infraestrutura de mercado.

### **2.2.2 Financiamento público, contrapartidas sociais e atividades de formação**

As conquistas políticas iniciadas na década de 1990 ganham intensidade nas décadas subsequentes e lançam luz à discussão sobre questões endêmicas do fazer teatral. Por sua perda de popularidade para outras linguagens, o teatro passa a se reconhecer como arte que não se adequa facilmente ao modelo neoliberal de produção. Sendo uma arte de difícil reprodução em grande escala e diante de um mercado cada vez mais exigente nesse sentido, o teatro passa então a ser considerado inviável financeiramente pela dificuldade em ser autossustentável, tendo que recorrer ao fomento e intervenção do Estado.

Até mesmo a noção de amadorismo e profissionalismo – de início, comumente utilizada para auxiliar na diferenciação entre teatro experimental e teatro comercial – veio se transformando ao longo das décadas. Se antes, profissional e amador denotavam a relação desses artistas com o mercado, com o aumento da interdependência entre teatro e Estado, essa noção passa a ilustrar muito mais a ideia de apuro técnico do que qualquer outra coisa.

No contexto do teatro experimental a busca dos artistas por um novo modo de interpretação e encenação passa a requerer também um novo modelo de organização e produção. Daí o fato de no período anterior à década de 1990 o *teatro de grupo* ter sido aceito primeiramente por artistas tidos como amadores e que não se sujeitavam à lógica de mercado imposta pelo teatro comercial. Assim, “sua independência em relação às normas capitalistas adotadas pelo sistema das grandes produções, lhes garante a liberdade de criação” (TROTTA, 2008, p. 54).

Todavia, essa licença poética e ideológica gera complicadores. Usufruindo dessa emancipação, os coletivos de então passam a investir em formação e capacitação continuada, independente de objetivarem a construção de um produto cênico, gerando problemas como, por exemplo, a dilatação do tempo de criação, o aumento dos custos de produção, a necessidade de captação de recursos para além do financiamento de uma montagem, a necessidade da aquisição de um espaço que funcione como sede, dentre outras questões. Ou seja, os artistas de grupo, para gozarem de um direito, passam a necessitar mais e mais do aporte financeiro estatal, seja através de financiamento direto ou de isenção fiscal a empresas

privadas ou mistas. Para tanto, são obrigados a adequar os seus projetos às diretrizes e normas deliberadas pelo Estado.

Uma das condições recorrentes dessas diretrizes de usufruto de financiamento público é a previsão das chamadas contrapartidas sociais, que dimensionam a relevância do projeto, possibilitando – e em alguns casos sendo determinantes – a sua aprovação e execução. Essas contrapartidas ganham corpo em ações culturais das mais variadas, que abarcam diversos aspectos do fazer teatral, como nos mostra o estudo realizado por Maria Lúcia Pupo (2012):

Procedimentos lúdicos são inventados, modalidades inéditas de vínculo entre a atuação e a escrita são construídas, inovações quanto à difusão da representação são propostas. O epicentro do fenômeno teatral [...] se desloca da encenação. O teatro transborda, portanto, de suas margens até aqui consagradas: a reflexão sobre o processo de criação, a realização de oficinas, viagens, encontros, ensaios abertos, intervenções nos ambientes urbanos ampliam a envergadura daquilo que a cena dá a conhecer. (p. 153-154).

Vê-se, portanto, na exigência dessas contrapartidas, uma potente via de intervenção sociocultural possibilitando que através de ações educativas de caráter não formal, executadas pelos coletivos teatrais, o teatro redimensione a sua atuação junto a outros setores da sociedade, especialmente às camadas menos privilegiadas economicamente. Isso gera benefícios para a comunidade, fortalece os vínculos desta com os grupos e promove a difusão da linguagem teatral. Paradoxalmente, essa exigência imposta pelas políticas culturais não é verificável em seleções públicas de outras áreas do funcionalismo público, o que leva alguns artistas a questionarem a obrigatoriedade dessas contrapartidas, apesar de reconhecerem a sua relevância.

Ao mesmo tempo em que a exigência de contrapartidas sociais por parte de alguns editais públicos denota um grau de juízo de valor sobre as linguagens artísticas, elas possibilitaram aos agrupamentos sistematizarem suas práticas e planejar ações de formação de caráter multiplicador, desenvolvendo uma pedagogia própria e ampliando a sua área de atuação. Esses fatores reverberam no seguinte quadro: das formas de organização que se utilizam do modelo de *educação não formal* como catalisador de suas práticas artísticas e formativas o *Teatro de grupo* é uma das que mais tem se destacado desde a década de 90.

Procurando se aprofundar nesta discussão Maria Lúcia Pupo, se atendo ao contexto paulistano, ao analisar as ações propostas por coletivos contemplados com a lei de incentivo municipal, afirma que

Um critério interessante para se examinar o significado dessa oferta pode ser sintetizado a partir da seguinte interrogação: a oficina/*workshop* em questão se articula organicamente com o projeto como um todo? Ela constitui efetivamente uma via de mão dupla entre os membros do coletivo e as pessoas que se dispõem a frequentá-la? Qual o grau de conexão que apresentam com processos de criação sob responsabilidade dos grupos? Objeto *a priori* favorável, o oferecimento de oficinas pode em alguns casos encobrir a fragilidade de determinadas propostas, mais por vezes constitui o germe privilegiado de autênticas criações em parceria. (PUPO, 2012, p. 162)

Nesse sentido, poderíamos incorporar outras problematizações aos questionamentos levantados pela autora: Como o Estado que delibera a exigência de contrapartidas sociais fiscaliza a sua execução? Como aferir os resultados alcançados nessas iniciativas? Existe um interesse real do poder público em que essas ações sejam executadas a contento? O fato de exigir contrapartidas sociais indica um julgamento de que a produção/execução de uma obra de arte *per se* não é relevante socialmente?

Ainda que não haja, até o momento, pesquisas que respondam a essas perguntas, o fato é que no que se refere à estruturação metodológica ou de condução desses processos pedagógicos idealizados por coletivos teatrais, não podemos falar de um modelo único preponderante. Podemos encontrar grupos com uma sistematização bem delineada, possuindo, em alguns casos, membros com formação especializada com ênfase em Pedagogia do Teatro e/ou Teatro-Educação, que respondem pelos processos artístico-pedagógicos, bem como coletivos que organizam suas práticas pedagógicas de modo intuitivo e sem nenhuma rigidez metodológica.

Esse cenário heterogêneo suscita certa desconfiança em relação ao engajamento dos grupos na promoção de ofertas de ações voltadas a essa modalidade de ensino. É realidade que boa parte dos grupos teatrais tem a Pedagogia do Teatro apenas como atividade secundária, uma vez que sua principal frente de trabalho geralmente é a pesquisa e criação de produtos cênicos, não podendo, portanto, serem considerados instituições educativas. Quando o trabalho de formação desempenhado pelo grupo ganha notoriedade e, em certos casos, um enquadramento no sistema de ensino formal, em geral de nível tecnológico, acabam por se tornar instituições independentes, não tendo o seu funcionamento condicionado à agenda de trabalho e viagens dos membros do grupo, precisando, portanto, do aporte de profissionais parceiros.

Assim, essas práticas pedagógicas podem ser analisadas sob distintos pontos de vista: ou como resultado de um oportunismo do grupo promotor com vistas à sustentabilidade financeira de seus projetos, ou como algo resultante de uma filosofia de trabalho com o intuito de proporcionar benefícios em via de mão dupla aos agentes envolvidos.

No que concerne à primeira interpretação, a flexibilidade dos grupos, no que tange à rigidez de sistematização de seus percursos formativos, é encarada como a ilustração de certas fragilidades nessas ações. Quando são executadas em caráter de contrapartida social, um dos riscos que pode rondar essas ações é a burocratização do fazer, sendo encaradas como um desvio dos propósitos do projeto, a fim de alcançar um financiamento adequado para a sua realização.

Nesse caso, uma questão que também devemos refletir, e que me parece tão ambígua quanto a real necessidade da exigência de contrapartidas sociais por parte do poder público, é a postura ética dos profissionais envolvidos nessas ações culturais. E isso não se restringe somente às atividades educativas promovidas pelos grupos.

Natural de Vitória da Conquista, terceira cidade em número de habitantes do Estado da Bahia e ainda com pouco incentivo à formação e profissionalização dos artistas locais, pude presenciar de perto posturas de artistas renomados, que levados pelo imobilismo, transformavam os *workshops* e oficinas em mera burocracia institucional. Ainda que seja compreensível a indignação e certo grau de comodismo por parte desses profissionais, pelas razões aqui já expostas, não posso concordar com essas posturas. Se não suscitarmos o debate e nos rendermos à cômoda postura do imobilismo, não seremos tão corruptos quanto os políticos que muitas vezes condenamos?

A postura ética dos idealizadores e executores das propostas de práticas pedagógicas não formais, independente do lugar em que figuram em um projeto, pode resultar em contribuições efetivas não apenas para os alunos, como também para os condutores. Estes últimos, quando possuem a intenção de dar uma contribuição real para os envolvidos, promovem processos estimulantes que reverberam, inclusive, no desenvolvimento do próprio grupo promotor:

É muitas vezes dentro de oficinas teatrais com jovens e menos jovens, não raro desenvolvidas em ilhas de encontro e trocas instaladas nas periferias das grandes cidades, que emerge a matéria-prima posteriormente lapidada no percurso que leva à encenação realizada por grupos teatrais reconhecidos. Relatos apresentados oralmente pelos membros das oficinas, temas que vem à tona em situações de jogos alimentam, nesses casos, a criação artística de tais grupos. (PUPO, 2011, p. 12)

Por isso, considero que não são as condicionantes do financiamento público que determinarão o caráter do diálogo que pode ser promovido a partir do encontro-potência de membros dos grupos com os participantes de um curso de curta duração, e sim, o senso ético,



a horizontalidade nas relações, sejam elas coletivas ou colaborativas, e a disponibilidade de ambas as partes para experimentar.

Outra problematização emerge desse contexto: Se a elaboração de contrapartidas sociais surge como questão a ser revista e debatida, também é necessário fazer uma reflexão sobre o fato de que os coletivos teatrais dentro da configuração atual acabam se tornando verdadeiras “ilhas flutuantes”, como sugere Eugenio Barba. Mas, no caso brasileiro, essas “ilhas” têm cortado veementemente os vínculos com a comunidade onde estão situadas. Resguardadas as exceções, montagens contemporâneas do *teatro de grupo* brasileiro são muitas vezes destinadas a um número reduzido de espectadores.

A aquisição de infraestrutura mínima de financiamento e as condicionantes das políticas de formação de plateia – é recorrente exigência dos editais que os projetos contemplados mantenham os ingressos a preços populares, visando a facilidade de acesso aos espectadores com baixo poder aquisitivo – causaram no cenário cultural uma espécie de anestesia dos artistas frente à conquista e fidelização dos espectadores. Em não sendo a bilheteria determinante para a gestão do projeto, a mobilização para manter as casas de espetáculo cheias em todas as sessões passou a ser um dado flexibilizado.

Mas esses não são fatos que se restringem apenas ao cenário dos grupos teatrais. Na verdade, por seu trabalho continuado o *teatro de grupo* passou a ter um público cativo e admirador não apenas dos seus produtos cênicos, como também da estética e de todo o trabalho que desenvolve.

Entretanto, essas possíveis contradições derivadas do senso ético e filosófico dos agentes envolvidos em um processo formativo não diminuem a relevância dos desdobramentos políticos e pedagógicos da filosofia e prática de ações de formação em caráter de educação não formal. Especialmente nos contextos menos favorecidos, no que se refere à formação especializada, os cursos de curta-duração proporcionados como contrapartida em alguns casos surgem como única via de capacitação profissional. Ou seja, ainda que estes não devam substituir a formação proporcionada pelo ensino formal, seguramente temos nessa prática preciosos mecanismos para difundir a acessibilidade de qualificação profissional nos lugares brasileiros mais longínquos, onde a educação regular destinada à formação de profissionais das artes do espetáculo – atrofiada no que diz respeito aos recursos financeiros disponíveis, se comparada a outras áreas do conhecimento – ainda precisará de muitos anos para se estabelecer.

Assim, os coletivos teatrais, sejam como mediadores, sejam como propositores, cumprindo um papel que deveria ser do Estado, possibilitarão aos artistas vocacionados, se

não o alento de melhores condições para exercício de sua profissão, o conforto de saberem que não estão sozinhos na estrada.

Aponto também uma segunda interpretação possível para a flexibilidade no que tange à sistematização dessas ações por parte do grupo, que se associa ao segundo ponto de vista delineado sobre as mesmas. Essa característica também pode ser resultante das especificidades do aprendizado proporcionado pelos coletivos, que não necessariamente precisam estar articulados com os saberes e fazeres canônicos sistematizados.

Os coletivos, então, possuiriam uma práxis pedagógica própria, pautada nas suas experiências empíricas e no arcabouço teórico que fundamenta a sua corrente de pensamento filosófico ou estético. Por isso, não é raro encontrar nos percursos formativos idealizados pelos grupos, conteúdos que se relacionam diretamente com as ferramentas e procedimentos utilizados e/ou desenvolvidos no cotidiano de seus processos de criação. Essas ações seriam então vias de compartilhamento e socialização desses conhecimentos, cumprindo um papel multiplicador dos saberes difundido dentro dos coletivos. Não à toa, a execução de atividades dessa natureza se torna cada vez mais frequente dentro de encontros como festivais, mostras, colóquios, seminários, dentre outros eventos.

Assim, seja enquanto contrapartida ao financiamento de espetáculos, seja como projeto independente, não podemos negar as contribuições do *Teatro de grupo* para o desenvolvimento, sistematização e difusão da Pedagogia do Teatro. Essas práticas pedagógicas proporcionam geração de conhecimentos e reflexão sobre a prática artística, o que amplia a relevância do fazer artístico como agente mediador entre os objetivos do Estado e as necessidades da sociedade.

### 2.3 CONCEITO DE PEDAGOGIA DO TEATRO DE GRUPO

As práticas pedagógicas dos agrupamentos teatrais geralmente são promovidas em caráter de cursos de curta duração ministrados nas modalidades de oficinas, *workshops*, demonstrações de trabalho, painéis, comunicações, aulas-espetáculos, etc..

Destaco como objetivos recorrentes nesses cursos: o intuito de difundir procedimentos de criação dramaturgica; promover as técnicas e estéticas que fundamentam a criação dos produtos cênicos desses coletivos; formar/vocacionar atores com perfil de atuação adequado aos princípios defendidos pelo grupo, possibilitando, inclusive, o ingresso de alguns

desses vocacionados em novas montagens e até mesmo ao quadro permanente de membros do grupo; discutir temas que circundam os produtos cênicos e/ou a sua filosofia de trabalho.

Essas atividades se tornam importantes vias de compartilhamento de ideias e procedimentos metodológicos, uma vez que os grupos, ao se lançarem na investidura de um teatro experimental, acabam por desenvolver pesquisas inovadoras em diversos setores da criação.

Nina Caetano (2006), analisando a dramaturgia contemporânea, uma das principais áreas em que a experimentação dos coletivos vem tendo resultados exitosos, indica que

No vasto campo da produção dramática atual, parece estar se consolidando uma fatia da qual vem emergindo não só procedimentos metodológicos, mas também uma linguagem estético-ideológica e uma pedagogia tanto para a formação do artista quanto para a do espectador: o teatro de grupo. (p. 152).

Essa afirmativa é confirmada pela própria Pedagogia do Teatro, que, indiretamente coloca em evidência as relações de aprendizagem proporcionadas pelos coletivos quando passa a incorporar em seu escopo de análise novas abordagens, ampliando o campo de atuação do até então denominado Teatro-Educação. Por isso, assim como indica a autora, poderíamos também falar de uma *Pedagogia do Teatro de Grupo*.

Mas o que vem a ser especificamente esse termo? Na tentativa de esclarecê-lo, proponho como sendo *Pedagogia do Teatro de Grupo* a área de interesse do eixo temático Pedagogia do Teatro que reúne as modalidades e dispositivos metodológicos adotados nas ações de formação sistematizadas por grupos teatrais, que se orientam e ao mesmo tempo difundem as ideologias e/ou práticas defendidas por esse modo de operar.

Assim, esse conceito gravita entre dois polos: ou se opõe a uma prática teatral que tenha grande articulação com o meio acadêmico, ou ao contrário, detém-se a um fazer artístico que se retroalimenta e difunde os princípios e técnicas discutidos no ambiente universitário. Cada grupo se posiciona em um ou em outro polo, a depender da sua trajetória de formação, além das escolhas e identificações dos seus componentes.

As ações de formação da *Pedagogia do Teatro de Grupo* se enquadram na modalidade de intervenção artístico-pedagógica intitulada *educação não formal*, que caracteriza o saber que é desenvolvido fora da estrutura organizacional do ensino orientado pelos padrões estabelecidos pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB 9.394/96) e pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN). Tendo como metodologia mais

recorrente a pedagogia de projetos, é promovida predominantemente pela sociedade civil organizada, com ou sem apoio financeiro do Estado, através de associações, fundações, sindicatos, grupos artísticos e culturais, Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIPs), Organizações Não Governamentais (ONGs), dentre outras instituições do chamado terceiro setor. São iniciativas das mais diversificadas que tentam dar conta de suprir as lacunas deixadas pelo ensino formal devido ao seu complexo sistema, que em muitos casos engessam os mecanismos de aprendizagem.

Os certificados emitidos pelas instituições promotoras dessas atividades poderão ser contabilizados para o participante apenas como atividades de aperfeiçoamento. Ou seja, a *educação não formal* não proporciona uma titulação específica (tecnóloga, graduação ou pós-graduação) reconhecida pelo Ministério da Educação, algo possível apenas através do ensino formal. Ainda que não substituam o ensino regular, as atividades que se enquadram nessa modalidade constituem-se em importantes espaços de formação e sistematização de conhecimentos.

No contexto da linguagem teatral a *educação não formal* serve de meio para artistas e educadores enfrentarem certas dificuldades encontradas no seio das instituições escolares, a exemplo das limitações existentes nas grades curriculares, com seus conteúdos obrigatórios, a carência de recursos apropriados como espaços adequados para realização de atividades corporais, e a incorporação dos saberes específicos de comunidades culturais regionais. Essas ações, sejam desenvolvidas no interior das próprias escolas, sejam promovidas em equipamentos culturais públicos, privados, ou em espaços comunitários nos subúrbios e periferias das cidades, proporcionam um importante fluxo de aprendizado e de produção cultural, possibilitando significativas interferências no cotidiano dos agentes envolvidos, cumprindo objetivos artísticos e pedagógicos.

A utilização do termo é relativamente recente, datada da década de 1980, e emerge junto à valorização de outros setores da realidade social como produtores de conhecimento. Por isso ainda há uma escassa produção bibliográfica no campo e determinadas confusões/associações desta com outras terminologias, a exemplo de “educação informal”, “educação não escolar”, “educação extraescolar”, “educação alternativa”, “educação popular”, “educação social”, “educação comunitária”, “educação permanente”, dentre outros (GOHN, 2010, p. 22-33).

O emprego desta classificação, em detrimento de *educação informal* – que define o conhecimento circunstancial e não sistematizado, inerente à educação familiar, religiosa,

dentre outras relações entre os seres humanos – me parece mais apropriada para definir o tipo predominante de prática educacional exercida pelo *teatro de grupo*.

Maria da Glória Gohn (2010), nos aponta algumas características interessantes sobre essa modalidade que ilustra bem o porquê da minha preferência por esta definição:

Na educação não formal, as metodologias operadas no processo de aprendizagem partem da cultura dos indivíduos e dos grupos. O método nasce a partir da problematização da vida cotidiana; os conteúdos emergem a partir dos temas que se colocam como necessidades, carências, desafios, obstáculos ou ações empreendedoras a serem realizadas. Os conteúdos não são dados *a priori*. São dados no processo. O método passa pela sistematização dos modos de agir e pensar o mundo que circunda as pessoas. Penetra-se, portanto no campo do simbólico, das orientações e representações que conferem sentido e significado às ações humanas. Supõe a motivação das pessoas que participam. [...]. Ambiente não formal e mensagens veiculadas ‘falam ou fazem chamamentos’ às pessoas e coletivos, e as motivam. Mas como há intencionalidade nos processos e espaços da educação não formal, há caminhos, percursos, metas, objetivos estratégicos que podem se alterar constantemente. Há metodologias, em suma, que precisam ser desenvolvidas, codificadas ainda que com alto grau de provisoriedade, pois o dinamismo, a mudança, o movimento, a realidade, segundo o desenrolar dos acontecimentos são as marcas que singularizam a educação não formal. (p. 46-47).

Isso aponta dois aspectos verificáveis na *Pedagogia do Teatro de Grupo*. O primeiro diz respeito à flexibilidade de suas metodologias, adequando-se às necessidades encontradas *in loco* com os alunos. Estas se baseiam principalmente nas experiências empíricas dos grupos promotores. O segundo é ilustrado com veemência no termo “intencionalidade”, utilizado pela autora. Mesmo nas ações promovidas pelos coletivos que não prezem por um detalhamento geral dos procedimentos a serem executados, existem propósitos bem delineados e um resultado final a ser alcançado, seja no campo cognitivo, seja na concretização de um produto cênico determinado.

Não podemos, contudo, negar que exista uma *educação informal* nas relações desenvolvidas no ambiente de um grupo de teatro. As relações interpessoais, os conflitos de interesse, as soluções encontradas para lidar com os desafios, e outros fatores que emergem no cotidiano de um grupo também se constituem em linhas de força que proporciona importantes relações de aprendizagem. Mas esse aprendizado se restringe apenas aos membros do grupo, aqueles que participam dos seus conflitos e interações cotidianas.

A *educação informal*, entretanto, se baseia em critérios étnicos, sociais, religiosos, econômicos etc., e restringe o acesso ao conhecimento a um círculo fechado eleito por determinados critérios. Uma vez que o *teatro de grupo* promove ações externas difundindo

suas ferramentas e métodos, em ações com intuítos bem delineados e utilizando-se de recursos dos mais variados, estas não podem se enquadrar na modalidade de *educação informal*.

Ademais, há toda uma diferenciação na ordem da sistematização. A *educação informal* não requisita pressupostos metodológicos, e uma vez que o *teatro de grupo* também promove ações de formação sistematizadas – independente do grau de relação dos condutores com a formação acadêmica em licenciatura – devemos considera-las inseridas dentro do guarda-chuva da *educação não formal*.

Como afirma Narciso Telles (2008),

O Grupo estabelece ao longo de sua história, seus pressupostos técnicos necessários ao seu modo de fazer teatral, o que também acarretará, de certa forma, uma especialização de seus membros em determinados procedimentos. Este processo ocorre muitas vezes por afinidade. Como, por exemplo, quando um ator desenvolve mais seu trabalho corpóreo-vocal. Isto faz com que, na maioria dos coletivos, a dimensão pedagógica, ou seja, as oficinas sejam ministradas por cada membro do grupo a partir de sua especialidade e não pela coletividade. Há casos em que alguns membros são os únicos responsáveis pelo oferecimento das oficinas. Percebemos então que esta dinâmica instaura uma pedagogia da diferença na valorização do outro, como o outro, e aberta à multiplicidade de olhares e fazeres por seus parceiros de grupo. (p. 33)

Os agrupamentos tendem a aproveitar e potencializar as características individuais dos seus membros, proporcionando, inclusive, uma formação continuada, que influenciará e impulsionará o desenvolvimento de suas ações em caráter externo. Ademais, além de sistematizar atividades pedagógicas para um público externo – com intuítos de formação humana e cidadã ou com objetivos técnicos – esses coletivos também estudam, criam e organizam procedimentos para operar com a linguagem teatral, qualificando os seus artistas para lidar com uma poética, gênero, forma ou método específico, gerando assim, conhecimentos que ampliam a visão de mundo de todos os agentes envolvidos no processo.

Como sugere o autor, a pedagogia da diferença, da escuta, do trabalho cooperativado são marcas inerentes à *Pedagogia do Teatro de Grupo*. As soluções encontradas por cada grupo para lidar com as problemáticas resultantes da tensão entre subjetividade e alteridade, indivíduo e coletivo, surgem como espaço de aprendizado que largamente pode ser aproveitado pela Pedagogia do Teatro.

Para além da necessidade de contrapartidas sociais, um dos fatores que justificam a *Pedagogia do Teatro de Grupo* é que a dinâmica desse modo de operar ainda é apreendida essencialmente no campo empírico. As poucas instituições de ensino técnico e superior que

teriam a responsabilidade formadora ainda seguem padrões e modelos que raramente se adequam às necessidades dessa prática. Em geral, essas instituições formam profissionais para um mercado idealizado seguindo o modelo de produção regido pela divisão do trabalho por especialização.

O problema é que, no panorama teatral brasileiro, são raros os contextos em que podemos encontrar um mercado teatral consolidado, no qual atores sejam apenas atores, diretores apenas diretores, que possua produtores para capitalizar a sua obra artística. Se por essas e outras razões é dificultoso prever a aplicabilidade desse sistema, até mesmo no que se refere ao teatro comercial, o que não pensar em relação ao teatro experimental e à criação e produção continuada do *teatro de grupo*?

Analisando os valores e a lógica de produção que emerge dessa prática, Maria Tendlau (2008) observa que,

Desligado da figura do produtor como condutor dos rumos tomados pelo coletivo, o grupo teatral, ainda assim, deve se submeter ao modo de produção regido pelas demandas de sustentabilidade ante o mercado. A atuação profissional desses grupos requer estratégias diversas para viver a contradição entre as relações de produção no interior do coletivo e a lógica de produção na qual atua. Em outras palavras, a comercialização da obra poética do grupo teatral como produto consumível irá sempre, de uma forma ou de outra, trazer para o interior dele, desafios em relação a um projeto diferenciado das relações de produção. (p. 70).

De todas essas estratégias, uma das mais importantes é o que a autora denomina *coletivização dos meios de produção*, que seria “[...] o acompanhamento por todos os integrantes de todas as etapas da encenação, desde os estudos prévios até as necessidades técnicas da encenação em si, podendo essas funções, muitas vezes, serem divididas entre os integrantes do próprio grupo” (TENDLAU, 2008, p. 80).

A criação em colaboração, a produção continuada de atividades, a necessidade de sistematizar projetos para acessar os mecanismos de financiamento, o exercício e acúmulo de múltiplas funções artísticas, a gerência e operacionalização das atividades administrativas, a construção de referencial estético e poético, as relações interpessoais, dentre outros aspectos inerentes ao labor artístico de um grupo de teatro proporcionam vivências enriquecedoras e geração de conhecimentos uma vez que “a constituição de um grupo que, com a experiência de diversos processos, tem a oportunidade de amadurecer suas relações pessoais e artísticas e sua intimidade criativa, se apresenta como um terreno propício ao exercício da autoria coletiva.” (TROTTA, 2006, p. 158-159).

A lógica do *aprender fazendo* transforma desafios e dificuldades travadas no seio dos coletivos teatrais em uma experiência altamente pedagógica. Assim, deparando-se com os desafios que emergem da produção cotidiana, esses coletivos encontram soluções variadas para resolução desses problemas. As mais significativas são sistematizadas e incorporadas durante a trajetória do grupo, servindo mais tarde como dispositivos em suas ações de formação.

Os procedimentos pedagógicos sistematizados e executados pelos grupos teatrais abarcam diferenciadas especialidades, fases da cadeia produtiva e agentes do fenômeno teatral, compondo um guarda-chuva tão imenso e diversificado quanto às práticas, poéticas e estéticas desse modo de operar. Reuni-los em torno da nomenclatura *Pedagogia do Teatro de grupo* é, portanto, uma forma de identificar esses variados mecanismos de aprendizagem e valorizar essas práticas como produção de conhecimento que contribui diretamente para o desenvolvimento da pedagogia teatral.

### **2.3.1 Práticas desenvolvidas por agrupamentos brasileiros contemporâneos**

A *Pedagogia do Teatro de Grupo* surge quando os agrupamentos passam a traçar suas estratégias de formação e capacitação. Não encontrando instituições educativas que deem conta das lacunas encontradas no campo empírico, os coletivos mais antigos e de exitosas e reconhecidas práticas surgem como referenciais, investindo em ações multiplicadoras, que contribuem para a disseminação de suas técnicas, estéticas e da filosofia de trabalho em grupo. Desde a década de 1990, ações dessa natureza se multiplicam pelo território nacional. Alguns exemplos descritos a seguir poderão nos fornecer uma breve visão das principais iniciativas por grupos já consolidados. Estes não pretendem dar conta de todo o panorama nacional de ações de formação, algo que seria impossível dentro dos limites de uma dissertação, uma vez que estas se multiplicam a cada ano. As que aqui serão relacionadas foram escolhidas por sua continuidade e visibilidade, o que contribui para elucidar o potencial das iniciativas dos grupos teatrais voltados para a *educação não formal*.

**Terreira da Tribo (Porto Alegre-RS)** – a trajetória da *Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveis* é marcada pelo engajamento político, pela encenação em diferentes espaços (teatro de rua e teatro de palco), pela busca de uma interlocução diferenciada com os espectadores e pela criação coletivizada. Assim, ações de formação sempre fizeram parte da



filosofia de trabalho desse grupo criado no ano de 1978 e que hoje se configura como sendo um dos mais longevos e bem sucedidos do país.

O espaço cultural *Terreira da Tribo* foi inaugurado em 1984 pelos membros da primeira geração do coletivo, com a finalidade de servir de território de experimentação cênica, assim como promover atividades que tenham a finalidade de formar “atuadores”, expressão cunhada pelos integrantes para caracterizar artistas que tenham o desejo de intervir artística e politicamente na sociedade. Muitos destes, depois do período de formação inicial, passaram a integrar o corpo de membros oficiais do Grupo.

Segundo a pesquisadora Beatriz Britto (2008), no período que corresponde aos primeiros anos de sua fundação a *Terreira da Tribo*

“[...] passa a funcionar como uma espécie de centro cultural, indo além das atividades teatrais. Ali aconteciam manifestações das mais diversas como shows musicais, projeção de filmes alternativos, oficinas teatrais, debates, festas, espaços para ensaios, além do funcionamento de um bar e casa de lanches naturais, que manteria o espaço durante alguns anos até 1989, quando estreia *Antígona* e quando o grupo passa a se manter com atividades ligadas ao teatro, oficinas e espetáculos de rua, [...]. (p. 24)

Ou seja, o galpão localizado na capital rio-grandense, abrigava uma micro célula de comunidade que servia para difusão das ideologias e filosofia de trabalho defendida pelo grupo, que além do engajamento político lutava também pela manutenção daquele espaço. A *Terreira da Tribo*, além de figurar como sede do grupo, é um centro técnico, ministrando cursos, e escoando as mostras cênicas de oficinas e cursos realizados pelos membros do grupo em bairros e comunidades populares de Porto Alegre.

Em 2000, o espaço se transforma em Escola de Teatro Popular e passa a ministrar diversas atividades formativas. São elas: a Oficina Popular de Teatro, o projeto Jogos de Aprendizagem (Mostras didáticas das oficinas desenvolvidas nos bairros), Seminários e Ciclos de Debates e os cursos técnico-profissionalizantes de formação de atores, teatro de rua, e teatro livre, com a duração de 18 meses.

Em 2008, o grupo conquista a posse do terreno onde será construído o Centro Cultural *Terreira da Tribo*, sede definitiva do ‘Oi Nós’. Essa conquista histórica é fruto de reivindicações da comunidade local junto ao poder público, por reconhecer a relevância do trabalho desenvolvido pelo grupo como irradiador de atividades culturais e preservação da memória popular da cidade, vez que boa parte do repertório de espetáculos do grupo se alimenta do imaginário cultural da região. Essa conquista possibilitará a concentração de

todas as atividades formativas, promovidas por aquele coletivo em um único espaço, além de possibilitar o surgimento de novas iniciativas.

Atualmente, desenvolvendo atividades formativas durante todo o ano, o *Terreira da Tribo* é um dos centros de formação e investigação cênica mais consolidados de todo país, capacitando atores para desempenhar diversas funções da engenharia teatral.

**Oficinão do Galpão Cine Horto (Belo Horizonte-MG)** – promovido desde 1998 pelo Grupo Galpão (MG) e realizado anualmente em seu espaço, o Galpão Cine-Horto, o Oficínio do Galpão, segue uma estrutura de curso livre destinado a intérpretes com experiência comprovada no ramo das Artes Cênicas, escolhidos previamente por um processo seletivo que contempla análise curricular e audição. Ainda que não tenha a pretensão de ser uma escola de teatro, o curso anualmente desenvolvido no Galpão Cine Horto tem a extensão de 12 meses, sendo os nove primeiros dedicados à pesquisa e montagem de um produto cênico e os três últimos destinados à temporada e circulação do espetáculo, como explica a coordenadora pedagógica do projeto Lydia Del Picchia (2006):

No primeiro momento, os professores de corpo, voz, improvisação, produção cultural, ética, história do teatro, filosofia, e seja lá mais o que puder interessar ao tema, trabalham em grades fixas de horários, procedimento que tem a proposta de integrar o grupo e fazer com que todos falem uma mesma ‘língua’, exercitem capacidades individuais e proponham maneiras diversas de abordagem para a criação.

Nesse período, exercícios específicos são utilizados, sob o olhar da direção, e contribuem para conduzir os atores a um caminho comum. Esse primeiro processo de ‘azeitamento’ tem duração média de quatro meses, intercalando aulas práticas e discussões teóricas sobre o tema escolhido.

Ao entrar na fase da montagem propriamente dita, o contato com os professores diminui gradativamente. Entram em cena outros ‘personagens’. São os profissionais que vão definir cenas, figurinos, cenários, trilha sonora (muitas vezes, executada ao vivo), maquiagem, iluminação, etc. (p. 29).

O curso é desenvolvido numa carga horária variável entre de 20 e 40 horas semanais durante um período de 12 meses, o que equivale a um total variável de quatro a oito horas/aulas diárias, de acordo com as fases do processo criativo.

Pela infraestrutura e renome que o Galpão já possui, o seu Oficínio é uma forma de artistas realizarem uma reciclagem, entrando em contato com a metodologia de trabalho desenvolvida pelo grupo que possui uma trajetória consolidada inclusive internacionalmente. Ao mesmo tempo, para os membros do Galpão, o projeto surgiu como uma “[...] possibilidade de dar vazão a projetos pessoais que não encontravam seu devido espaço dentro do próprio

grupo” (MOREIRA,E., 2002, p.16), uma vez que o tema e a abordagem estética que é desenvolvida durante o curso e se transforma em espetáculo, é escolhido previamente pelo coordenador do projeto, que em suas primeiras edições, necessariamente, era um dos membros do grupo ou um encenador convidado. Ou seja, ainda que tenha uma abordagem coletiva – e em algumas edições também colaborativa, como nos mostra a pesquisa desenvolvida por Ricardo Figueiredo de Carvalho (2007) – há sempre um direcionamento prévio por parte da coordenação.

O Oficinão é a principal atividade desenvolvida pelo grupo Galpão no Galpão Cine-Horto, com resultados cênicos de grande repercussão na cena local. Depois de dez anos tendo a frente do processo membros do grupo e diretores convidados, em 2008 o projeto ganhou um novo formato denominado “Oficinão Residência”. Desde então, anualmente, além do processo seletivo dos intérpretes, é realizada a seleção de um projeto de montagem concebido por encenadores que desejem coordenar o trabalho.

**Escola Giramundo (Belo Horizonte-MG)** – trata-se de um núcleo de estudos de teatro de bonecos fundado em 2004 pelo grupo Giramundo (MG) com o intuito de formar novos bonequeiros e servir de laboratório para as pesquisas desenvolvidas pelo grupo que geralmente resultam na variedade de bonecos construídos e utilizados em seus espetáculos cênicos e audiovisuais. Com mais de 40 anos de história, o grupo é referência internacional no estudo e pesquisa do movimento utilizando-se de variados estilos de bonecos. Seus espetáculos exploram uma fusão entre a engenharia tradicional da arte do boneco com as novas tecnologias disponíveis para sua construção e manipulação. Tem, inclusive, um museu dedicado a preservação do acervo e da memória dos fundadores do grupo.

A Escola Giramundo foi criada a partir da necessidade de conservação dos bonecos que faziam parte dos espetáculos de repertório do grupo, bem como da sua vontade de trazer o boneco para o centro da criação cênico-dramatúrgica. Álvaro Apocalipse e Teresinha Veloso, fundadores do grupo em 1970 na cidade mineira de Lagoa Santa, eram artistas plásticos, fator que impulsionou o interesse do grupo pelo estudo desse tipo de teatro.

Atualmente, mesmo com os membros fundadores já falecidos, o Giramundo é um dos mais atuantes no Brasil e no exterior. O grupo passou por diversas fases: a sua fundação em Lagoa Santa; a mudança para a capital mineira tendo, inclusive, sua sede vinculada, em certo período, à Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais; a sua independência institucional em 1998, após o aumento considerável na quantidade de

espetáculos e atividades desenvolvidas; e por fim, a fase de consolidação com a fundação do museu, da escola, e da sua sede atual localizada em Belo Horizonte.

A Escola Giramundo, inicialmente fundada no intuito de oferecer oficinas a jovens em situação de risco social, moradores da comunidade Pedreira Prado Lopes, na capital mineira, consolidou-se mais tarde como centro de capacitação profissional. Segundo o site oficial do Grupo, a instituição ministra oficinas (animação, elaboração de bonecos reciclados, construção artesanal de bonecos etc.), palestras, e cursos de longa duração de caráter técnico profissionalizante. Abriga ainda um programa de estágios realizado em parceria com algumas universidades locais.

A pedagogia desenvolvida pelo Giramundo configura-se como sendo de grande importância para o desenvolvimento das artes cênicas no país, especialmente pela escassez de centros de formação e capacitação de profissionais para atuar em áreas técnicas da engenharia teatral.

**Projetos Mané Preto e Nosso Palco é a Rua (Aracajú-SE)** – o grupo Sergipano Imbuça, com sua fundação datada do ano de 1977, é um dos mais longevos já registrados na região Nordeste. Com sua pesquisa essencialmente destinada ao teatro de rua e ao estudo da estética da cultura popular nordestina, em especial a literatura de cordel, o grupo surgido de um intercâmbio de artistas sergipanos com a Companhia de Teatro Livre da Bahia, tornou-se um agente multiplicador revelando renomados artistas atuantes na cena teatral da região, bem como o surgimento de novos grupos, que inspirados pelos ideais poéticos e estéticos do Imbuça, também enveredaram pelos caminhos do teatro de rua.

Os 35 anos de História deste agrupamento são marcados pela resistência e persistência diante das adversidades. Segundo Lindolfo Amaral (2008)

[...] não é comum um grupo de teatro trabalhar tanto tempo. As dificuldades enfrentadas no dia-a-dia fazem muitos ficarem no meio do caminho. São poucos os que conseguem atingir essa marca. E o Imbuça não tem patrocinador. A luta se torna mais difícil ainda. O resultado é visível. Diversos grupos surgiram a partir da experiência do Imbuça. Aliás, a quantidade de oficinas e atores que tiveram acesso ao nosso projeto artístico fez multiplicar o teatro de rua no Brasil. (p.12).

Mesmo sendo um dos mais antigos do país, o grupo ainda enfrenta dificuldades comuns a diversos outros coletivos, como a falta de patrocínio e a pouca infraestrutura para circular com seu repertório de espetáculos. Ainda assim, desde 1991 o Imbuça consegue manter uma sede localizada em Aracajú que serve de espaço de ensaio e desenvolvimento de

suas atividades pedagógicas. Essa dedicação em vencer as dificuldades e a qualidade de suas realizações cênicas cativaram elogios de renomados artistas nacionais.

Por sua pesquisa em teatro de rua, o grupo já ministrou oficinas em diversos estados brasileiros, especialmente em ocasiões de encontros e festivais nacionais e internacionais, contribuindo para a difusão dessa modalidade teatral e da estética do teatro popular nordestino.

Mas a sua atuação continuada no campo do Teatro-Educação, contribuindo para a formação humana e cidadã de jovens aracajuenses em situação de vulnerabilidade social, é a principal marca da sua pedagogia. São ações como o *Projeto Mané Preto*, que recebeu esse nome em homenagem a um popular morador do bairro Santo Antônio, onde está localizado o Espaço Imbuaua. Desenvolvido desde 2000 na sede do grupo, com o aporte dos membros e de alguns voluntários locais, o *Mané Preto* promove gratuitamente a realização de oficinas de música, teatro e danças populares destinadas a crianças e adolescentes residentes na localidade.

Outro projeto de grande impacto social em Aracajú, promovido desde 2005 pelo grupo, é o *Nosso Palco É a Rua*, que tem o intuito de formar animadores culturais, possibilitando que jovens de comunidades populares sejam capacitados e tenham uma iniciação no mercado de trabalho. Durante dois anos, 40 jovens de faixa etária entre 15 e 18 anos têm aulas de Teatro, cultura sergipana e patrimônio imaterial a fim de utilizarem a cultura local como fonte criativa de renda. O projeto, vinculado ao Programa Ponto de Cultura do governo federal, no momento encontra-se interrompido por falta de recursos.

Esses e outros projetos pontuais promovidos pelo grupo surgiram da necessidade de uma interlocução do coletivo com a comunidade do entorno do Espaço Imbuaua. Percebendo a realidade local e a vontade de não se restringir apenas à montagem e circulação de espetáculos pelo Brasil e em outros países, o grupo considera – mesmo com as dificuldades – importante a realização continuada de iniciativas como o *Mané Preto* e o *Nosso Palco é a Rua*.

### **2.3.2 Teatro de grupo e educação superior**

Se por um lado as políticas públicas para a cultura implementadas a partir da década de 1990 ampliaram as ações de formação no âmbito da *educação não formal*, a primeira década do Século XXI evidenciou mais um aspecto relacionado aos coletivos

teatrais, especialmente nas capitais e nos centros universitários: o seu estreitamento com a educação superior.

O meio acadêmico passa a servir como local de encontro de artistas e surgimento de novos agrupamentos, ao passo que o tema da grupalidade e os seus processos criativos, em especial no âmbito da dramaturgia e encenação, passam a ser objeto de estudo de diversas pesquisas científicas. Grupos já estabelecidos servem de campo/laboratório para pesquisas acadêmicas ao mesmo tempo em que surgem como mecanismo de difusão e popularização de teorias e procedimentos criativos discutidos e sistematizados nas universidades. É o caso, por exemplo, de grupos como a Boa Companhia (Campinas-SP, 1992), o Razões Inversas (Campinas-SP, 1995), o Experiência Subterrânea (Florianópolis-SC, 1995), os já citados Companhia do Latão, Teatro da Vertigem, Clowns de Shakespeare, dentre outros.

Um dos que mais se destacam nessa intersecção grupo – universidade é o paulista Lume que desde a sua fundação em 1985 desenvolve atividades pedagógicas e de pesquisa relacionadas à Universidade Federal de Campinas (UNICAMP). Além de grupo artístico, o Lume é o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatrais desta universidade, que também agrega no seu corpo de professores-pesquisadores a maioria dos membros do grupo. Referência internacional em pesquisas sobre o trabalho do ator, o Lume difunde sua poética, estética e processos criativos por meio de oficinas, demonstrações de trabalho, intercâmbios com outros grupos, realização de seminário, encontros e publicações.

O exemplo do Lume indica que essa proximidade do movimento *teatro de grupo* com o ambiente universitário não é recente, mas foi um fator evidenciado na última década. Isso se reflete no número cada vez maior de publicações de teses, dissertações, artigos e periódicos sobre o tema da grupalidade. Algumas das experiências delineadas anteriormente como exemplo de atividades pedagógicas que têm ganhado notoriedade de âmbito nacional, desenvolvidas por grupos contemporâneos, se tornaram, inclusive, objeto de investigação de diversas pesquisas acadêmicas, o que nos dá uma noção desse estreitamento dos coletivos teatrais com a educação superior.

Segundo Narciso Telles(2008),

As ideias de movimento e identificação congregam-se ao observarmos as atividades artístico-pedagógicas dos grupos. Muitos, no decorrer de sua trajetória, vão ampliando espaços de ação direcionados para atividades educacionais. Quase todos desenvolvem uma estrutura de treinamento, para o aperfeiçoamento de seus atores, e um conjunto de oficinas de formação/aperfeiçoamento de sua linguagem para outros artistas. (p.33)

Assim, vemos em iniciativas como a dos grupos citados um claro exemplo, tanto dessa ampliação do escopo de atuação a que se refere o autor, quanto da fusão entre a pesquisa artística e a acadêmica, o que resulta na experimentação cênica e no desenvolvimento de atividades pedagógicas. Também como fruto dessa aproximação, não é raro o fato de membros de grupos teatrais serem também pesquisadores e professores universitários que muitas vezes encontram no teatro experimental proposto no seio dos seus coletivos espaço de interlocução direta com os estudos que desenvolvem no meio científico.

Pelos diversos fatores aqui expostos não é difícil percebermos que seja enquanto contrapartida ao financiamento de espetáculos ou projeto independente, a constituição de uma *Pedagogia do Teatro de Grupo* é cada vez mais evidente. Essas práticas pedagógicas proporcionam geração de conhecimentos e reflexão sobre a prática artística, o que amplia a relevância desse fazer artístico, seja proporcionando o desenvolvimento das artes cênicas, seja como agente mediador entre os objetivos do Estado e as necessidades da sociedade.

Na medida em que cada agrupamento encontra soluções criativas para lidar com as dificuldades, tanto no âmbito da produção quanto da qualificação profissional, os mapeamentos e as pesquisas que intentam dar conta desses saberes/fazerem têm gerado cada vez mais a necessidade de focar o olhar nos contextos locais, no intento de compreender mais profundamente o fenômeno *teatro de grupo* na realidade contemporânea.

Para dar prosseguimento à análise, tratarei dos contextos culturais regionais, que por suas especificidades evidenciam ainda mais as contribuições das ações educativas, em especial as de âmbito não formal, sistematizadas por esse modo de operar.

### **3 TEATRO FORA DO(S) EIXO(S) E O FOMENTO AOS COLETIVOS TEATRAIS NO ESTADO DA BAHIA**

Como visto, o aumento da oferta de atividades de formação nos moldes da *educação não formal* é um fenômeno essencialmente relacionado às reconfigurações da relação entre teatro e Estado, bem como a expansão do movimento de *teatro de grupo* pelo país. Nesse ambiente em efervescente desejo de mudanças de atitudes, a solidificação das políticas e diretrizes culturais se tornaram questões correntes nos fóruns de discussão. A cultura, agora vista como parte integrante da locomotiva econômica, não deveria ser desprivilegiada.

Especialmente na gestão do presidente Luís Inácio Lula da Silva (2002-2010) foi possibilitado um amplo debate social no que se refere à destinação dos recursos públicos à cultura. Conferências em âmbito municipal, estadual e federal permitiram que artistas, produtores e sociedade civil pudessem colocar seus pontos de vista no intuito de expor suas demandas no que se refere à destinação de verbas públicas à área, elegendo suas prioridades, de modo a construir um orçamento participativo.

Depois de amplas discussões, em 2009 foi encaminhado ao Congresso Nacional o projeto de Lei 12.343 que instituía o Plano Nacional de Cultura (PNC) que tem como finalidade a implementação das políticas públicas deliberadas nas Conferências e no debate que havia se estendido por todo o território nacional desde 2003, quando foram estabelecidas metas para serem executadas a curto e médio prazo, a fim de contemplar a complexidade de desejos dos operários da cultura. Em dezembro de 2010 o PNC foi sancionado, tornando-se uma política de Estado com 53 metas a serem atingidas até o ano de 2020.

Esses debates acirraram também as polêmicas quanto à descentralização dos recursos destinados à área e a concorrência desleal das pequenas regiões com os grandes centros urbanos, mais organizados no que tange à formação, profissionalização, e estruturação dos artistas e produtores culturais. Uma vez que a política de balcão e até mesmo a livre concorrência favorecia a região sudeste do país, que ficava com a maior parte do financiamento público da união e os Estados das outras regiões investiam pouco ou nada no setor, medidas de descentralização faziam-se necessárias na tentativa de diminuir essas disparidades.



Multiplicou-se então em todo Brasil o número de editais e prêmios de fomento às diversas fases da cadeia produtiva das linguagens artísticas e medidas adotadas pelo Governo Federal levaram à pulverização de financiamento em todo território nacional, privilegiando as consideradas regiões periféricas ou, como denomina André Carreira, os contextos culturais regionais: “Utilizo a ideia de regionalidade para fazer referência a regiões deslocadas do eixo metropolitano do País. No caso brasileiro, contextos culturais excluídos da megalópole em formação que compõe as cidades de Rio de Janeiro e São Paulo.” (CARREIRA, 2002, p. 23).

Essas mudanças de postura contribuíram para destacar a qualidade estética, a relevância social e o potencial artístico das produções do teatro fora do eixo Rio-São Paulo. O Nordeste é uma das regiões que nesse novo cenário mais tem alterado o seu *status*.

Na última década os trabalhos de grupos como os *Clowns* de Shakespeare (RN), o Bagaceira (CE), o Alfenin (PB), o Imbuça (SE), o Bando de Teatro Olodum (BA), o Teatro Popular de Ilhéus (BA), o Joana Gajuru (AL) e o Coletivo Angu (PE) – muitos destes fundados nesse período – têm se destacado nacionalmente, tornando-se referência de um teatro de pesquisa criteriosa, com resultados cênicos exitosos e que não se limitam à exploração dos estereótipos enraizados no imaginário nacional sobre a cultura nordestina. Ao contrário, ressignificam essa cultura, seja resgatando a tradição oral e popular, seja dialogando com clássicos da literatura dramática ou investindo em poéticas de representação contemporâneas.

O fato é que,

[...] o fortalecimento das práticas cênicas grupais na primeira década deste século traduz a emergência de um novo momento econômico e político para o Nordeste. Momento em que a região deixa de desempenhar papel de antagonista – ou mesmo coadjuvante – no mapa brasileiro, e as relações entre teatro e sociedade se reelaboram. Tempo decisivo de (des)centramento, no qual as políticas públicas para cultura começam a equalizar as disparidades regionais, e o Nordeste deixa de ser mero receptor da produção do eixo Rio-São Paulo para se tornar também protagonista da cena brasileira. Época de fomento aos fluxos que permitem a região sair de seu relativo isolamento e relacionar-se de forma mais equilibrada com o restante do país. (DOURADO, 2011, p.31-32)

Por isso, uma revisão dos registros oficiais sobre a História do teatro brasileiro para englobar a produção dessas regiões começou a se delinear. Nesta, a História do *teatro de grupo* também foi posta em destaque.

Por exemplo, novas publicações que se remetem a história do teatro brasileiro, como no caso das dirigidas por João Roberto Faria Lima (2012, 2013), passaram a considerar o surgimento do teatro brasileiro moderno a partir das contribuições dos grupos amadores da

década de 1930, quando anteriormente, historiadores como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi consideravam o início do modernismo no teatro nacional somente a partir da encenação de “Vestido de Noiva” (1943), de Nelson Rodrigues.

Ademais, iniciativas como a realização de mostras, festivais, seminários, publicações de periódicos especializados, além de pesquisas que intentam o mapeamento cartográfico de grupos existentes nessas regiões e a sistematização de suas práticas artísticas – eventos boa parte promovidos pelos próprios coletivos locais – proporcionaram a acadêmicos, pesquisadores, artistas e produtores uma dimensão da complexidade do fenômeno *Teatro de Grupo* no Brasil.

Com a finalidade de apresentar um panorama das especificidades concernentes à formação e capacitação profissional encontradas nos contextos culturais regionais, especialmente sob o prisma do Estado da Bahia, reflito sobre a relevância da *Pedagogia do Teatro de Grupo* para o desenvolvimento de regiões menos favorecidas no que diz respeito à infraestrutura de mercado cultural. Este se torna relevante também porque traça um panorama do *teatro de grupo* baiano a fim de ambientar o leitor sobre o contexto em que se insere a ação de Formação Oficina Finos Trapos, estudo de caso desta investigação.

### 3.1 DESAFIOS DE FORMAÇÃO NOS CONTEXTOS CULTURAIS REGIONAIS

O redimensionamento das políticas culturais criou um auspicioso quadro de descentralização de recursos, possibilitando o acesso ao apoio financeiro a regiões menores e com pouca infraestrutura, o que gerou demandas também no campo da formação profissional. Reciclagens e capacitações dos fazedores de cultura tornavam-se necessárias possibilitando àqueles que residiam em regiões periféricas pudessem disputar a sua fatia de financiamento, garantindo uma estruturação mínima de seus trabalhos. Urgia então o domínio de habilidades para além das competências artísticas.

Noções mínimas de gestão e administração, direito público, normatização e formatação de projetos para concorrer aos editais de fomento, dentre outros tópicos, passaram a fazer parte do cotidiano dos artistas e agrupamentos, especialmente no interior dos Estados brasileiros, onde a escassez de profissionais capacitados – principalmente da figura dos produtores e gestores culturais – empurravam os artistas para o acúmulo de funções.

No Estado da Bahia, por exemplo, região da qual sou originário, geralmente as produções teatrais ainda não são autossustentáveis. Poucos espetáculos sobrevivem apenas do

capital gerado na bilheteria, havendo sempre a necessidade de um financiamento oriundo de fontes públicas e/ou privadas, fato que se agrava ainda mais no caso dos coletivos teatrais pelas peculiaridades aqui já relacionadas.

Independentemente do nível de estruturação/formalização administrativa, profissionalização e complexidade da elaboração estética dos grupos artísticos, eles se tornam decisivos no cenário cultural e social dos municípios, possibilitando o desenvolvimento dessas regiões, ainda que de forma embrionária. Essa relevância nem sempre é reconhecida, o que os leva certas vezes a serem marginalizados pelo poder público e/ou sociedade, o que ocasiona o engajamento político desses coletivos, seja através de uma postura autoafirmativa perante a sociedade, seja pelas constantes reivindicações junto ao poder público.

O estatuto marginal desses grupos e a falta de estrutura das cidades empurram os artistas para a dupla jornada de trabalho, tendo outra atividade profissional que sirva como complementação de renda. Em alguns casos, o teatro passa a ser uma atividade secundária, desempenhada nos intervalos entre a atividade que serve como principal fonte de recursos e que, inclusive, muitas vezes serve como capital de giro para financiar/custear as suas produções. Mesmo nesses casos, o desejo de independência financeira – individual e coletiva – e a luta permanente pela consolidação de um mercado profissional – ainda que idealizado a partir da realidade encontrada nos grandes centros – possibilita que os grupos dos contextos culturais regionais encontrem soluções criativas para lidar com os desafios de gestão e produção.

Uma dessas soluções é a figura do *artista-produtor*, termo geralmente utilizado para caracterizar o perfil de profissional polivalente, na maioria das vezes personificada na figura dos diretores artísticos ou encenadores dos coletivos. Para estes, o desafio de lidar com essas novas demandas não alteravam substancialmente o seu cotidiano, pois,

Nos contextos culturais regionais, ou periféricos, o diretor tem a função teatral multiplicada e expandida. As próprias práticas inerentes à direção do espetáculo teatral, tais como interpretação do texto dramático, construção do projeto cênico, direção dos atores, adquirem características novas ao se contatarem com tarefas que estão estreitamente relacionadas ao papel de animador cultural (CARREIRA, 2003, p. 34).

Esse perfil de *animador cultural*, que em boa parte dos casos engloba também características relacionadas à função de *artista-produtor*, é característica comum à formação proporcionada pelo *teatro de grupo*, especialmente nesses contextos culturais à margem dos grandes centros. Um saber que emerge do fato de que esse fazer artístico encontra ainda

maiores dificuldades fora dos grandes eixos de produção, mais privilegiados no que diz respeito à infraestrutura necessária ao seu desenvolvimento.

O aprendizado do *artista-produtor* se dá de modo empírico a partir dos desafios encontrados na prática cotidiana dos coletivos, seja intuitivamente nos processos de educação informal, seja através de processos de formação organizados ou proporcionados pelo próprio grupo. Assim, cada agrupamento – amador ou profissional – passa a ser um agente mobilizador da microrregião na qual se insere, possibilitando a criação de produtos cênicos e o surgimento de novos artistas em regiões onde a educação formal pouco oferece de instrumentalização profissional.

Para ter uma ideia da relevância dos grupos na dinâmica cultural e educacional dos contextos culturais regionais basta observarmos os dados apresentados no Plano Nacional de Cultura (PNC). Segundo esse documento, até o ano de 2011 existia no Brasil 1.837 cidades que possuíam coletivos teatrais em atividade.

**Figura 1** - Quadro de Metas do Plano Nacional de Cultura para os agrupamentos artísticos até 2020

Grupos ou coletivos artísticos em atividade	
Área de atuação dos grupos ou coletivos	O que esta meta pretende alcançar
Teatro	Aumentar de 1.837 (33%) para 2.393 (43%) o número de cidades que possuem grupos de teatro.
Dança	Aumentar de 3.117 (56%) para 4.063 (73%) o número de cidades que possuem grupos de dança.
Circo	Aumentar de 167 (3%) para 222 (4%) o número de cidades que possuem grupos de circo.
Conjuntos musicais	Aumentar de 2.393 (43%) para 3.117 (56%) o número de cidades que possuem conjuntos de músicos.
Orquestras	Aumentar de 724 (13%) para 946 (17%) o número de cidades que possuem grupos de instrumentistas dirigidos por um regente.
Corais	Aumentar de 2.560 (46%) para 3.339 (60%) o número de cidades que possuem corais.
Bandas	Aumentar de 3.339 (60%) para 4.341 (78%) o número de cidades que possuem bandas.
Artes visuais	Aumentar de 2.267 (41%) para 2.947 (53%) o número de cidades que possuem grupos ou coletivos de artistas visuais.
Associações literárias	Aumentar de 557 (10%) para 724 (13%) o número de cidades que possuem grupos ou coletivos literários.
Artesanato	Aumentar de 3.728 (67%) para 4.842 (87%) o número de cidades que possuem grupos ou coletivos de artesãos.

Fonte: Brasil (2012, p. 70)

Essas informações, coletadas em pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (BRASIL, 2012, p. 70), apesar de não apontarem a quantidade exata de

coletivos, fazer distinção entre grupos profissionais e amadores ou explicitar os critérios do que se compreendeu como “grupos” ou “coletivos”, nos dão uma breve noção de que

Uma história do teatro brasileiro que afinal contemple a diversidade de realizações cênicas emergentes dos muitos mundos que engendram este país ainda está por ser escrita. Quando isso acontecer – talvez dentro de mais uma década, com a convergência de estudos realizados em diferentes regiões e com dados curiosos das artes cênicas poderão surpreender-se com a descoberta de uma variedade de formas e tendências que em muito ultrapassam o já conhecido. (MENDES, 2009, p.13)

Esse mapeamento, tanto pela dimensão territorial do nosso país quanto pela dificuldade em estabelecer critérios que se adequem a realidades tão peculiares, não é tarefa fácil. Ademais, uma vez que o termo *teatro de grupo* passou a ser vocabulário corrente no meio teatral, é por vezes difícil estabelecer sua dissociação da noção de *núcleo de teatro*:

No que se refere estritamente as formas organizativas, não podemos falar de um modelo único ou mesmo predominante. No universo do teatro de grupo, vemos desde estruturas profissionalizadas estáveis (formadas com atores e diretores), companhias registradas como empresas, coletivos amadores, até “grupos” formados por apenas duas pessoas. (CARREIRA, 2011, p. 45).

Desde a década de 90, a própria terminologia *teatro de grupo*, assim como o foco das políticas públicas para a cultura, parece também ter ficado fora do eixo. Nesse sentido, percebe-se que a amplitude que caracteriza esse movimento na atualidade dá-se, especialmente, por sua capacidade de moldar-se aos mais variados contextos. Portanto, não é difícil imaginar porque no país onde as diferenças regionais são tão perceptíveis, uma forma de organização que se adequa às realidades particulares desperte tanto interesse e adeptos, tornando-se um fenômeno tão complexo quanto a realidade cultural brasileira.

### 3.2 TEATRO DE GRUPO NO ESTADO DA BAHIA

O *teatro de grupo*, nos moldes de como se tem constituído o movimento nacional, é um fenômeno recente no contexto regional do Estado da Bahia. Seja por consequências de ordem política ou simplesmente ideológica, o que se reconhece como teatro baiano – que na maioria das vezes se confunde com o teatro soteropolitano, uma vez que concentra suas referências no teatro produzido na capital e região metropolitana, pouco englobando, portanto, traços e fatos que deem conta da dramaturgia e encenação produzida nas demais

microrregiões e/ou Territórios de Identidade Cultural que compõe o Estado – durante muito tempo relegou esse modo de operar a um segundo plano.

Raimundo Matos de Leão (2009), ao se referir à contracultura, movimento da década de 70, indica uma possível causa dessa articulação tardia do Movimento *teatro de grupo* baiano. O autor afirma que “em Salvador, onde a estrutura empresarial não se mostra tão definida dentro do modelo do chamado ‘teatrão’, o aparecimento dos grupos pode indicar, à primeira vista, uma atividade diluída, já que não há, na totalidade, oposição ao esquema da empresa.” (p. 206). A organização nos moldes dos *núcleos teatrais* e companhias, com seus projetos amalgamados com o talento e poder de articulação das personalidades idealizadoras, parece compor um mosaico de iniciativas individuais que contribuíram para a construção da trajetória cênica baiana, não somente no período de contracultura como também durante praticamente toda a segunda metade do século XX. Se não possibilitaram a solidificação de um movimento *teatro de grupo*, essas posturas renderam ao teatro baiano destaque em outros aspectos da cena teatral.

No contexto do reino das companhias alguns grupos surgem com iniciativas bem sucedidas, mas sem grande continuidade. Ao se colocar à margem da produção cultural oficial os coletivos baianos da época não conseguiam romper o estigma do amadorismo, ainda que prezassem por uma qualidade interpretativa e de elaboração dos produtos cênicos que desenvolviam, mesmo diante dos percalços financeiros.

É o caso dos grupos Teatro de Equipe (1961), coordenado por Manoel Lopes Pontes, o Teatro Popular da Bahia (1962), sob a direção de Álvaro Guimarães, e a Companhia Baiana de Comédias (1962), conjugada por Leonel Nunes, o Teatro de Máscaras (1967) dirigido por Sóstenes Gentil, o Teatro Livre da Bahia (1966), liderado por João Augusto, e o Avelã e Avestruz (1976-1989) dirigido por Marcio Meirelles, além de outros que não constam em pesquisas e registros oficiais, como, por exemplo, os grupos amadores Grêmio Dramático União (Vitória da Conquista 1919-1920), o Grêmio Dramático Castro Alves (Vitória da Conquista, 1920-1949), o Avante Época Teatro (1972), o Mutirão de Teatro (Jequié, 1979), o Grupo I Ato (Juazeiro, 1989-2013), dentre outros.

A partir da década de 1990 a Bahia entra em um cenário mais auspicioso para cultura com a mobilização de esforços por parte das políticas públicas. A inauguração de centros culturais vinculados à Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb), realizada na década de 80, contemplando distintas microrregiões do Estado<sup>1</sup> e a criação em 1996 do Faz

<sup>1</sup> Lauro de Freitas (Cine -Teatro de Lauro de Freitas, 1983), Salvador (Cine-Teatro Solar da Boa Vista, 1984), Itabuna (Centro de Cultura Adonias Filho, 1986), Vitória da Conquista (Centro de Cultura Camilo de Jesus

Cultura – Lei de incentivo a cultura nos moldes da Lei Rouanet –, contribuíram para movimentar a produção cultural do Estado. Mas, apesar dos aspectos positivos, essas iniciativas acabaram criando indiretamente uma estrutura hierárquica, onde Salvador protagonizava como produtora e difusora e as cidades do interior que abrigavam os centros culturais, debutavam como praças de recepção estética.

Apesar do esforço institucional verificado nos últimos anos em direção à democratização, poucos destes financiamentos ainda chegam às mãos de grupos e/ou artistas populares residentes no interior do Estado. Um dos fatores determinantes dessa problemática é justamente a precária sistematização das suas práticas artísticas aliadas às dificuldades de domínio do estilo de formatação de projetos e demandas de documentação de editais públicos e privados (fato que seguramente encontra eco em outros contextos brasileiros).

Marcio Meirelles (2007), diretor do Bando de Teatro Olodum e ex-secretário de Cultura do governo Jaques Wagner (2007-2010), referindo-se a gestões governamentais anteriores, afirma que

Durante 12 anos, tentou-se construir uma identidade para a cultura baiana baseada apenas nos estoques culturais do Recôncavo, e os investimentos da Secretaria de Cultura e Turismo concentraram-se maciçamente na capital. Os principais esforços da Secretaria estavam voltados para ‘vender’ para outros estados e países uma ideia específica de Bahia. (p. 09).

Essa visão estritamente mercadológica da cultura é um dos fatores que justificaram durante muito tempo as dicotomias entre capital e interior. Em Salvador, uma das cidades brasileiras preferidas dos turistas, priorizava-se os *núcleos teatrais* como modo de organização, sendo os soteropolitanos privilegiados no que diz respeito aos recursos financeiros da área e capacitação profissional no Estado. Já nos demais municípios, predominava o modo de produção em coletivo – geralmente amadores com alguns lampejos de profissionalismo – com produtos cênicos elaborados sem condições mínimas de financiamento, o que interferia também na qualidade estética e na continuidade de suas produções.

Atualmente, como indício de uma sensível evolução nesse quadro, a partir da implementação de novas políticas públicas, em consonância com a tendência nacional de descentralização dos recursos, agrupamentos e artistas independentes residentes no interior já

---

Lima, 1986), Alagoinhas (Centro de Cultura de Alagoinhas, 1986), Juazeiro (Centro de Cultura João Gilberto, 1986), Valença (Centro de Cultura Olívia Barradas, 1986), Porto Seguro (Centro de Cultura de Porto Seguro, 1986), Feira de Santana (Centro de Cultura Amélio Amorim, 1992), Jequié (Centro de Cultura ACM, 2000), Santo Amaro (Teatro Dona Canô, 2001), e Guanambi (Centro de Cultura de Guanambi, 2006). Outros teatros e Centros culturais foram inaugurados durante esse período, mas apenas na capital baiana.

conseguem demonstrar o seu potencial criativo. É o caso, por exemplo, do grupo de teatro Popular de Ilhéus, que em 2012 foi indicado ao Prêmio Shell de Teatro (SP) pela concepção cênica do espetáculo “O Inspetor Geral”. O grupo, residente no sul do Estado, é um dos poucos coletivos interioranos que possuem uma organização profissional, administrando, inclusive, um espaço que funciona como sede.

### **3.2.1 Teatro Vila Velha e o fortalecimento do teatro de grupo baiano**

Os profissionais reunidos em torno do projeto político e artístico do Teatro Vila Velha foram indispensáveis ao fomento e consolidação dos coletivos teatrais baianos. É neste espaço, e através dele, que se deram os principais passos de implementação de uma filosofia de grupalidade no Estado. Símbolo de renovação do teatro desenvolvido em Salvador, a fundação do Vila Velha é um marco importante na História do teatro baiano, porque além de ser um espaço de difusão das produções soteropolitanas, suscitando importantes debates entre os artistas cênicos da cidade, com seus inovadores projetos como o “Teatro de Cabo a Rabo” (2002-2005) e “O que cabe nesse Palco” (2004-2012) possibilitou também a valorização das produções dos artistas do interior.

O Vila já nasceu engajado. Sua criação está intimamente ligada à rebeldia e o rompimento de alguns dos estudantes da primeira turma da Escola de Teatro da Universidade da Bahia (ETUB), em 1959, que não professavam com o ideário teatral difundido naquela instituição. João Augusto, na época também professor da ETUB, Carlos Petrovich, Carmen Bittencourt, Echio Reis, Othon Bastos, Sônia Robatto, e Tereza Sá se reúnem em cooperativa e fundam a Sociedade Teatro dos Novos.

Em 31 de Julho de 1964, o projeto arquitetônico assinado por Silvio Robato e o ideal de um novo tempo para o teatro da Bahia defendido pelos Novos é inaugurado e recebido com grandes expectativas pela sociedade soteropolitana. Esse êxito administrativo contribui para solidificar a imagem da companhia, considerada a primeira profissional do teatro baiano. Entretanto, a mobilização política e social para construção do novo edifício teatral, que durara cinco extenuantes anos, não era o suficiente para manutenção do espaço. Além disso, mudanças na estrutura administrativa da companhia dificultaram a continuidade do recém-inaugurado Vila Velha:

Isso foi em 62 ou 64 que o teatro foi construído; em 64 foi inaugurado; em 69 já tinha somente Carmem. E João estava meio só como criador. E aí em 70, se não me engano, de alguma forma o Teatro Vila Velha adotou o Teatro



Livre da Bahia – que era outra companhia, era outra ‘produtora’. Mas a Companhia não era só produtor, como a gente entende hoje uma empresa de produção. Eles produziam, mas também criavam. Tinha um processo criativo embutido no processo gerencial e de produção. E esse Teatro Livre da Bahia foi ficando e foi ganhando corpo e aí ganhou corpo mais de Teatro de grupo porque o processo não era tanto de contratação de atores ou de colaboradores, era mais de Associação. E aí eles chegaram a ter um grupo grandão que tinham núcleos (núcleo de teatro de rua, de teatro de bairro, de teatro clássico, de Oficinas, etc. e tal)... Bom, depois que João Augusto morreu, tudo isso se acabou. (MEIRELLES, depoimento concedido ao autor em 30/04/2013).

Com a morte do seu principal mentor, em novembro de 1979, algumas iniciativas isoladas dos antigos sócios como Echio Reis e, mais tarde, Carlos Petrovich, no intuito de dar continuidade ao projeto Vila Velha, esbarram em dificuldades operacionais. Sem um grupo constituído e uma vez que os sócios não desejavam mais participar ativamente da diretoria da instituição, dar conta da criação artística e gestão do espaço, tornavam-se atividades impossíveis de serem realizadas sem o compartilhamento da administração com outros grupos, produtoras e/ou companhias.

É então que em 1989 a diretoria do Vila Velha ganha nova configuração. Marcio Meirelles e Ângela Andrade, fundam uma associação que passa a integrar a sociedade do Teatro Vila Velha, partilhando os lucros com a Companhia dos Novos, com o compromisso de reformar, revitalizar o espaço e dar cabo do projeto arquitetônico original interrompido por falta de recursos. Com a integração desses novos membros na diretoria, o Vila Velha passa por uma radical mudança e em 1994, ano de início da reforma do teatro, passa a abrigar diversos grupos residentes: o Bando de Teatro Olodum (1990) dirigido pelo próprio Márcio, Cereus (1990-1993), dirigido por Hebe Alves, e o CRIA (1990), dirigido por Maria Eugenia Milet.

No período de sua revitalização, estimulou-se na instituição o fortalecimento do ‘Bando’ – único dos três grupos pós-reforma que lá continuou hospedado – e o incentivo ao surgimento de novos coletivos. Ali, despontam grupos como o Vila Dança (1998), a Outra Cia de Teatro (1999), Vila Vox (2001), e os Novos Novos (2001)<sup>2</sup>.

Nesse ínterim, renasce em seus administradores o desejo de manter fluxo de intercâmbio entre periferia e centro, interior e capital, tão exitoso na era de João Augusto e do Teatro dos Novos. Na tentativa de burlar as recepções estéticas correntes no teatro profissional da capital baiana, o Teatro dos Novos ia à busca do espectador popular das ruas e periferias, alguém que se identificasse com suas práticas. Segundo Claudia Lessa (2004), “Os

---

<sup>2</sup> Hoje já consolidados, alguns desses grupos, como o Vila Vox e a Outra já possuem sedes próprias.

Novos queriam, como a melhor vanguarda da época, aproximar-se da cultura popular em sua raiz. Aliado a isso, a recém-nascida Companhia teve que enfrentar a carência de palcos em Salvador, o que empurrou os jovens artistas, mais ainda, na direção da sua vocação itinerante” (p. 22). Assim, entre 1959 e 1963, fase anterior à inauguração do Teatro Vila Velha, o grupo realiza também temporadas em algumas cidades do interior, o que ampliou largamente o seu horizonte estético.

Marcio Meireles afirma que “[...] nos grupos que a gente vê no subúrbio ou no interior, eles descobrem soluções dramáticas, soluções cênicas, soluções de gestão, técnicas tão incríveis quanto o que é feito aqui, no centro da cidade.” (depoimento concedido ao autor em 30/04/2013). Por isso, os grupos residentes do Vila idealizam e promovem projetos que compilam atividades formativas, intercâmbio entre grupos, e temporadas de espetáculos onde produções do interior se apresentavam no palco do Vila e vice versa. É o caso da iniciativa do ‘Bando’ intitulada “Zumbi Está Vivo e Continua Lutando” (1995), do projeto Toma Lá da Cá (1999), e os já citados “Teatro de Cabo a Rabo” e “O que Cabe Neste Palco”, estes últimos executados com representantes dos diversos grupos residentes. Iniciativas que deixam em evidência para seus idealizadores o potencial artístico e a importância do trabalho realizado por grupos que se situam fora do(s) eixo(s) seja no interior ou nas periferias da capital.

### **3.2.2 O ano da virada do teatro de grupo baiano**

Até o final da década de 90 a organização em grupo, como modo de operar com as artes cênicas, tinha maior aceitação no interior baiano. Um dado que apoia essa afirmativa é o fato de que, à exceção do Bando de Teatro Olodum, único grupo profissional acima de vinte anos de trabalho ininterruptos na capital, e do grupo Via Magia (1982), com um trabalho mais voltado à arte-educação, os agrupamentos mais antigos ainda em atividade são de cidades interioranas. Coletivos como o Avante Época (Vitória da Conquista, 1972), Mutirão de Teatro (Jequié, 1979), Cia I Ato (Juazeiro-BA, 1989), que apesar de desenvolverem um importante trabalho nas microrregiões em que se inserem, ainda possuem uma estrutura de organização amadora.

As precárias condições de sustentabilidade que ocasionam a migração de artistas profissionais para os grandes centros em busca de melhores condições de trabalho talvez

sejam um dos fatores que justificam essa aceitação, sendo a organização em grupo uma estratégia para lidar com essas dificuldades.

O ano de fundação dos principais grupos profissionais atuantes na capital e no interior baiano da atualidade indica que o final da década de noventa foi um momento especialmente importante para o *teatro de grupo* na Bahia, o que demonstra uma alteração no quadro verificado até então. Seguindo a trajetória bem sucedida do ‘Bando’, fundado no início da década, nesse período outros grupos começam a surgir, lançando os pilares de um embrionário despertar de grupalidade que ganha força nos anos posteriores com a reforma curricular da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, a criação dos Festivais<sup>3</sup> e a fundação da Cooperativa Baiana de Teatro.

Por sua particular importância, delimito como marco desse novo período o ano de 1998 que conjuga um momento de efervescência cultural, seja entre as produções independentes, seja das iniciativas coletivas na capital e no interior.

Vários fatores contribuem para tornar esse ano especialmente relevante dentro do cenário cultural da Bahia. O primeiro deles é a reinauguração do Teatro Vila Velha, que depois de uma intensa reforma, apresenta-se como um dos melhores equipamentos culturais do Estado. Com um modelo de gestão que privilegia a cooperação entre companhias e grupos, bem como uma arquitetura versátil que não se encerra no modelo de palco italiano, possibilitando diversificadas disposições do espaço de encenação, o Vila privilegia a experimentação cênica, potencializa-se ainda mais enquanto berço de ideias inovadoras e surgimento de novos coletivos cênicos.

As políticas culturais implementadas nos anos anteriores começam a mobilizar o fluxo da produção cultural na capital e interior, o que impulsiona a criação artística e a formação de espectadores. Esse pode ter sido um segundo elemento deflagrador desse momento auspicioso que começou a se delinear a partir de 1998. Mas o terceiro, e talvez o mais importante indicador da relevância desse ano, foi o surgimento de novos grupos de teatro com pesquisas estéticas diferenciadas que criaram outra atmosfera na cena que vinha sendo construída desde então:

Carlos Petrovich resgata o brilho do Teatro dos Novos, selando a inauguração do novo Vila com o espetáculo “Um Tal de Dom Quixote”; o Bando de Teatro Olodum se

---

<sup>3</sup> Festival Ipitanga de Teatro, promovido desde 2006 pela Prefeitura Municipal de Lauro de Freitas-BA; Festival Latino Americano de Teatro (Filde), promovido desde 2007 pelo grupo Oco Teatro Laboratório (Lauro de Freitas-BA); Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (FIAC-BA), promovido desde 2008 pela Realejo Produções; e o Festival de Teatro Amador da Bahia (FETA), promovido desde 2010 pelo Centro Cultural Ensaio;

consolida como referência de *teatro de grupo* baiano e negro depois do seu polêmico e recém-criado sucesso “Cabaré da Rrrraça!” (1997); em 1998, Cristina Castro funda o Núcleo Vila Dança, que apesar de não explorar a linguagem teatral, desempenha importantes trabalhos como grupo residente daquele espaço; os elementos da religiosidade e cultura afro-brasileira são as forças-motrizes dos dramas-rituais do Nata – Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas (1998), grupo dirigido por Fernanda Júlia, fundado no interior e hoje sediado no Teatro Vila Velha.

Para além dos muros do Vila, novos grupos também são fundados nesse mesmo ano. Na Universidade Federal da Bahia, os estudantes Jorge Alencar e Ellen Mello resolvem reunir pessoas com interesses estéticos diferentes, cunhando uma pesquisa cênica híbrida entre teatro e dança, amalgamada pela lógica de desenho animado. Esses são os elementos que sintetizam o trabalho desenvolvido pelo grupo Dimenti (1998). Seus espetáculos interpretados por atores-bailarinos passeiam por essas duas linguagens explorando os seus limites e fronteiras. Hoje o Dimenti possui uma produção consolidada atuando, inclusive, em outros ramos como a linguagem audiovisual e a produção de festivais e intercâmbios entre criadores das artes cênicas.

O diretor João Lima, juntando-se com alunos de vários cursos da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) funda o Grupo Via Palco (1998) que irá se especializar na linguagem do circo-teatro e do palhaço, tornando-se um importante difusor de espetáculos dessa envergadura. É reconhecido, especialmente, por seus trabalhos dedicados ao público infante-juvenil.

Em Feira de Santana, alunos do curso livre de teatro do Centro Universitário de Cultura e Arte (Cuca), núcleo de extensão da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), se reúnem e decidem fundar a Cia Cuca de Teatro (1998), que realiza um importante e consolidado trabalho de formação de plateia, com uma estrutura profissional sólida e que se destaca entre as produções do interior do Estado. O grupo tem como especialidade o teatro infantil, montando textos de Maria Clara Machado e de autoria coletiva. Outro coletivo do interior que também possui uma estrutura profissional é o já citado Teatro Popular de Ilhéus (1996) que se dedica à investigação de um teatro político e a linguagem estética que explora a cultura popular e a literatura de cordel.

Em Vitória da Conquista, a Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), através de sua pró-reitoria de Extensão, resolve incentivar as linguagens artísticas criando cursos livre de dança, música e teatro. O grupo de teatro da UESB (1998), coordenado por Marcelo Benigno, mais tarde, se emancipa da universidade e torna-se o Caçua

de Teatro. Em ambas as fases, esse coletivo se especializou na pesquisa da cultura popular do sudoeste baiano, sendo o tema recorrente em seus principais espetáculos. O trabalho de formação desempenhado por Marcelo Benigno dá origem a diversos outros grupos locais com artistas egressos do Caçuá de Teatro. São eles: Cia Pafatac de Teatro (2000 - 2004), Trupe de Teatro Os Saltimbancos (2001-2003), e o grupo de teatro Finos Trapos (2003). A hoje consolidada Cia de Teatro Operakata (2001), dirigida pelo diretor Gilsérgio Botelho, também tem sua história na cidade relacionada ao rompimento de artistas com o Caçuá de Teatro.

### 3.2.3 Novos grupos para o século XXI

Por mais que ainda prevaleça o trabalho nos moldes dos *núcleos teatrais* como principal via de articulação, atualmente o teatro baiano começa a se abrir para o trabalho em grupo enquanto estratégia de sustentabilidade e continuidade de produção. Os anos subsequentes a 1998 revelam o surgimento de mais grupos que passam a movimentar a cultura do Estado, mobilizando artistas e poder público para a valorização dessa forma de organização.

No Teatro Vila Velha, surgem o Vila Vox (2001), com uma pesquisa dedicada à intersecção entre musicalidade e encenação, liderado por Gordo Neto e o diretor musical Jarbas Bittencourt; A Outra Cia (2004), fundada por Vinício Oliveira, que nos primeiros trabalhos se dedicou a uma estética popular inspirada na literatura de cordel, passando mais tarde a explorar outras vertentes; e a Cia Novos Novos (2001), com montagens direcionadas ao público infanto-juvenil, sob a direção de Deborah Landin.

Na Universidade Federal da Bahia, a reforma curricular implementada em 2004 que instituiu o sistema modular de ensino-aprendizagem no nível de graduação – estabelecendo a interdisciplinaridade entre os componentes curriculares, uma avaliação que privilegiava o desenvolvimento integral dos alunos e a instituição do trabalho em coletivo como parte essencial do aprendizado cênico, o que garantiu a permanência das turmas do início ao fim do processo formativo – indiretamente incentivou a difusão dos princípios de grupalidade, resultando no surgimento de novos coletivos.

Grupos com uma estreita relação com o ambiente universitário, como o Finos Trapos (2003), Toca de Teatro (2006), o Alvenaria de Teatro (2008), a Panacéia Delirante (2008), o Teatro Saladistar (2009) e o Teatro da Base (2010), são frutos desse período e desenvolvem pesquisas essencialmente voltadas ao teatro experimental com estéticas que

buscam uma relação diferenciada de dramaturgia e interação com os espectadores. Essa nova geração de artistas e coletivos desde os primeiros trabalhos vêm apresentando pesquisas cênicas de fôlego, firmando-se como grandes promessas do teatro baiano.

Ao se referir ao panorama de teatro de grupo no Nordeste, Rodrigo Dourado (2011), analisa que

Sem ignorar a diversidade de experiências, é possível dizer que esses grupos se fortalecem com a emergência de novas políticas públicas de (des)centramento para a cultura e com a crescente articulação em redes, que permite aos coletivos compartilhar vivências e saberes, bem como unir forças na luta pelo reconhecimento e apoio a um teatro de pesquisa continuada. (p.32)

Ou seja, o quadro auspicioso verificado no Estado também pode ser considerado uma extensão do movimento que veio ganhando o país, reflexo positivo do redimensionamento das políticas públicas e da mobilização dos profissionais das artes cênicas dos contextos culturais regionais.

Os debates ocasionados pelos movimentos sociais, especialmente o Redemoinho, que começa a se articular na Bahia através do Grupo Vila Vox, e a Cooperativa Baiana de Teatro, criada em 2004, tiveram impactos significativos nas políticas públicas baianas que passou a atentar para o *teatro de grupo* como possível modelo de irradiação cultural. Além de priorizar a organização em grupo para seleção de projetos, editais específicos destinados aos grupos artísticos – como o lançado em 2008, visando a dinamização dos espaços culturais administrados pela Funceb, e o edital de manutenção de grupos artísticos, lançado em 2010 – indicam certa mobilização por parte do Estado para estimular esse *modus operandi*.

### 3.3 GRUPOS COMO MODELO ALTERNATIVO ÀS ESCOLAS DE TEATRO

A Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA), primeiro curso superior de arte cênicas do Brasil, fundada em 1956 pelo então Reitor Edgar Santos, e implementada pelo cenógrafo e diretor Eros Martim Gonçalves, sempre desempenhou um papel de fundamental importância na formação profissional dos artistas baianos, capacitando atores, encenadores e professores de teatro. Até o ano de 2002, a instituição figurava como único curso de ensino superior em arte dramática do Estado, quando foi implementado o curso de interpretação teatral na Faculdade Social da Bahia (FSBA).

Mais recentemente, em 2010, foi criado o primeiro curso superior em teatro no interior baiano, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), destinado à formação de licenciados em Dança e Teatro.

Ainda que seja o caminho desejável e uma forma eficaz de promover o desenvolvimento cultural e a solidificação de um mercado teatral, uma vez que essas instituições desenvolvem ações que movimentam todos os elos da cadeia produtiva, o baixo número de escolas formais de ensino de nível técnico e superior que se destinam à formação de profissionais da área e a sua concentração maciça na capital baiana, dificultam o acesso principalmente dos artistas do interior aos instrumentais técnicos e estéticos ali oferecidos.

A busca por uma formação mais especializada, disponível somente nos grandes centros urbanos, força os artistas das microrregiões a migrarem para Salvador, onde a oferta de trabalho e de capacitação profissional é maior, diminuindo os impactos do ensino formal na dinâmica cultural do Estado. Uma vez que esses artistas também cumprem o papel de mobilizadores culturais da sua região de origem, o afastamento, ainda que temporário, causa uma descontinuidade na produção dessas regiões, gerando prejuízos ao seu desenvolvimento. Além disso, não são raros os casos de artistas cênicos que ao migrarem em busca de formação, estreitam os laços pessoais e profissionais na região para a qual se dirigiram, decidindo ali permanecerem.

É justamente em contextos menos estruturados, nos quais percebemos uma desatenção do sistema formal de ensino em relação ao incentivo, formação e capacitação artística, que a dimensão da relevância da *Pedagogia do Teatro de grupo* é ampliada. Nestas regiões fora do(s) eixo(s) metropolitanos e, portanto periféricas, o *teatro de grupo* se torna um importante canal de mobilização cultural, contribuindo para a dinamização da cultura, seja com seus repertórios de espetáculos proporcionando a formação de espectadores, seja possibilitando aos jovens o despertar da vocação artística através de cursos permanentes ou em oficinas esporádicas, ambos de caráter não formal.

Segundo André Carreira (2002), na ausência de instituições que se destinem exclusivamente a formar novos artistas, os espaços que seriam destinados à reciclagem dos profissionais da cena (oficinas, workshops e cursos de curta duração, realizados na ocasião de festivais e mostras ou promovidos por órgãos de fomento) acabam por se tornar a única via de formação de artistas residentes nos contextos culturais regionais. Assim, na falta de ações contínuas com essa finalidade,

A atividade dos próprios grupos teatrais também é responsável pela formação de novos artistas. A partir da convocatória de pessoas para montagens de novos espetáculos, os grupos costumam preparar atores e atrizes. Este tipo de experiência reforça a tradição teatral de que os atores se formam a partir da própria experiência do palco. No entanto, os próprios grupos reconhecem que esta prática é decorrente da carência de instituições de ensino teatral, e não de uma escolha grupal. (p. 57).

Assim, na falta de outras opções que não a migração para os grandes centros urbanos, a pedagogia dos grupos teatrais torna-se via alternativa (ou paliativa) para a formação e capacitação dos artistas, mesmo não sendo este o intuito maior dos coletivos.

Outro dado a ser considerado é a resistência de alguns dos profissionais da área aos padrões estabelecidos pela formação acadêmica. As instituições de ensino formal tendem a se adequar a um determinado modelo curricular e propor um perfil de profissional, alinhado com os referenciais teóricos, estéticos e poéticos ali veiculados. Insatisfeitos com os modelos propostos, que em geral baseiam-se em um discurso canônico eurocêntrico e universalizante, esses artistas acabam buscando novos caminhos – na maioria das vezes de modo intuitivo – que satisfaçam seus anseios estéticos e posicionamentos políticos<sup>4</sup>.

Nesse sentido, a flexibilidade própria da *educação não formal* também surge como modo alternativo aos padrões estabelecidos pelas escolas de teatro, o que se dá por razões de ordem ideológica ou simplesmente pragmáticas – a ausência dessas instituições em determinadas regiões.

Em certos contextos, o rompimento ideológico com a formação proporcionada pelas escolas de teatro ao mesmo tempo em que possibilita uma liberdade no que tange às escolhas poéticas e metodológicas, geram problemáticas como, por exemplo: a ausência de instrumentais propiciados pela educação formal que auxiliam na diminuição da relação entre tentativa e erro; o risco de persistirem no uso de técnicas e procedimentos canônicos e/ou considerados ultrapassados; a fragilidade no que tange à sistematização das práticas e preservação da memória da produção desses artistas e grupos; a fixação de modelos sem maiores aprofundamentos de pesquisa, uma vez que boa parte das ações de formação promovidas pela *educação não formal* são ministradas em caráter de cursos de curta duração; dentre outros aspectos.

Por outro lado, mesmo as práticas intuitivas realizadas pela *Pedagogia do Teatro de Grupo* possibilitam importantes benefícios no que tange, por exemplo, à

---

<sup>4</sup> Um belo exemplo desse tipo de atrito entre educação popular e erudita foi o rompimento dos estudantes da primeira turma da antiga Escola de Teatro da Universidade da Bahia – hoje federalizada – que resultou na fundação da Cia de Teatro dos Novos e, posteriormente, o Teatro Vila Velha.



instrumentalização de artistas vocacionados. Os agrupamentos, especialmente os amadores, surgem como importantes veículos de formação inicial. Os artistas surgidos no seio dos grupos teatrais possuem o diferencial da vivência prática, o que possibilita determinadas vantagens em relação a outros/outras debutantes do palco.

Obviamente isso não exclui a necessidade de uma formação complementar mais aprofundada, geralmente ministrada por instituições formais. Do mesmo modo que não são equivalentes, esses dois tipos de formação não são incompatíveis. Salvo o fato de ser esta uma escolha consciente dos agentes envolvidos no processo, a *educação não formal*, via de regra, deveria cumprir o papel de formação inicial ou complementar, cabendo ao ensino formal a responsabilidade maior no percurso formativo dos artistas profissionais. Infelizmente esse quadro ideal ainda não é a realidade encontrada em boa parte dos Estados brasileiros.

### 3.3.1 Universidade Livre

A pesquisa de um modelo fora dos padrões acadêmicos canônicos e consciente de formação continuada, marcadamente associada à *Pedagogia do Teatro de Grupo*, vem gerando certas polêmicas e dividindo opiniões entre os pedagogos da cena teatral baiana. Intitulada *Universidade Livre de Teatro Vila Velha* e criada em 2012 por Márcio Meirelles e equipe, esse modelo de geração de conhecimentos, considerado por seus idealizadores mais coerente com as especificidades da linguagem teatral, levanta o debate sobre a formação profissional veiculada nas escolas de teatro – especialmente as de nível superior – apontando caminhos alternativos.

Ainda que sem uma análise mais aprofundada sobre a sua conexão com a ideia proposta pelo projeto *Universidade Livre*, sabemos que uma experiência similar foi desenvolvida pelo Teatro Oficina Uzina Uzona de Zé Celso Martinez Correia, em 2010, que intitula-se *Universidade Antropofágica*, inspirada no Movimento Antropofágico de Oswald de Andrade.

Outras experiências desenvolvidas dentro da estrutura formal de ensino, como na paulista Escola Livre de Teatro de Santo André, delineada na tese de Vilma Campos de Souza (2010), e na estrutura curricular da SP Escola de Teatro, também seguem alguns princípios que se aproximam do ideário delineado na *Universidade Livre*.

Justificando a escolha do nome que se utiliza do conceito de universidade para caracterizar uma experiência em desenvolvimento que se propõe alternativa aos cânones do

ensino formal veiculados na educação de nível superior, Marcio Meireles (2013) afirma que ‘*Universidade Livre*’

Na verdade, é uma sistematização de uma construção de conhecimento e de difusão de conhecimento. E esse conhecimento é construído e é difundido pra gente tentar dar respostas à sociedade. E essa é a função da Universidade. De se acumular, construir, difundir para responder à sociedade. O ‘para’ é fundamental. Não é em si. E o que a gente sente das universidades tradicionais é que é ‘em si’. É a construção de conhecimento para si próprio, a reflexão sobre sua própria coisa... Evidentemente que existem muitas exceções, existem alguns projetos, alguns avanços, existem muitas coisas. E muita contribuição da academia, das Universidades à sociedade. Mas, de uma maneira geral, de uma maneira genérica, tirando pelo médio, é muito isso. É muito fechado em si. E a Universidade Livre tem essa abertura. Não existem grades curriculares, não existem núcleos. A gente não trabalha com departamentos, a gente não tem sequer matérias. A gente tem, como foi o Avelãs, como foi o Bando, e como é o teatro: Projetos. (sem número de página, depoimento concedido ao autor em 30/04/2013).

Percebe-se pelas palavras do autor – que tem a sua formação enquanto encenador e gestor cultural desvinculada do ensino acadêmico – a sua filiação a alguns princípios adotados pela *Pedagogia do Teatro de Grupo*. A ‘*Universidade Livre*’ seria uma tentativa de institucionalização dos caminhos propostos pelos coletivos teatrais, fator que caminha *pari passu* com a História do Teatro Vila Velha. Assim como o conhecimento sistematizado pela *Pedagogia do Teatro de Grupo*, as investigações da ‘*Universidade Livre*’ se pautam pela experimentação empírica. Tudo tem uma finalidade prática.

Na realidade, o próprio ensino superior, no âmbito da pós-graduação, nos dois últimos anos tem sinalizado o interesse em investir em pesquisas e processos formativos mais articulados com as necessidades de qualificação profissional e a geração de resultados com utilidade prática, adequando-se às novas demandas socioeconômicas, como é o caso da institucionalização do chamado Mestrado Profissional, diferenciando-o do Mestrado Acadêmico.

O diferencial desta experiência em relação a outras aqui já citadas é o seu caráter continuado, não se enquadrando, portanto, no formato de cursos de curta duração. A *Universidade Livre de Teatro Vila Velha* é um núcleo permanente de pesquisa, que se assemelha a estrutura de um agrupamento teatral. Os integrantes têm autonomia para permanecer o tempo que desejarem, com funções definidas em fóruns de discussão e uma administração artística e administrativa compartilhada. Surgiu da necessidade do Vila Velha em ampliar os seus espaços de formação, restritos aos projetos de curta duração, próprios da *educação não formal*:

É um modelo mais, vamos dizer, buscando uma sistematização e uma continuidade. Porque tudo era muito assim: Fez-se um projeto, acabou o projeto. Aí a gente foi lá em Alagoinhas, foi lá em não sei aonde e detectou alguns grupos que tem uma estrutura consolidada já, que tem uma linguagem própria, que tem uma proposta estética e política e etc. Então convidamos pra cá. O Grupo se apresentou, as apresentações foram feitas, pronto. O que ficava eram as relações pessoais, aqueles grupos que conseguem voltar, como o de Fernanda Júlia, teve o pessoal de Ilhéus, de Romualdo (Teatro Popular de Ilhéus),... Outros a gente nunca mais viu. De vez em quando é que se tem notícia de alguém, de algum grupo, etc. e tal. [se referindo a nós, membros do Grupo Finos Trapos] Vocês vieram, mas vocês vieram muito pra Universidade. Todo mundo acabou indo fazer Escola de Teatro e meio se reestruturaram ou se repensaram a partir dessa experiência acadêmica. (MEIRELLES, depoimento concedido em 30/04/2013)

Ainda que seja complicado categorizar essa experiência, quer seja como ensino formal, quer seja como ensino não formal, os resultados ali obtidos poderão, futuramente, revelar caminhos alternativos de institucionalização da *Pedagogia do Teatro de Grupo*.

### 3.3.2 Agrupamentos baianos e ações de formação

Como a Escola de Teatro da UFBA, por sua tradição e renome, atua no Estado como principal via de capacitação profissional formando intérpretes, encenadores e professores de teatro, as práticas pedagógicas dos coletivos baianos têm se revelado mais direcionadas a vocacionar novos artistas. Poucos são os grupos que investem na sistematização de cursos de aperfeiçoamento direcionados a um público externo. Quando estes ocorrem, geralmente têm a mediação de algum especialista da área, cabendo aos componentes do grupo funções mais relacionadas à produção, caracterizando-se como ações de formação ‘no’ e não propriamente ‘do’ grupo.

O trabalho de artistas independentes apresenta maior fôlego nessa categoria, tanto no que se refere à continuidade das propostas quanto no que tange à sistematização e pioneirismo. É o caso de nomes como Alexandre Casali, Demian Reis, Fábio Vidal, Harildo Deda, Joyce Aglae, Marcelo Jardim, Meran Vargens, dentre outros, que frequentemente promovem cursos de aperfeiçoamento dentro de suas especialidades. Os Festivais também têm cumprido um papel importante no incentivo à reciclagem dos artistas locais.

As iniciativas dos grupos têm se fortalecido no campo das ações de reflexão sobre a prática, como a realização de intercâmbios e encontros para se discutir determinado tema relacionado ao contexto das políticas culturais, poética ou filosofia de trabalho adotada pelo coletivo. É o caso, por exemplo, dos projetos “Memorial Brasil de Artes Cênicas” e “Troca-

Troca Nordeste”, promovidos pela Outra Companhia de Teatro, o “Interação e Conectividade”, idealizado pelo grupo Dimenti, e o “Falatório Cênico” idealizado pelo Grupo Finos Trapos.

Atividades internas de aperfeiçoamento visando o trabalho direcionado a pesquisa e montagem de um espetáculo, mediados por um convidado externo também são frequentes na pedagogia dos grupos baianos.

Por outro lado, no que se refere a ações planejadas visando a iniciação de novos artistas uma grande variedade de experiências foram realizadas, mas sem uma continuidade ou sistematização mais detalhada que nos auxilie a aferir o nível de planejamento, características idiossincráticas ou a efetividade da obtenção de objetivos pretendidos. Em geral, são raros os projetos pedagógicos propostos pelos grupos teatrais baianos que não figurem como elemento secundário ou que esteja desvinculado de um projeto maior, fato condizente com a realidade aqui já apresentada em que as ações de formação são claramente elementos de contrapartida à execução de um projeto de montagem ou circulação de espetáculos.

Como exceções que se contrapõem a esse quadro, destaco a seguir três experiências de teatro vocacional que têm revelado talentos na capital e interior baiano. Estas são relevantes por estarem vinculadas muito mais a um projeto estético-político do que meramente uma ação de formação isolada, reforçando os princípios que norteiam a *Pedagogia do Teatro de Grupo*. São elas:

**O Teatro Negro do Bando de Teatro Olodum** – único grupo profissional consolidado que desenvolve uma atividade continuada há mais de vinte anos na Bahia, o Bando de Teatro Olodum é fruto de uma ação cultural do bloco carnavalesco do qual herdou o nome. Seus 23 anos de história são em si uma escola.

Por isso, a pedagogia do Bando não se restringe a um projeto específico – ainda que o grupo tenha sistematizado algumas ações educativas – permeando toda a filosofia de trabalho ali cunhada. Não é a toa que muitos artistas de renome nacional foram revelados pelo ‘Bando’ mesmo antes da consagração do grupo fora dos palcos através da adaptação de seus trabalhos para o cinema e a televisão.

Talvez pelo surgimento relacionado a um projeto social com intuitos artístico-pedagógicos, a fase profissional do ‘Bando’ não deixa de lado a afirmação de uma estética baseada na matriz cultural africana, na problemática do negro no Brasil e na afirmação de uma dramaturgia que valorize os personagens locais.

Enfim, num teatro que afirma uma identidade e se afirma perante o mundo. Nesse processo de autoafirmação, tendo como matéria-prima a história de vida dos atores, oriundos do subúrbio e das periferias de Salvador, o Bando tem proporcionado aos integrantes e espectadores que prestigiam seu trabalho não apenas uma vivência estética como também uma formação humana a partir da reflexão de temas polêmicos.

Os procedimentos sistematizados pelo 'Bando' são inovadores na medida em que pesquisa técnicas corporais e vocais inspiradas em manifestações culturais originárias da matriz estética afro-brasileira como ferramentas de preparação e formação de intérpretes. Todas as montagens do 'Bando' estão relacionadas a um processo formativo que se inicia com a execução de oficinas – que também funcionam como mecanismo de seleção de novos membros para integrar o espetáculo e, mais tarde, o grupo –, passando pela pesquisa e aprofundamento do tema a ser abordado durante a montagem, até a concepção do espetáculo.

Esses traços também são identificados em ações de formação sistematizadas pelo grupo como o Projeto “Bando de Teatro com Adolescentes” (1991-1992), realizado em parceria com o Projeto Erê (UZEL, 2003, p. 255-273), visando a realização de oficinas de teatro-educação com jovens moradores do entorno do Pelourinho; e o Projeto “Zumbi Está Vivo e Continua Lutando” (1995), que propunha o intercâmbio do grupo com jovens artistas e espectadores da periferia.

**Teatro-Educação do Grupo Via Magia** – com uma metodologia de trabalho que remonta ao *Teatro de grupo* predominante na década de 70, onde os coletivos teatrais entrelaçavam suas raízes com a comunidade do entorno propiciando importantes contribuições à dinâmica cultural destas localidades, o Grupo de teatro Via Magia, fundado por baianos em 1982 na cidade de São Paulo e atualmente com sede em Salvador, possui uma filosofia de trabalho pautada na autoria coletiva e no entrelaçamento entre arte e educação.

Suas realizações cênicas estão intimamente relacionadas a um projeto pedagógico que se estende para a Escola e o Instituto Via Magia, fundados e administrados por membros do grupo. Ruy César e os demais fundadores, militantes de um teatro não comercial, voltado especialmente para o público infante-juvenil, afinados com uma poética que se dedica ao desvelamento da cultura popular brasileira, sempre se identificaram com um fazer que aproxime artistas e espectadores da realidade local. Ainda que tenha uma relação de pertencimento mais identificado com o bairro da Federação, local onde se situa a sua sede de trabalho, o Via Magia também vem realizando ações que destacam a produção baiana, como é o caso do projeto Mercado Cultural, desenvolvido desde 1999, e que ocorre em diversas

idades do Estado. A atuação do Grupo não se limita a região de sua sede, onde desenvolve projetos artísticos e pedagógicos relacionados à Escola e ao Ponto de Cultura *Ubuntu*.

A pedagogia do grupo esta voltada para a valorização da cultura regional como via para se atingir uma linguagem teatral universal. Os processos criativos apostam na interdisciplinaridade entre as funções de criação, propiciando uma formação holística dentro da área teatral. Além de oficinas, *workshops* e seminários relacionados a projetos desenvolvidos pela Escola e pelo Instituto Via Magia, o trabalho desenvolvido pelo grupo tem incentivado o surgimento de artistas nas linguagens do teatro, circo e dança. Os processos formativos do grupo são contínuos e perpassam todas as frentes de trabalho por ele desenvolvidas.

**Projeto “Arte Para a Comunidade” do Grupo Caçuá de Teatro** - ainda que apenas recentemente as universidades estaduais tenham aberto suas portas para a institucionalização de cursos superiores na área das Artes, o empenho destas no âmbito da extensão universitária tem gerado bons resultados. É o caso da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), com sua sede localizada em Vitória da Conquista, cidade de origem do hoje Grupo Caçuá de Teatro.

Fundado em 1998 com a chancela “Grupo de teatro da UESB”, a qual ostentou até o ano de 2001, quando por divergências com a política institucional da universidade tornou-se independente, o grupo sempre foi referência na região como representante de um teatro pautado na pesquisa do trabalho do ator e na valorização da cultura da cidade.

Esse coletivo de trabalho, conduzido pelo ator e diretor Marcelo Benigno, no período entre 1998 e 2006 foi um dos principais fomentadores da arte na região sudoeste, sendo, inclusive, diretamente responsável pelo surgimento de novos grupos.

Além de eleger temas relacionados à história da cidade e cultura de tradição popular da região – algo registrado, inclusive, no objeto regional escolhido para dar nome ao coletivo – para serem abordados em seus espetáculos, a formação de novos artistas cênicos é a principal contribuição do Caçuá para o desenvolvimento do cenário cultural de Vitória da Conquista.

A pedagogia do grupo, pautada especialmente nos princípios que norteiam os procedimentos de trabalho sistematizados pelo russo Constantin Stanislavski e o polonês Jerzy Grotowski, visava, essencialmente, a vocacionalização de novos atores, proporcionando a estes uma formação inicial e o aprofundamento interpretativo.

Pelo menos quatro distintas gerações de vocacionados passaram pelo grupo. Alguns se enveredaram por outros caminhos, mas boa parte são hoje artistas consolidados. Ainda que a pedagogia teatral seja um traço que permeia todos os seus processos de criação – que majoritariamente foram antecedidos de processo seletivo composto por realização de oficinas e audição pública com banca examinadora composta por artistas locais, algo que se iniciou na fase atrelada à UESB e continuou no trabalho desenvolvido como grupo independente – o grupo também realiza ações de formação destinadas a educadores e com jovens.

Dessas ações, um projeto realizado no período entre 2000 e 2006 ganhou destaque nacional, sendo um dos 100 finalistas entre instituições concorrentes de todo o país, no Prêmio Cultura Viva (2005/2006), iniciativa do Governo Federal que integrava o conjunto das ações do Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva.

Trata-se do Projeto “Arte para a Comunidade”, sistematizado pelo grupo e desenvolvido em parceria com o Centro de Cultura Camilo de Jesus Lima, que tinha o intuito de incentivar em adolescentes e jovens o desejo de preservar a tradição popular como via de expressão cultural e matriz estética para a produção artística. Ao todo 60 participantes selecionados através de audição desenvolviam um processo formativo durante 12 meses, tendo como resultado final a montagem de um espetáculo. Além da vivência de procedimentos cênicos difundidos no grupo, o curso tinha como metodologia a leitura de textos dramaturgicos e literários, as danças, brincadeiras e valores populares.

Muitos dos jovens artistas iniciados no “Arte para a Comunidade” passavam, mais tarde, a integrar o núcleo permanente do Caçuá de Teatro. Para os vocacionados, era uma oportunidade de aprofundar seus conhecimentos e a sua relação com a arte teatral. Para o grupo era uma possibilidade de renovação, dada a sua grande rotatividade de membros, resultado das questões concernentes ao mercado cultural dos contextos culturais regionais. Através de um sistema de tutoria e monitoria, alguns membros do Caçuá puderam durante certo período desenvolver-se enquanto professores de Teatro, o que tornou o “Arte para a Comunidade” também um espaço de formação de novos educadores.

O projeto sempre foi desenvolvido sem nenhum aporte financeiro estatal ou municipal. Em certos períodos, ainda que sem uma regularidade, o projeto teve o apoio institucional da prefeitura local que disponibilizava passagens para o traslado do prof. Marcelo Benigno quando este passou a residir em Salvador. Sua execução durante tanto tempo demonstra o empenho dos membros do Caçuá, especialmente Marcelo Benigno, em prosseguir com o projeto mesmo com as adversidades.

Além desses três exemplos, nos últimos anos outros grupos também vêm se destacando com ações de formação em caráter de cursos de curta duração: os cursos e oficinas da Casa do Teatro Popular promovidos pelo grupo Teatro Popular de Ilhéus (Ilhéus-BA); a oficina “Escola Itinerante de Teatro” ministrada em 2012 pelo Oco Teatro Laboratório (Lauro de Freitas-BA); e iniciativas dos grupos Vila Vox, a Outra Companhia, Via Palco e Dimenti (Salvador-BA). Como são iniciativas recentes, ainda não é possível aferir a continuidade destas ações e seus impactos na dinâmica cultural da capital e interior baiano.

Outro dado significativo é que desde 2008 o Governo do Estado, em parceria com o Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos e Diversões da Bahia (SATED-BA) vem promovendo o Curso de Requalificação dos Trabalhadores de Teatro (Retrate Interior). Trata-se de uma ação de formação com duração de seis meses, contemplando diversos módulos e abordando variados aspectos da linguagem cênica, destinado a artistas residentes nas cidades do interior. Entretanto, a análise mais detalhada deste projeto fugiria do escopo de análise dessa pesquisa, vez que é uma ação que não é promovida nem sistematizada por um agrupamento teatral.

Eximi-me de destacar o trabalho do Grupo de teatro Finos Trapos, que desenvolve a ação de formação intitulada Oficínio Finos Trapos, estudo de caso desta investigação, uma vez que esta será analisada a seguir, em capítulo específico.



#### **4 OFICINÃO FINOS TRAJOS: A CRIAÇÃO COLABORATIVA EM PERCURSOS FORMATIVOS COM ARTISTAS BAIANOS**

Como visto, os fatos históricos subsequentes à década de 70 e a explosão do Movimento no período ulterior aos anos 90 nos mostram que o *teatro de grupo*, do ponto de vista de seus praticantes, do meio acadêmico e do Estado se apresenta como um estimulante agente radiador do teatro experimental, desenvolvendo novas poéticas, estéticas, ferramentas e procedimentos artísticos. A partir de então as suas práticas pedagógicas se tornam importantes vias de compartilhamento de ideias e metodologias. Por isso, procedimentos desenvolvidos no seio dos coletivos geralmente também são adotados em suas ações de formação de caráter externo.

Uma vez que a fusão entre teatro experimental e *Pedagogia do Teatro de Grupo* é um pressuposto facilmente observável em diversos agrupamentos, o que me interessou como objeto de investigação neste trabalho foi o *como* essas transposições são realizadas. Mas como dar conta da análise da totalidade desses complexos mecanismos utilizados como dispositivos metodológicos nas práticas pedagógicas do *teatro de grupo* sem gerar uma quantidade de material e tempo de trabalho incompatível com os limites de uma dissertação?

Pensando nisso, me propus como recorte, a partir do estudo de caso do Oficinão Finos Trajos, focar no procedimento conhecido como *processo colaborativo de criação*. Essa escolha, no lugar de propor o esgotamento das possibilidades de interação entre o teatro experimental e as ações de formação sistematizadas por grupos teatrais, ao contrário, lança luz às especificidades do que denominei *Pedagogia do Teatro de Grupo*.

A frequência com que o *processo colaborativo* vem sendo utilizado entre os praticantes do *teatro de grupo*, o que indica certa identificação do movimento com esse mecanismo de criação, é algo que per si justifica a escolha desse recorte. Além disso o meu interesse em aferir dois pressupostos referentes a esse procedimento de trabalho.

O primeiro deles é que a colaboração enquanto instrumental didático de formação e capacitação de artistas cênicos potencializa nos participantes características inerentes aos integrantes de grupos teatrais. O segundo é que a vivência de processos criativos dessa natureza, ao colocar em destaque questões concernentes à autoria coletiva, possibilita aos participantes uma imersão na dinâmica cotidiana de um Grupo de teatro, apresentando as

complexidades e dicotomias desse modo de operar, colocando a prova ou fortalecendo o interesse destes para com a prática do *teatro de grupo*.

Me detenho a relacionar os princípios que norteiam a denominada *dramaturgia da sala de ensaio*, sistematizada por Roberto Ives Abreu Schetinni (2009) em sua pesquisa desenvolvida junto ao Grupo Finos Trapos, estruturação que serviu como linha de força no plano metodológico do Oficina Finos Trapos. Aqui ainda destrincho os procedimentos adotados e resultados alcançados nesta ação de formação para, logo após, no tópico conclusivo, analisar a criação colaborativa no contexto da *Pedagogia do Teatro de Grupo*.

#### 4.1 FINOS TRAPOS E SUAS DRAMATURGIAS DA SALA DE ENSAIO

Se nas dimensões continentais do nosso país é possível encontrar problemáticas e características semelhantes relacionadas à criação em grupo, na Bahia e com o Grupo de teatro Finos Trapos isso não poderia ser diferente. Sua trajetória ainda em construção, vez que o Finos Trapos é um grupo que permanece em atividade até o presente momento, é marcada pela resistência a uma série de dificuldades e conquistas importantes em diversos setores do fazer teatral. O Finos – como carinhosamente é chamado pelos membros e colaboradores – surgiu em junho de 2003, sendo sua primeira reunião oficial realizada na Residência Universitária da Universidade Federal da Bahia.

A gênese do Finos Trapos está intimamente relacionada a um momento de florescência teatral de Vitória da Conquista, cidade de origem da maioria dos membros do Grupo, situada na região sudoeste do Estado. Entre 1998 e 2004, a grupalidade era prática corrente naquela cidade, o que trouxe benefícios para o cenário cultural desse período: Mobilizações políticas frente ao descaso do poder público local para com a cultura; realização de projetos experimentais como o “Assim se Improvisa” e o “Dia do Teatro”, que reuniam artistas independentes e membros de diferentes agrupamentos; constantes realizações de temporadas de espetáculos dos grupos locais e da circulação de produções de Salvador e do sudeste do país; dentre outras ações de menor envergadura.

Nesses anos que antecederam a fundação do ‘Finos’, os jovens artistas que mais tarde seriam seus membros-fundadores desenvolviam trabalhos artísticos em coletivos distintos, mas com o fato em comum de terem dado os primeiros passos na cena teatral sob a tutoria de Marcelo Benigno, ainda hoje diretor do então Grupo de teatro da UESB, rebatizado em 2001 de Caçua de Teatro após se desvincular da universidade como já observado.

Na época, os fundadores do Finos Trapos Danielle Rosa, Roberto de Abreu e Poliana Nunes integravam a Família Pafatac de Teatro (2000-2004); Daisy Andrade e Yoshi Aguiar participavam da Cia Operakata de Teatro, grupo liderado por Gilsérgio Botelho e que no cenário atual desponta como principal referência de teatro conquistense consolidado com reconhecimento regional. Apenas Fabiana Araújo, já residente em Salvador, não tinha a sua trajetória relacionada a nenhum agrupamento, salvo o Caçuá de Teatro.

**Figura 2** - Bastidores do Grupo Finos Trapos, camarim da ação Fino Repertório, Projeto Afi nações, 23 de Setembro de 2012, Teatro Martim Gonçalves, Salvador-BA.



Foto: Maurício Lídio. Da esquerda, em sentido anti-horário: Roberto de Abreu, Danielle Rosa, Poliana Nunes, Daisy Andrade, Rick Fraga, Frank Magalhães, Yoshi Aguiar, Thiago Carvalho e Francisco André.

A História do Grupo Finos Trapos se inicia quando alguns dos vocacionados pelo Grupo de teatro da UESB decidem se aprofundar nos estudos da arte dramática tentando o vestibular para ingresso no curso de artes cênicas da Universidade Federal da Bahia.

A primeira a desbravar a capital baiana foi Poliana Nunes, no ano de 2002, que incentivada por Marcelo Benigno logrou êxito no primeiro vestibular que participou. Isso foi o pontapé para que outros se vissem tentados a também realizar o processo seletivo: Em 2003, Daisy Andrade, Danielle Rosa, Roberto de Abreu e Yoshi Aguiar também foram aprovados, e partiram para a Salvador para cursar a universidade; em 2004, mais duas migrações - Eu e Emiliano Maximus; em 2005, Fabiana Araújo, conquistense que já residia em Salvador desde 2002; Em 2006, Poliana Bicalho; o último dessa geração a adentrar o curso foi Thiago Carvalho, selecionado em 2010.

De repente, Salvador se via invadida por um povo de sotaque diferente e com posturas artísticas bastante peculiares.

Ora, inicialmente a migração desses desbravadores tinha o intento de aperfeiçoar os conhecimentos sobre as artes cênicas e, para alguns, a busca por melhores possibilidades de trabalho, uma vez que Vitória da Conquista não oferecia nenhuma estrutura de mercado cultural que absorvesse essa mão de obra jovem e com interesses poéticos e estéticos pulsantes. Ao chegar à capital, alguns desses artistas não se sentiam identificados com as práticas teatrais que ali eram realizadas, especialmente com o modo predominante de organização em *núcleos teatrais*. Ademais, o clima, a cultura local e a poética das produções espetaculares soteropolitanas eram fortemente enraizados em um ideal de baianidade que pouco traduzia as inquietações de alguns dos artistas conquistenses.

O pesquisador Armindo Bião (2009) explica que

Pensando em termos geográficos e climáticos, associados historicamente, chegaríamos a uma caracterização mais precisa das matrizes estéticas definidoras da baianidade e, aí, precisaríamos identificar pelo menos duas dominantes principais. Uma mais típica do litoral, mais particularmente do Recôncavo baiano e, ainda, mais especificamente, do complexo urbanístico de Salvador, e outra, igualmente muito ampla, mais típica do interior da terra, ainda que com muitas nuances entre as zonas de transição da mata, do agreste e do sertão (p. 257).

O sentimento de não pertencimento dos artistas conquistenses à imagem de baianidade veiculada em Salvador é fruto direto dessas diferentes matrizes estético-identitárias. Vitória da Conquista está situada em uma região planáltica do semiárido baiano, precisamente a 900 km de altitude, o que propicia clima, vegetação e comportamentos culturais peculiares em relação ao que é verificado no litoral.

Alia-se a isso o fato de a cidade localizar-se a 520 km da capital, literalmente no meio do caminho entre Salvador e os estados do Sudeste do país, especialmente Minas Gerais do qual o sudoeste baiano se avizinha e herda muitos traços culturais.

Nessa região, a cultura é profundamente conectada aos valores sertanejos e a tradição popular tem na matriz lusitana – em especial o patriarcado e os aspectos da religiosidade católica – predominante fonte de derivação. Além disso, os expoentes da arte conquistense nas diversas linguagens artísticas têm ainda hoje como principal referência estética o movimento armorial da década de 70, cuja figura emblemática mais representativa é Ariano Suassuna.

Distantes da topografia que harmonizava seu pertencimento cultural e inspirava suas identidades enquanto sujeitos-criadores, nada mais natural que uma abrupta adaptação a uma cultura diferente causasse certo estranhamento. Afinal, como afirma Stuart Hall (2003),

Como outros processos globalizantes, a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos. Suas compressões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre cultura e o 'lugar'. Disjunturas patentes de tempo e espaço são abruptamente convocadas, sem obliterar seus ritmos e tempos diferenciais. As culturas, é claro, têm seus locais. Porém, não é mais fácil dizer de onde elas se originam. (p.36.)

Esse entrechoque de valores, fruto não apenas da adaptação a uma nova cultura como também das dificuldades encontradas pelos artistas dos contextos culturais regionais para sobreviver unicamente do seu ofício em suas cidades de origem, pode ocasionar três posturas distintas. A primeira delas é uma negação dos valores veiculados em suas regiões originais, buscando a aceitação social através da adequação aos signos estéticos e modos de operar das metrópoles. A segunda seria uma postura auto afirmativa, apegando-se unicamente aos valores da região de origem. Uma terceira alternativa, um tanto híbrida, seria procurar, por meio da cultura, “produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos”, (HALL, 2003, p. 43), através da releitura dos signos estéticos e ideológicos predominantes nos dois lugares que então passam a compor as cartografias identitárias desses indivíduos.

Este último foi o caminho escolhido pelos fundadores do grupo. O estranhamento com o cenário cultural de Salvador atrelado a provocações suscitadas pelo contato com as teorias correntes na Escola de Teatro da UFBA levou Daisy Andrade, Danielle Rosa, Fabiana Araújo, Poliana Nunes, Roberto de Abreu e Yoshi Aguiar a instituírem um grupo de pesquisa em que o principal intuito era se debruçar sobre as linguagens estéticas e a forma de organização que se identificavam.

Dessa decisão nasce o Finos Trapos com uma poética cênica fundamentada na filosofia de trabalho em grupo e no imaginário da cultura de tradição popular do sudoeste baiano. Perseguindo, como define bem Rodrigo Dourado (2011), “[...] um teatro que não rejeita as matrizes populares da cultura local, mas com elas dialoga sem sacraliza-las ou capitaliza-las como tem feito Tarara (RN), Estandarte (RN), Imbuauça (SE), Finos Trapos (BA) e SerTão (PB)” (p.35).

As pesquisas produzidas até então se traduzem nos espetáculos de repertório de linguagem popular com tratamentos e texturas contemporâneas que inventariaram para o grupo reconhecimento de público e crítica registrado nas indicações a prêmios e aprovações em editais públicos estaduais e nacionais.

Roberto Ives Abreu Schetinni (2009), afirma um dado curioso acerca da escolha do nome do grupo:

[...] surgiu de uma inspiração barroca. Sugerimos, Polis Nunes e eu que *Trapos e Farrapos* fosse o nome de batismo do coletivo que ora se formava em 2003. Inspirados nas discussões e debates sobre o *barroco e rococó brasileiro* que o grupo realizava acerca das noções de hipérbole, maniqueísmo, antítese e paradoxo, com vistas a uma possível primeira montagem, Yoshi Aguiar sugeriu que o nome do coletivo fosse o sonoro e dicotômico ‘Fino Trapo’. Singular por Plural, o nome de batismo ficou *Finos Trapos*. (p. 136, 137)

Essa explicação do encenador diz muito sobre a influência das discussões do campo acadêmico na reunião e formação do Grupo e das escolhas poéticas e estéticas que norteariam os espetáculos do Finos Trapos a partir de então, mas essa versão oficial se contrapõe, em certa medida, a algumas argumentações de outros membros fundadores que atribuem a escolha do nome a uma explicação mais simplória.

Polis Nunes, em depoimento concedido em razão da realização do *Oficinão Finos Trapos*, explica que *Trapos e Farrapos* era o nome de um coletivo de trabalho fundado por ela e Roberto em Vitória da Conquista, na ocasião em que criaram um espetáculo intitulado “Rosa e Joseão” (2001), e que o nome do Finos teria surgido de uma analogia de Yoshi Aguiar à nova condição social em que se encontravam após entrar para o seletivo grupo de universitários, arguindo que o jargão *Trapos e Farrapos* traduzia apenas parcialmente a história dos membros. Foi então que o criativo Yoshi<sup>5</sup> sugeriu a adequação para “Trapos Fino”. Em comum acordo, os membros fundadores alteram a expressão para *Finos Trapos*.

Ainda que não tenha participado do momento de fundação do coletivo, particularmente sempre achei a antítese *Finos Trapos* genial, não apenas por traduzir o caráter barroco das montagens do Finos, como bem elucida Roberto, mas, principalmente, pelo fato dar título a um agrupamento teatral. Sem sombra de dúvidas essa expressão traduz o espírito dicotômico que permeia os diversos momentos do cotidiano dos grupos teatrais, especialmente dos oriundos dos contextos culturais regionais.

#### **4.1.1 Poética, processos de encenação e produção do Fino Repertório**

A encenação com pilares fixados na cultura de tradição popular do sudoeste baiano foi sendo construída naturalmente a partir das inquietações artísticas de cada membro colaborador e da assinatura cênica de Roberto de Abreu, encenador da maioria dos espetáculos do grupo. Todavia, o início da aventura dramática do Finos Trapos está

---

<sup>5</sup> Yoshi Aguiar é um exímio criador de neologismos. É dele que sempre parte o pontapé inicial de elaboração dos títulos e nomes dos principais projetos artísticos do grupo.

relacionada à pesquisa de um experimento cênico que pouco tem a ver com o a estética em que o grupo enveredou nos trabalhos posteriores.

A primeira realização cênica do grupo foi “O Cárcere”, experimento exibido no ano de 2003, em Vitória da Conquista, em razão de uma das edições do “Assim se Improvisa”, projeto idealizado pelo dançarino e coreógrafo Chefinho Santos, e promovido junto ao Grupo Pafatac de Teatro. Ainda que este não tenha sido o primeiro projeto de encenação dos jovens artistas, vez que intentavam a montagem de um espetáculo popular inspirado na literatura de cordel, no que diz respeito à temática e à estética “O Cárcere” foi o embrião do que mais tarde viria ser o primeiro espetáculo de repertório concretizado pelo Grupo: “Sussurros...”.

**Figura 3** – Cartaz de divulgação da 1ª Temporada de “Sussurros...”, Maio de 2004.



Fonte: Arquivo do Grupo de teatro Finos Trapos

“Sussurros...” narra cinco histórias paralelas que versam sobre os desassossegos d'alma que agonizam na selva da cidade. Explorava uma linguagem corporal baseada no teatro físico e uma dramaturgia que prezava pelo tom tragicômico. Utilizava-se de quadros fragmentados, cada qual abordando a vida de personagens dilacerados pelas relações familiares. Estreou em maio de 2004, no Teatro Vila Velha; depois realizou temporada em Novembro do mesmo ano no teatro Carlos Jehovah em Vitória da Conquista, inaugurando o que viria a ser uma dinâmica frequente na vida do grupo: a atuação na cidade de origem dos membros e na capital baiana. Em 2005 recebeu o Prêmio de Circulação da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) e realizou temporadas no teatro Dona Canô (Santo Amaro) e no

Teatro Xisto (Salvador). Em 2006 foi vencedor dos prêmios de melhor direção e figurino e obteve outras três indicações (melhor atriz, cenário, e maquiagem) no Festival Ipitanga de Teatro (Lauro de Freitas). Logo após, a partir das novas inquietações poéticas pelas quais grupo enveredara o projeto “Sussurros...” foi abandonado, não voltando mais a cartaz.

Os envolvidos no processo afirmam que “Sussurros...” refletira um momento de transição dos jovens artistas, recém-chegados à cidade grande e confrontados com a ‘selva de pedra’ da metrópole soteropolitana. Em síntese, o que foi preservado desse processo criativo e que se tornou uma marca da dramaturgia do Finos Trapos foi a utilização do elemento autobiográfico como disparadores criativo.

“Sussurros” inaugura a série de trabalhos denominada *Fino Repertório*, termo criado pelo Grupo para caracterizar seus produtos cênicos concretizados. A partir do segundo trabalho, “Sagrada Folia”, o grupo submerge na pesquisa que seria marca recorrente nos demais espetáculos: a cultura de tradição oral e popular do sudoeste baiano. É um período no qual se inicia a projeção do trabalho do grupo, além de importantes modificações na sua estrutura, com a saída de membros (Fabiana Araújo e Anderson Rodrigues, este último que havia se incorporado ao grupo no processo de pesquisa de “Sussurros...”), a adesão de novos (Eu, Ana Sofia Heimer e, depois da estreia, Rick Fraga) e as primeiras reflexões em torno da necessidade de sistematização das práticas e da estruturação administrativa.

**Figura 4** - Sagrada Folia, II Tomo, Cordel o Caçador de Bruxas. Temporada no I Festival Latino Americano de Teatro (Filte), 08 de Setembro de 2009, Sala do Coro do TCA, Salvador-BA.



Foto: Igor Daniel. Na Foto: Rick Fraga (1º plano), Francisco André, Poliana Nunes, Yoshi Aguiar e Daisy Andrade (2º plano, da esquerda para direita).

"Sagrada Folia", estreado em 2005, no Centro de Cultura Camilo de Jesus Lima (Vitória da Conquista), com financiamento do Edital de Apoio a Montagem da Fundação



Cultural do Estado, narra a saga de uma comunidade sertaneja que depois de andar 40 anos pelos sertões em busca de uma terra prometida interrompe a caminhada e repensa a necessidade de seguir caminho. Liderados por dona Nanã, perseguem o sonho de encontrar uma Nova Canaã, uma nova Canudos, onde não sofram das misérias catingueiras. Ao parar para decidir se seguem a procura ou não, acabam motivados por Mariazinha, e pelas aparições de Nossa Senhora das Vitórias, a celebrar a vida num ritual, discutindo valores do homem, da fé e do destino.

A dramaturgia do espetáculo, escrita por mim, Roberto de Abreu e Yoshi Aguiar, reporta ao ritual católico e ao teatro medieval. A força do imaginário cristão, seus santos, seu maniqueísmo, suas desventuras fatalistas e modos de ver a vida – que são tão próprios da tradição ibérica sustentada pelo povo nordestino interiorano – são traduzidas numa plasticidade hiperbólica, prene em coloridos e rococós. O ritual é um pretexto, uma estrutura que foi esvaziada e preenchida com manifestos da tradição popular.

Analisando as texturas indentitárias que conjugadas dão origem ao senso de pertencimento cultural do povo baiano, Armindo Bião (2009) considera que

[...] de acordo com o imaginário brasileiro expresso em piadas, programas de televisão e canções, por exemplo, os baianos seriam um povo dengoso (faceiro, afetado, enfeitado, requebrado, jovial, feiticeiro, efeminado, manhoso, birrento), que fala alto e cantando, que adora ver e ser visto, que se pega muito, que reconhece os lugares pelo cheiro de azeite, de sujeira e de maresia, e que cultua: o aqui e o agora; o passado, mas sobretudo, o presente; a preguiça e a festa; as praias e as ladeiras; as pimentas (que atijam o paladar); as figas e os balangandãs (que enfeitam e protegem); a dança, a música e todos os espetáculos; além, de, naturalmente, todos os santos. (p. 256).

Um tanto distante desse imaginário, a Bahia que se vê em "Sagrada Folia", e em todo o repertório do Finos, não é a Bahia litorânea, africana, do recôncavo, como afirma o autor, tão explorada pelos veículos de massa, pelo turismo e pela indústria cultural, mas sim a Bahia sertaneja, marginal, da gente simples do interior.

As imagens, memórias e tradições da região sudoeste, de Vitória da Conquista, região da Chapada Diamantina e adjacências foram matrizes e potências para a composição do espetáculo. O grande êxito de "Sagrada Folia" é justamente propor um referencial de cultura baiana que vai além dos horizontes apontados pelo pesquisador que definem a noção de baianidade. Uma versão que não se contrapõe aos referenciais litorâneos, mais que, ao contrário, alarga os horizontes canônicos correntes.

Com esse trabalho, o grupo expande a sua zona de atuação do eixo Vitória da Conquista – Salvador para diversas outras cidades do interior, alcançando, inclusive, outros estados como São Paulo, Ceará e Minas Gerais. A realização de temporadas e participação de festivais como o Festival de Teatro de Guaramiranga-CE, o Festival de Teatro de Pindamonhangaba-SP (Feste) e o Festival de Cenas Curtas Galpão Cine Horto, proporcionam importantes reflexões entre os membros do grupo sobre as potencialidades e fragilidades do espetáculo bem como o amadurecimento da estética que se propunham a pesquisar dali em diante.

O argumento de *Sagrada Folia*, de tão barroco e rico em possibilidades dramáticas acabou dando origem a um projeto intitulado “Trilogia Sertaneja”, composta por *Sagrada Partida*, *Sagrada Folia* e *Sagrada Chegança* – este último não concretizado, sendo substituído por *Auto da Gamela*. A decisão pela trilogia partiu da vontade do grupo em explorar o universo ficcional suscitado em “*Sagrada Folia*”, impossibilitado pela estrutura dramática escolhida desse espetáculo, que se orientava pelo jogral, o musical e o ritual católico canônico. Era também uma possibilidade de aproveitar o farto material teatralmente potente gerado durante o processo de pesquisa que não foi levado à cena na montagem de ‘*Folia*’.

**Figura 5** - *Sagrada Partida*. Pai e Filho em cena do I Ato. Temporada na ação Fino Repertório do Projeto “Finos Trapos Abrigo e Morada”, 15 de Março de 2009, Espaço Xisto, Salvador-BA.



Foto: Jade Prado. Na Foto: Francisco André (Pai) e Rick Fraga (Filho).

Durante o processo de criação de “Sagrada Partida” a decisão pela abordagem da estória sob a perspectiva de um núcleo familiar potencializou uma curva dramática e o aprofundamento interpretativo dos atores – o que rendeu, inclusive indicação de Melhor Atriz à Polis Nunes no Prêmio Braskem de Teatro 2007/2008. O processo criativo da obra, além de se basear no universo ficcional da Trilogia Sertaneja, balizou-se por três obras da literatura regionalista nacional (O Quinze, de Rachel de Queiroz; Vidas Secas, de Graciliano Ramos; e Meninos de Engenho de José Lins do Rego).

Sagrada Partida estreou em 2007 no Espaço Caixa Cultural de Salvador, com financiamento do Edital de Ocupação promovido pela Caixa Econômica Federal. Trata-se de uma fábula rural sobre a liberdade. Homem, Mulher e Menino, sem rosto e sem nome, vêm, pelo batente da janela, todo seu povoado ser abandonado. Instaura-se a contenda entre ficar e partir, onde o patriarcado dá o tom conflituoso da trama. A encenação é marcada pelo hibridismo entre a estética naturalista e expressionista, revelando duas faces das personagens em jogo.

Depois da estreia realizamos outras temporadas no Sesc-Senac Pelourinho e Espaço Xisto Bahia. Entretanto, pela estrutura que demandava de produção, uma vez que o espetáculo fora projetado visando a ocupação de um espaço das proporções do Caixa Cultural, “Sagrada Partida”, dos seis espetáculos de repertório construídos até então, foi o que menos tempo durou em cartaz. Apesar disso, essa realização é uma das mais importantes na trajetória do Finos, pois foi nesse processo criativo que o grupo começou uma estruturação mais sistemática no âmbito da produção, sendo os membros organizados em núcleos de trabalho e a opção pela diminuição do número de intérpretes por espetáculo para possibilitar uma melhor gestão dos outros aspectos da montagem.

Nessa época, éramos um total de sete membros (Daisy, Danielle, Eu, Poliana, Rick Fraga, Roberto e Yoshi Aguiar), sendo que em cena estavam apenas quatro.

Sagrada Partida marca também dentro do grupo o surgimento da expressão *finos colaboradores* para caracterizar os profissionais parceiros que com recorrência integram a equipe de trabalho das montagens. Ainda que esse termo tenha sido criado nesse período, desde o primeiro processo de montagem o ‘Finos’ já trabalhava com o aporte de profissionais parceiros que, inclusive, tinham o espaço propositivo garantido no processo de criação quando a atividade desempenhada dizia respeito à construção do espetáculo.

É o caso, por exemplo, de Chefinho Santos, coreógrafo e dançarino que sempre atuou junto ao grupo desempenhando o papel de preparador corporal e coreógrafo; Jonhy

Carlo, figurinista; Reginaldo Carvalho, historiador e pesquisador; os músicos Celo Costa, Eudes Cunha, Marcílio Marcelino, e Regi Oliveira; dentre outros.

O trabalho como colaborador é o primeiro passo e o caminho mais afetuoso e confiável para se tornar um membro oficial do grupo. A relação dos integrantes com os *finos colaboradores* é uma espécie de namoro, uma parceria que caso seja do interesse de ambas as partes pode se transformar em casamento. Muitos dos integrantes iniciaram sua relação com o grupo nessa condição. Foi o caso dos ainda atuantes Frank Magalhães, Ricardo Fraga, Thiago Carvalho, Tomaz Mota, e das já desvinculadas Ana Fernanda Souza, Milena Flick, e Shirley Ferreira.

No caso do espetáculo citado, houve, inclusive, a terceirização da produção executiva. Vale destacar que no que diz respeito à produção não foi nada fácil para o grupo lidar com a terceirização, especialmente pelo grau de exigência e perfeccionismo que os membros se impõem nessa seara. Os conflitos gerados por esse formato de trabalho, onde a montagem disputava o tempo com outras atividades de uma produtora lançaram para os membros do Finos Trapos uma corrida frente à autonomia administrativa. Corrida que resultou mais tarde na Finos Trapos Produções Culturais e Artísticas Ltda, institucionalizada no final de 2009.

O período também demarca uma atenção redobrada aos aspectos concernentes à captação de recursos com a consolidação de um núcleo de elaboração de projetos. Gerir processos artísticos e administrativos, concomitantemente, apesar de não ter sido tarefa fácil, era a palavra de ordem daquele momento. Em certas etapas os dois processos entravam em conflito, vez que, após longas jornadas de ensaio era necessário mais tempo – ainda que fosse madrugada adentro – para decidir colaborativamente os rumos das questões de produção.

A jornada de trabalho do grupo Finos Trapos exige ainda hoje dos seus membros uma disponibilidade variável entre o mínimo de 12 e o máximo de 24 horas semanais, podendo ser alterada a depender das demandas criativas e administrativas. Essa carga horária é distribuída em dois dias durante a semana no turno noturno e sábados e domingos no diurno, sendo nas vésperas de estreia, também no noturno.

Essa divisão instituída desde a sua fundação só é flexibilizada nos períodos em que não estamos em processo de montagem, temporada ou execução de algum projeto de grande porte. Percebe-se claramente nessa distribuição uma tentativa de adequação da rotina do grupo com as demandas pessoais que geralmente tendem a ocupar o horário comercial. Ainda que tenha sido o caminho viável, isso geraria inúmeros complicadores, como veremos mais adiante.

**Figura 6** - Auto da Gamela. I Ato, Cena Trupe de Saltimbancos. Temporada na ação Fino Repertório do Projeto “Finos Trapos Abrigo e Morada”, 29 de Março de 2009, Espaço Xisto, Salvador-BA



Foto: Jade Prado. Na Foto: Daisy Andrade (primeiro plano); Danielle Rosa, Rick Fraga e Francisco André (centro); e Yoshi Aguiar (Fundo).

Os primeiros passos em direção à maturidade de gestão possibilita ao grupo a administração de dois processos criativos quase que concomitantes. “Sagrada Partida” e “Auto da Gamela”, respectivamente, terceiro e quarto espetáculos de repertório do grupo, estreiam no mesmo ano, sendo ‘Partida’ em março e ‘Gamela’ em Junho de 2007. Dois espetáculos com estéticas completamente distintas, produzidos e geridos pelo mesmo grupo e tendo a frente o mesmo encenador.

Particularmente os anos de 2006 e 2007 foram períodos de intensa produtividade e inspiração criativa para o grupo, mesmo tendo seus membros que se dividirem entre as demandas das vidas pessoais e trabalhos fora do coletivo, uma vez que o grupo disputava o *status* de prioridade, inclusive, com a formação acadêmica.

A montagem de “Auto da Gamela” marca um período de encontros felizes do grupo. Primeiramente, com um texto pré-existente – a obra de Ezechias Araújo Lima e Carlos Jehovah, poetas e dramaturgos conquistenses, além de grandes entusiastas do trabalho do grupo; em segundo lugar, com o recurso da metalinguagem, procedimento dramatúrgico já suscitado embrionariamente em “Sagrada Folia” e que será amplamente explorado nos trabalhos ulteriores; em terceiro, com a linguagem do teatro musical; e por último, a entrada de mais um membro no grupo: Frank Magalhães, oriundo da cidade de Feira de Santana.

O texto *Auto da Gamela* é uma obra de referência da literatura de Vitória da Conquista, lançada na década de 80 pela editora José Olympio e que recebeu comentários elogiosos de escritores como Jorge Amado e Rachel de Queiroz, esta última, inclusive, prefacia o livro. Não se trata de um texto dramático, apesar de seu lirismo e poesia conservarem características profundamente cênicas. O ‘Auto’ já fora montado em diversos outros Estados brasileiros, e Ezechias Araújo Lima, em razão de um evento relacionado à uma cooperativa de crédito lançou ao grupo o desafio de realizar a primeira montagem baiana.

Na adaptação do *Finos Trapos*, uma trupe de saltimbancos do nordeste desembarca de sua carroça num vilarejo sertanejo, onde irão representar seu número dramático. Decidem por representar ali, um de seus dramas de repertório: *AUTO DA GAMELA*, um número dramático que narra a história do menino Francisco, o cristozinho sertanejo.

Espectáculo vencedor do Prêmio Myriam Muniz de Teatro em 2006, estreou no mês de junho de 2007 no Teatro Vila Velha em Salvador. Depois disso realizou diversas temporadas na capital e interior do Estado participando de Festivais, encontros e temporadas independentes.

“Auto da Gamela” proporcionou uma consolidação dos pilares estéticos que o grupo passou a explorar como matriz de criação. Em crítica elogiosa ao trabalho do grupo José Antonio Saja, filósofo e acadêmico de reconhecida atuação no cenário teatral baiano, analisa essa escolha poética e estética afirmando que

O *Finos Trapos* traz neste momento singular da história do povo brasileiro, mais do que uma nova forma de fazer teatro. Sim, o grupo inaugura, sem dúvida, toda uma outra forma de pensar o homem no mundo neste início de milênio.

Na verdade, a sua poética, traz uma questão dirigida a uma época onde uma velha ordem agoniza, ao tempo em que uma nova ordem parece não ser capaz de nascer. O grupo como que força respostas cada vez mais lúcida, cada vez mais críticas como a possibilidades únicas de construção de uma outra forma de pensar, de sentir e participar da história.

Comprometido com o advento de um homem todo novo, o grupo investe e reinventa os saberes da terra, dos ‘de baixos’, dos herdeiros da história, dos pobres enquanto avatares em um momento grávido de possibilidades civilizatórias. (SAJA, carta aberta ao Grupo *Finos Trapos*, Salvador, 01 de Agosto de 2008).

O ‘Auto’ é o espetáculo mais bem sucedido na trajetória do *Finos* até então, tanto no que diz respeito ao sucesso de público quanto da crítica especializada, sendo, inclusive,

indicado a seis categorias do Prêmio Braskem de Teatro 2007<sup>6</sup>, premiação mais importante do cenário teatral baiano, no qual Roberto de Abreu levou a estatueta de melhor diretor.

**Figura 7** - Gennésius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor. II ato, Cena “Paião Melancia”. Temporada na ação Fino Repertório do Projeto Afições, 15 de Setembro de 2012, Teatro Martim Gonçalves, Salvador-BA.



Foto: Aroldo Fernandes. Na foto: Frank Magalhães (Paião Melancia).

Se o trabalho anterior consolidou-se em prestígio do trabalho do grupo no que tange ao público e a crítica, o processo criativo de “Gennésius...” resultou para o Finos Trapos em um rico momento de reflexão sobre a prática artística que desenvolvia, na sistematização de procedimentos metodológicos bem como no seu reconhecimento junto ao meio acadêmico. O espetáculo foi fruto de dois anos e meio de processo de pesquisa e sistematização tendo a frente a pesquisa de mestrado de Roberto de Abreu, também encenador da obra.

No processo, exploramos rigorosamente os procedimentos da metalinguagem e do elemento biográfico como material para a criação. Foram acrescentadas a essas linhas de força a linguagem do melodrama e diferentes disposições do espaço de encenação. A montagem de “Gennésius...” coincide com o período de residência do grupo no Espaço Xisto Bahia, em razão da execução do projeto selecionado no Edital de Ocupação de Espaços Culturais da Fundação Cultural do Estado.

Pela primeira vez o Grupo tinha a sua disposição uma infraestrutura que servia como sede, dando um mínimo de conforto para imersão no processo criativo.

<sup>6</sup> Melhor espetáculo, direção (Roberto de Abreu), ator (Francisco André), categoria especial – trilha sonora (Eudes Cunha, Gabriel Franco, Laura Franco e Roberto de Abreu) e Melhor Espectáculo - júri popular.

“Gennésius...” estreou em 2009, no Espaço Xisto Bahia, através do Prêmio Myrian Muniz de Teatro, FUNARTE, Ministério da Cultura, Governo Federal. De lá pra cá já entrou em temporadas na capital e interior do Estado da Bahia, bem como participou do Festival Latino Americano de Teatro (FILTE). Finos Trapos, com o “Gennésius...”, foi indicado nas categorias Melhor Direção e Melhor Trilha Sonora Original no “Prêmio Braskem de Teatro” (2009).

O personagem título da peça em três atos é um anti-herói, um artista nordestino do interior da Bahia que, ao longo dos caminhos e descaminhos de sua vida, acumula experiências de candor e de maravilha. Um mito tratado como uma lenda musical, que lança olhar sobre Genésio em suas dimensões sensíveis como artista e homem de teatro. A dramaturgia do espetáculo, talvez a mais madura produzida pelo Finos até então, explora questões endêmicas do fazer teatral dos artistas dos contextos culturais regionais, como a migração e a desilusão com a realidade encontrada nos grandes centros, a “Meca”, a cidade idealizada dos artistas.

“Gennésius...” também é importante por ser o espaço de investigação da denominada *dramaturgia da sala de ensaio*, sistematizada por Roberto de Abreu com base nas práticas artísticas desenvolvidas pelo grupo sob sua batuta de encenador. O espetáculo também é a sua última realização cênica no Finos Trapos, ainda que permaneça oficialmente como membro do grupo.

Depois da aventura histriônica de Genésio, o grupo entra em um período delicado, e de importantes transições. Ao passo que a sua solidificação enquanto referência exigia mais tempo e dedicação de todos os seus membros, tanto no que diz respeito aos encontros de criação quanto da organização administrativa, as demandas individuais passam a interferir na rotina de trabalho do Finos Trapos.

A conclusão dos estudos de graduação e as conquistas particulares fizeram com que os membros disponibilizassem pouco tempo para o trabalho no grupo. Ainda que iniciativas nesse sentido estivessem em curso, o Finos Trapos nunca pode ser a principal fonte de renda dos membros. Atrelado a isso, o afastamento por tempo indeterminado de Danielle Rosa, Rick Fraga, Roberto de Abreu e Shirley Ferreira – esta última havia se agregado ao grupo em 2008, na ocasião do processo de pesquisa de “Gennésius...” – que por razões de ordem pessoal e profissional tiveram que residir em outras cidades, passou a onerar ainda mais os custos de produção, vez que seria necessário que o grupo arcasse com as despesas de deslocamento desses membros, não apenas para as apresentações como também em todo o



processo de ensaio. Esse fator aliado a agenda complicada fez com que a produtividade do Finos despencasse, sendo necessária uma reestruturação.

2010 foi o ano de reunir esforços nesse intento. A primeira medida a ser tomada foi a solidificação da diversidade do escopo de atuação do coletivo a fim de aproveitar as apetências individuais e coletivas do grupo visando também a sustentabilidade financeira dos projetos desenvolvidos e dos membros. A segunda medida foi concentrar maiores esforços na captação de recursos a fim de proporcionar uma infraestrutura mínima para o trabalho continuado que o grupo desenvolve. A terceira, o fortalecimento do núcleo residente em Salvador enquanto gestor artístico e administrativo dos trabalhos.

Em sua logística de funcionamento o Finos Trapos sempre buscou uma organização partindo da instituição de núcleos de trabalho (encenação, dramaturgia, indumentária, cenografia, iluminação, trilha sonora, produção e assessoria de comunicação) com responsáveis determinados que tinham a função de coordenar e/ou mediar as discussões e os procedimentos no processo colaborativo de criação e produção. A participação em um ou vários núcleos tinha relação direta com as identificações individuais, apetências e competências de cada membro do grupo.

Uma vez que o grupo trabalha em regime de colaboração, esse coordenador/mediador não é o único responsável por conceber e/ou planejar os aspectos concernentes ao núcleo ao qual representa. Sua função é a de apresentar as demandas e efetuar os primeiros esboços que são trazidos para que o grupo decida em conjunto. Apenas quando não há consenso é dada ao representante do núcleo a palavra final.

Por sua larga experiência na área, Roberto de Abreu sempre se identificou e era o mais habilitado e indicado pelo grupo a estar à frente do núcleo de encenação. Entretanto, por motivos óbvios, o mesmo não poderia mais assinar os novos espetáculos, o que deixava vacante essa importante função no processo criativo.

Afinal, como nos indica Rosyane Trotta, em processos de autoria coletiva o papel do encenador,

[...] ao contrário de se reduzir a um organizador ou coordenador da iniciativa do coletivo, parece consistir em um projeto metodológico que proporcione, tanto por meio de materiais (temáticos e estéticos, teóricos e vivenciais), quanto pela condução do exercício criativo, a constituição do terreno da autoria e do diálogo coletivos (p. 12-13).

Roberto não exercia oficialmente uma função de líder ou coordenador geral do grupo, dada a filosofia de trabalho praticada no Finos Trapos, mas isso era algo que ficava

subentendido – ou mal interpretado – certas vezes por pessoas fora do grupo, principalmente por sua representatividade nos eventos (especialmente os acadêmicos) que o grupo participava. De todo modo, a sua visão e mediação enquanto encenador sempre foi de grande importância para a consolidação da identidade poética do grupo Finos Trapos.

Nessa fase de reestruturação tínhamos então o seguinte quadro: Daisy Andrade, Frank Magalhães e Tiago Carvalho – membro a se incorporar ao grupo, no ano de 2010 – continuavam mediando naturalmente os núcleos relacionados à gestão administrativa e de produção; Poliana Nunes, os núcleos de comunicação e indumentária; Yoshi Aguiar o de cenografia; Frank Magalhães, o de iluminação; Eu, o de dramaturgia; e por fim, o músico Tomaz Mota, que mesmo antes de se incorporar oficialmente ao grupo – algo que ocorreu em 2012 – já assumia a mediação no núcleo de trilha sonora. Com o afastamento de Robertourgia então vocacionar outro(s) membro(s) para assumir a mediação no núcleo de encenação.

O novo processo de montagem – “Berlindo” – reflete todo esse momento de transição, pois ainda que a instabilidade seja marca recorrente no cotidiano de um grupo de teatro, lidar com mudanças profundas afetam diretamente a produtividade e os processos criativos. Afinal, a principal ferramenta de trabalho do teatro é o material humano disponível. Além disso, somam-se as dificuldades internas as expectativas externas que naturalmente são geradas com mudanças tão radicais. Era natural que os seguidores do trabalho do Finos Trapos entendessem o afastamento dos membros como um rompimento definitivo ou como sinônimo de dissolução do coletivo.

Além disso, o novo candidato a encenador teria que ser corajoso para enfrentar determinadas comparações ou estranhamentos, tanto interno quanto externo, vez que a mediação e visão artística de Roberto fazia-se presente no imaginário dos membros, expectadores e admiradores. Desde o processo de construção de “Sagrada Folia” eu, Yoshi Aguiar, mais tarde Frank Magalhães e alguns *finos colaboradores* como Laura Franco e Evelin Correia participávamos com importantes contribuições no núcleo de encenação, mas esta seria a primeira vez de outro membro que não Roberto na função de mediar a encenação em um processo criativo.

Segundo os integrantes, como sempre foi uma dificuldade a adequação do grupo ao trabalho de profissionais colaboradores por isso denotar a aquisição de maiores despesas, vez que a relação com estes exigiria uma postura diferenciada no que diz respeito aos aspectos financeiros, delegar função tão presente e importante no cotidiano de uma montagem a alguém que não fosse membro do grupo era algo arriscado e que fugiria da forma de trabalho a qual o grupo estava habituado.

É então que o corajoso Yoshi Aguiar assume o desafio e propõe como projeto de encenação “Berlindo”, texto de Gilsérgio Botelho, encenador e dramaturgo conquistense com o qual Yoshi havia trabalhado na Cia Operakata de Teatro. Mais identificado com o núcleo de cenografia, no qual sempre esteve à frente desde os primeiros espetáculos, esta seria a primeira aventura de Yoshi a frente do núcleo de encenação dentro do grupo.

**Figura 8** - “Berlindo”. Cena 5. Temporada de Estreia. Apresentação no Pátio da Biblioteca Central da UFBA, 28 de Novembro de 2011, Salvador-BA.



Foto: Ana Fernanda Souza. Na foto: Polis Nunes e o fino colaborador Danilo Cairo (primeiro plano), Daisy Andrade e Francisco André (fundo).

Berlindo é a primeira aventura do Finos Trapos no teatro de rua, ainda que alguns dos trabalhos anteriores – como “Sagrada Folia” e seu fragmento “O Caçador de Bruxas” – tenham ganhado adaptações para esse espaço de encenação, o que se configurava, entretanto, como teatro ‘na’ rua e não propriamente teatro ‘de’ rua. Esta seria a primeira aventura genuinamente popular, pois o projeto buscava a interlocução não apenas com a temática do povo simples como também procurava o mesmo enquanto público alvo. Foi um espetáculo projetado para ser apresentado em feiras, praças, largos, estações etc. Lugares inusitados, onde os atores saíam do desconforto da caixa cênica para se comunicar diretamente com o espectador da periferia.

Trata-se de um espetáculo bufo, grotesco, projetado para ser de fácil comunicação com a gente humilde, que pouco conhece dos signos do teatro canônico realizado nas grandes casas de espetáculos. Talvez por isso “Berlindo” não tenha obtido tão boa repercussão entre a gente erudita do teatro como nos espetáculos de repertório anteriores, gente que a longa data acompanhava o trabalho do grupo.

Contudo, essa má repercussão na crítica teatral baiana também resulta de algumas fragilidades dramaturgicas e de encenação, notadamente reflexo do momento em que o grupo vinha passando. Ainda que o espetáculo não tenha deixado de lado a inspiração popular da pesquisa empreendida pelo grupo, no processo de criação de “Berlindo”, além do já complicado momento de transição que o grupo vivia, delineou-se internamente um conflito poético: Era desejo de todos os membros do grupo continuar a imersão em uma pesquisa cênica com matrizes indentitárias calcadas na cultura de tradição popular ou aproveitaríamos o momento para buscar novos pilares de inspiração criativa? A razão de ser de um grupo seria o desejo de seus membros em continuar caminhando junto ou os princípios estéticos que norteiam o seus espetáculos de repertório?

Ao invés de contribuir para o fortalecimento da concretização estética do espetáculo as discussões em torno dessas questões acabou por desnordeá-la, afrouxando a sua coerência interna.

Com uma curva dramática de fácil assimilação, algo que soava estranho ao perfil barroco que marcava o *fino repertório* até então, o espetáculo afirmou-se com um caráter panfletário e didático. Essa característica talvez tenha sido o motivo de o espetáculo ter tido boa repercussão entre a gente popular, público alvo da montagem, e uma má recepção junto à crítica especializada.

A dramaturgia de Berlindo faz uma sátira à política brasileira. O personagem-título convence uma pequena comunidade de suas boas intenções e chega ao poder. Mas não tarda a ser desmascarado, experimenta a reação do povo e é deposto de seu cargo. Uma ópera bufa melodramática, lasciva e brega. O espetáculo estreou em 2011, vencedor do Prêmio Manoel Lopes Pontes - apoio a montagem de teatro (2010). Desde então já foi apresentado em diversas praças da capital e do interior baiano.

Finalmente o grupo investiga na atualidade o sétimo espetáculo do *Fino Repertório*, de título provisório “O Vento da Cruviana”, livremente inspirado no conto “A Incrível História de Candida Erendira e Sua Avó Desalmada” do literato colombiano Gabriel Garcia Marquez, sob liderança da encenação de Frank Magalhães, com data prevista de estreia para junho de 2014. Nesse novo trabalho, retornando aos princípios estéticos cunhados na trajetória do grupo, pretendemos enveredar pelo imaginário sertanejo explorando a linguagem estética do realismo maravilhoso, elemento já esboçado timidamente em outras encenações, como “Gennésius...” e “Sagrada Partida”.

A descrição ainda que sucinta de cada um desses processos fez-se importante por nos ajudar a traçar um panorama das escolhas poéticas e desafios de produção que

perpassaram a trajetória do grupo e que possibilitaram a consolidação de uma criação e gestão colaborativa.

Vê-se, portanto, nos processos descritos, um movimento do Finos Trapos em direção à sistematização de procedimentos e da reflexão sobre sua prática artística e administrativa. Seu diferencial – também comum a outros grupos que possuem sua trajetória direta ou indiretamente entrelaçada com o meio acadêmico – é uma preocupação não apenas com a criação espetacular como também sobre uma reflexão processual, visando analisar os resultados positivos e negativos de cada procedimento adotado, contribuindo para o aprimoramento dos processos subsequentes. Este elo de desenvolvimento – interrompido apenas com as radicais mudanças que marcaram o processo de criação de “Berlindo” – permitiu ao grupo um amadurecimento estético e administrativo a cada novo trabalho.

Outrossim, é importante destacar que campo de atuação do Finos Trapos não se restringe à pesquisa e montagem de espetáculos. Desde a sua fundação o grupo vem realizando projetos que englobam leituras dramáticas, oficinas e cursos de preparação e aprimoramento do trabalho do ator, seminários e palestras com o intuito de refletir a prática teatral e artística contemporânea, intercâmbios entre grupos e pensadores da área teatral, dentre outras ações que galgam mais estritamente a sustentabilidade financeira.

Dois projetos importantes que compilaram esse escopo de atividades foram o “Finos Trapos Abrigo e Morada”, desenvolvido entre Agosto de 2008 e Junho de 2010, na ocasião da ocupação do Espaço Xisto Bahia (Salvador), e o Projeto “Afinações”, contemplado com o edital Demanda Espontânea 2010 da Secretaria de Cultura do Estado (Secult), desenvolvido durante o período entre Dezembro de 2011 e Fevereiro de 2013 em diversos teatros da cidade, tendo como sede de trabalho o Espaço Cultural Ensaio.

Hoje, depois de mais de dez anos de existência, as origens interioranas e a articulação com o ambiente acadêmico já renderam ao Finos Trapos outros inúmeros projetos que visam a criação, sistematização e o desenvolvimento das artes cênicas no Estado. Os desafios de sustentabilidade ainda são muitos. O principal deles no momento é a aquisição de um espaço que funcione como sede definitiva do grupo e a captação de recursos que abarquem não apenas as montagens como também todas as outras atividades continuadas desenvolvidas. De todo modo, o trajeto do grupo consolidou conhecimentos e importantes experiências que são difundidas em atividades como o Oficina Finos Trapos, por exemplo.

#### 4.1.2 Dramaturgia da sala de ensaio

Um traço importante da trajetória do Finos Trapos é que, desde que o grupo enveredou pelo estudo das matrizes indentitárias da cultura de tradição popular do sudoeste baiano como fonte de pesquisa para seus produtos cênicos, os seus membros passaram a estabelecer estratégias de relação entre os estudos que tinham contato no meio acadêmico e a prática artística que desenvolviam no coletivo.

Atribuo essa característica – que friso ser um diferencial, vez que boa parte dos artistas brasileiros se preocupa essencialmente com o fazer, destinando pouca atenção à reflexão e teorização – justamente à passagem dos membros do grupo pela Escola de Teatro da UFBA. Ali, durante todo o tempo, éramos incentivados a sistematizar e gerar conhecimentos entendendo teoria e prática artística como interfaces indissociáveis. Alguns dos membros do grupo, inclusive, se iniciaram como pesquisadores durante a graduação através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC - CAPES – CNPq). Algumas das ferramentas apreendidas por estes estudantes bolsistas muitas vezes eram compartilhadas no Finos Trapos, o que contribuiu para apurar o olhar do grupo em direção à sistematização dos seus procedimentos de criação.

É a partir do contato com os procedimentos difundidos no meio acadêmico e desse movimento de reflexão sobre a sua prática que o Finos Trapos passou a conhecer e se debruçar sob a prática do *processo colaborativo de criação*. Primeiramente, de modo intuitivo, uma vez que desde o processo criativo de “Sussurros...” o grupo já desenvolvia mecanismos que se enquadram nessa definição. Em um segundo momento, refletindo sobre o seu fazer a partir da análise do trabalho de coletivos pioneiros desse procedimento de trabalho. E por último, sistematizando seu próprio modo de criação colaborativa, desenvolvido em razão da elaboração do espetáculo “Gennésius...”.

No campo das artes cênicas, o tema *processo colaborativo* tem repercutido com frequência como objeto de pesquisa nos Programas de Pós-Graduação de todo Brasil. Sua popularização deu-se principalmente pelas contribuições de Antônio Araújo (2002) ao destrinchar o processo de criação do espetáculo “Paraíso Perdido” do grupo Teatro da Vertigem (SP). Ainda que até o presente momento a curiosidade epistemológica dos pesquisadores que se dedicam ao tema esteja mais direcionada para estudos concernentes à criação dramatúrgica, uma vez que a colaboração se entrelaça diretamente com a crítica genética e a questões relacionadas à autoria coletiva, este procedimento também vem sendo analisado por alguns pesquisadores sob a ótica de vários aspectos da engenharia e semiologia

teatral (concepção da encenação e elementos da cena; processos de criação, produção e administração da obra de arte; processos de construção da recepção estética; processos educacionais em artes cênicas; dentre outros).

A colaboração surge essencialmente de um questionamento político acerca das relações entre autoria, funções da engenharia cênica e a condução dos rumos da criação. No teatro ocidental, a partir da década de 1960 percebemos o surgimento de duas correntes distintas sobre modos de operar em processos criativos em teatro.

De um lado, a criação tradicional, que durante a primeira metade do século XX havia dessacralizado o dramaturgo como principal autoridade no estatuto das vozes enunciantes e condutoras do processo de criação cênica e instituiu essa posição ao encenador, ao qual caberia a responsabilidade de cunhar o discurso da obra:

Tradicionalmente um lugar ocupado pelo dramaturgo, com a consolidação da ideia de que a escrita cênica se constituiria como uma obra autônoma em relação ao texto escrito, do qual, em uma perspectiva anterior, ela deveria emergir, o encenador se tornou o grande eixo do espetáculo passando a exercer uma função estruturante na concepção da obra teatral. (CAETANO, N., 2011, p. 41).

Desde então os encenadores passaram a ser vistos como condutores dos sistemas de escritura da cena, o eixo onde gravitariam todas as outras funções do processo criativo. Mas, uma vez que o teatro é essencialmente uma arte coletiva, tensões entre individualidade e alteridade sempre existiram dentro dos espaços de autoria dessa arte engenhosamente polifônica, como bem define Nina Caetano (2011).

É então que na década de 60 a hegemonia do encenador também é posta em questão. Uma revolução denominada criação coletiva entra em curso a partir das práticas de grupos como o estadunidense *Living Theatre*, os colombianos Teatro Experimental de Cali e *La Candelária*, bem como os estudos de Eugenio Barba e Enrique Buenaventura, que trouxeram para o centro do fenômeno teatral a figura do ator.

Contrapondo à ideia de uma função detivesse o *status* de condutora do discurso do espetáculo, a criação coletiva propôs um modo cooperativado de gestão do processo de criação onde os atores se responsabilizariam por todas as funções e etapas do processo de criação e produção. Um modo de operar onde, literalmente, “rompem-se as fronteiras que demarcam uma produção cênica em favor de uma produção igualitária de acordo com um projeto e interesse comum” (FISCHER, 2003, p. 14).

Especialmente no Brasil e na América Latina a criação coletiva, durante o período da década de 70, correspondeu às expectativas do ideal libertário que rondava o

posicionamento político dos artistas cênicos. Fazia frente ao modelo de divisão de atividade por especialização típico do modo industrial de produção capitalista, fortemente combatido pelos artistas do período.

Entretanto, como afirma Antônio Araújo (2011), esse ideal de coletivização escondia certas fragilidades e incongruências:

Se, enquanto projeto utópico, a criação coletiva é inspiradora e arrojada, sua prática revela uma série de contradições. Talvez a mais acentuada tenha sido a de que nem todos os participantes possuíam habilidades, interesse ou desejo de assumir vários papéis no âmbito da criação. Essa polivalência de funções acabava ocorrendo apenas no plano do discurso – teoricamente ousado e estimulador – mas pouco concretizado na prática. Assim, determinados indivíduos dentro do grupo assumiam, veladamente ou com pouca consciência do fato, as áreas de criação que se sentiam mais à vontade, fosse por alguma habilidade específica, fosse pelo prazer advindo daí. Contudo, isso não era assumido coletivamente e nem sempre visto com bons olhos. (p. 132)

O sucesso ou não do modo de operar conhecido como criação coletiva dependia muito mais de uma relação de convergência de ideias entre os criadores da obra do que propriamente uma criação cooperativada. É o caso dos grupos que se utilizaram desse modo de operar durante longos períodos, conseguindo produtos cênicos de discurso bem amalgamados e substanciosos, a exemplo do Oi Nós Aqui Traveis (RS), do Teatro Oficina Uzina Uzona (SP), do Galpão (MG).

O *processo colaborativo de criação* surge como discussão no meio teatral a partir da década de 1990, com gênese estreitamente relacionada à criação coletiva. Apesar de terem certa proximidade no que tange aos aspectos da criação compartilhada, há características peculiares que diferenciam esses dois modos de operar.

Procurando estabelecer esse procedimento de forma genérica, uma vez que cada agrupamento propõe uma sistematização diferenciada, adequando-o às suas necessidades e peculiaridades, entendo o *processo colaborativo de criação* como um ponto intermediário entre o modo de criação tradicional e a criação coletiva.

Na *criação colaborativa*, todos os elementos constituintes da escritura textual e cênica são definidos e elaborados concomitantemente durante o processo de criação, ainda que haja um projeto de encenação pré-definido, de forma a preservar o espaço de diálogo entre as variadas funções. Assim, todos os envolvidos podem opinar e contribuir em todas as etapas do processo, mas há sempre um responsável artístico que possui a palavra final para cada área de especialidade (o dramaturgo, o encenador, os intérpretes, o figurinista etc.). Ou seja, esse procedimento não abole o sistema de divisão por especialização, como propõe a



criação coletiva, mas sim, que essas funções existam e sejam encaradas de forma horizontalizada e mantendo-se o sistema de criação compartilhada.

Antônio Araújo (2006) observa que o *processo colaborativo*

[...] busca não apenas um novo dramaturgo, com um estatuto de precariedade e provisoriedade igual ao dos outros criadores da cena, mas também um novo ator e um novo diretor, capazes de perceber o texto em toda a sua efemeridade, de ver o dramaturgo como um parceiro da cena em construção, *pari passu* com a criação dos intérpretes e do espetáculo. A palavra, os diálogos, as rubricas ou os roteiros de ação deixam de ser ‘inimigos’ da cena – tal como poderia parecer num ‘teatro do encenador’ ou num ‘teatro da imagem’ – para se tornarem elementos úteis e tensionadores do processo criativo (p. 130).

O que o pesquisador indica é que esse procedimento metodológico exige dos artistas-criadores posturas diferenciadas e a busca por uma visão holística da obra. Os profissionais envolvidos no processo devem estar abertos a compreender e dialogar não apenas sobre a função que desempenham, mas sobre o espetáculo como um todo. O centro gravitacional da criação se desloca de uma função artística determinada para a própria obra de arte. Esta última torna-se o elemento mais importante para o qual convergirão todas as funções, autorias e discussões do processo criativo. Assim, o diálogo e muitas vezes o debate entre os criadores ganha proporções de grande relevância no processo criativo.

Nesse sistema, no lugar de uma supervalorização da hierarquia do dramaturgo, do encenador ou dos intérpretes, ocorre o que Antônio Araújo denomina em sua tese de desterritorialização das funções do processo criativo. Ou seja, todos os participantes podem opinar sobre tudo, mas a visão do encenador, do dramaturgo, dos intérpretes e dos outros profissionais não é desconsiderada, e sim, flexibilizada em prol da unidade da obra:

[...] acreditamos que melhor do que ‘ausência’ de hierarquias, seja mais apropriado pensarmos em hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas, por algum momento, em um determinado polo de criação (dramaturgia, encenação, interpretação, etc.) para então, no momento seguinte, se mover rumo a outro vértice artístico (ARAÚJO, 2008, p. 56).

Em síntese, nesse processo não existe uma função predominante que ocupe o *status* de ordenador do discurso cênico. Cada especialista responsável por uma função específica do processo criativo atua como coordenador cuidando para que aquele elemento dialogue com o todo. Por isso, considero o processo colaborativo pragmático.

Assim, esse modo de operar traz benefícios para a linguagem artística na medida em que assume que o mediador de um projeto artístico (encenador, coreógrafo, produtor, ou

até mesmo intérpretes) não necessariamente precisa dominar meticulosamente todas as ferramentas de trabalho. Para se chegar, por exemplo, a uma atmosfera esperada em um espetáculo a partir da iluminação, ainda que o encenador saiba claramente o efeito que deseja causar no espectador, um iluminador saberá com mais propriedade indicar o material necessário e os caminhos para se conseguir tal efeito.

Ademais, ainda que esse procedimento considere, democraticamente, para que todos opinem sobre os diversos aspectos da criação, a unidade de discurso cênico independe da unidade de pensamento entre os agentes criadores. Todos têm igual espaço propositivo, mas a palavra final sempre é delegada ao responsável artístico. Portanto, esse método não se confunde com o modo cooperativado da criação coletiva, onde todo mundo decide sobre tudo.

Ainda que outras formas de organização possam experimentar o modo de criação em colaboração este parece encontrar terreno fértil no *teatro de grupo*, por suas características peculiares, em especial o trabalho continuado e a pouca rotatividade de seus membros.

**Figura 9** - Processo de Montagem de “Gennésius – Histrionica Epopéia de um Martírio em Flor”. Sala Emília Biancardi, Espaço Xisto. 16 de Junho de 2009.



Foto: Jade Prado. Na foto: Frank Magalhães, Rick Fraga, Yoshi Aguiar e Shirley Ferreira.

É na perspectiva do *processo colaborativo de criação* que foi desenvolvido o procedimento de trabalho intitulado *dramaturgia da sala de ensaio*, sistematizado por Roberto de Abreu Schetinni (2009), em colaboração com os membros do grupo Finos Trapos. Esse procedimento foi construído a partir das reflexões do grupo sobre seus procedimentos metodológicos nos processos criativos desenvolvidos até então, bem como na elaboração de “Gennésius...”, pesquisa teórico-prática da dissertação desenvolvida pelo pesquisador e

também encenador do espetáculo, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

A *dramaturgia da sala de ensaio*, guarda certa identificação com os princípios que norteiam o teatro experimental desenvolvido pelo *teatro de grupo* e de procedimentos colaborativos sistematizados por grupos como o Teatro da Vertigem (SP), Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveis (RS), Companhia do Latão (SP), Lume (SP), Maldita Companhia (BH), dentre outros.

Esse procedimento sistematizado dentro do Finos leva a criação compartilhada às últimas consequências. Toda a gênese do processo criativo é definida pelos artistas envolvidos a partir dos encontros realizados na sala de ensaio. Esta se torna uma incubadora de onde emergirá toda a obra que será construída. Em outras palavras, não existe um tema pré-estabelecido ou um projeto de encenação articulado pelo encenador, ou até mesmo noções preliminares sobre qual linguagem estética o espetáculo se utilizará antes do embate dos artistas criadores no território da sala de ensaio. Há apenas a definição de etapas de criação a serem cumpridas.

Essas etapas foram organizadas a partir da reflexão do grupo sobre a sua prática, desenvolvida de forma intuitiva até o momento de construção de “Gennésius...”. Ainda que hoje esses procedimentos guardem certa familiaridade com procedimentos colaborativos desenvolvidos em outros contextos brasileiros – como nos mostra o minucioso estudo sistematizado por Stela Fischer (2010) sobre experiências de *processo colaborativo* desenvolvidas pelo Oi Nois Aqui Traveis, Lume, Teatro da Vertigem e Companhia do Latão, bem como a tese de Nina Caetano (2011) sobre práticas colaborativas contemporâneas em Belo Horizonte – durante o processo de sistematização da *dramaturgia da sala de ensaio* (2007-2009), à exceção da experiência do grupo Teatro da Vertigem, essas práticas ainda não haviam se popularizado no nordeste do país, o que se pressupunha o ineditismo da proposta sistematizada por Roberto de Abreu.

Mas, ainda que a peculiaridade da *dramaturgia da sala de ensaio* hoje seja questionável, ela tornou-se importante para o grupo Finos Trapos na medida em que traduziu o seu movimento exploratório procurando englobar os diversos aspectos do fazer artístico e dos procedimentos acadêmicos enraizados no trajeto de formação profissional dos membros do grupo.

Como já posto, os grupos mais bem sucedidos e que conseguem desenvolver uma sistematização e difusão de suas práticas influenciam a prática dos coletivos mais jovens. Assim, era natural que o Finos Trapos buscasse se espelhar na estética e procedimentos de

trabalho de grupos como o Galpão e o Vertigem, assim como no contexto regional o próprio grupo começa a se firmar como referencial de um teatro experimental com resultados exitosos e com vistas à sistematização de suas práticas.

Na *dramaturgia da sala de ensaio*, à exceção das etapas pré-estabelecidas pelo mediador à frente do processo de criação, todo o resto emerge *in loco*, através do compartilhamento de ideias, da realização de improvisações e do procedimento metodológico a ser seguido. Ainda que perpassasse pelos outros setores da criação, nesse procedimento a colaboração se detém mais enfaticamente na construção dramática, da encenação e da interpretação.

É importante observar que a pesquisa como um todo não se restringe somente ao espaço da sala de ensaio, mas é ali onde as principais decisões e articulações são realizadas. A presença de todos os profissionais envolvidos, corpo a corpo no cotidiano do processo de criação, é indispensável. Músicos, produtores, cenógrafos não são dispensados enquanto os intérpretes trabalham com o encenador e dramaturgo produzindo o material teatralmente potente que será selecionado posteriormente. Todos estão a postos, observando e interferindo quando solicitado ou quando acharem necessário. Ou seja, há uma apropriação de todos os artistas de todas as etapas e procedimentos de criação.

Para que melhor se compreenda os princípios que o norteiam esse procedimento metodológico é importante ressaltar a noção de dramaturgia que nele é adotada. Citando as palavras do próprio Roberto de Abreu:

[...] quando me refiro a *dramaturgia da sala de ensaio*, não estou nunca me referindo apenas ao texto dramático que está sendo produzido na sala de ensaio. Trato de um processo de criação no qual, tanto a escritura dramática, quanto a escritura cênica estão sendo compostas, criadas ao mesmo passo, concomitantemente, assim como todas as outras escrituras (figurino, cenário, musicalidade, e todos os demais elementos em jogo na dita criação). (SCHETTINI, 2009, p. 100).

Se associando a outros teóricos que visam uma revisão epistemológica do conceito de dramaturgia, a exemplo de Antonio Araújo, Enrique Buenaventura, Eugenio Barba, Luis Alberto de Abreu e Patrice Pavis, o autor compreende a definição de dramaturgia como tecedura da cena, onde o texto dramático é uma das vozes enunciativas do discurso cênico e não o produto final. Por isso, ao invés de elemento autônomo à encenação, a escritura textual é construída *pari passu* com os outros elementos constituintes da encenação:

A noção de *tecer junto* sugere também o ato de criação em grupo, aproxima-se ainda da noção de *composição* (por junto). Se dramaturgia é o processo de

compor as ações – como estrutura mínima, enunciado mínimo – para a criação de um *texto* é possível deduzir que tessitura cênica, o texto dramático, como bem argumentou *Buenaventura* [referindo-se a trecho do artigo *La Dramaturgia Del Actor* de Enrique Buenaventura], é apenas mais uma das linhas do tecido. (SCHETINNI, 2009, p. 101).

Para que o invólucro desse tecido ganhe corpo e forma espetacular, na *dramaturgia da sala de ensaio* procedimentos são instituídos seguindo um roteiro estruturado que fora sistematizado partindo dos esquemas mais recorrentes utilizados nas criações do grupo Finos Trapos, sobretudo no período em que Roberto estava à frente como encenador.

Em um primeiro momento são lançadas perguntas-chave que desencadearão todos os procedimentos ulteriores: “que queremos dizer com o nosso teatro?”, “o que queremos realizar?”, “Quais os nossos interesses em relação à próxima montagem?”. Estas e outras perguntas similares são os disparadores, considerados por Roberto de Abreu o marco zero, o ponto de partida (SCHETINNI, 2009, p.104). Após uma profunda discussão, chega-se a escolha do tema de onde se emergirá a forma espetacular. Ainda que um recorte possa destacar-se já como predominante desde o marco zero da criação, o tema escolhido nesse primeiro momento surge como uma linha de força que tencionará todas as etapas ulteriores.

A partir de então, desencadeiam-se as etapas subsequentes, como nos indica a sistematização realizada por Roberto. A *dramaturgia da sala de ensaio* deve seguir quatro grandes etapas, descritas na citação a seguir. Ainda que se configure numa citação longa, achei por bem mantê-la sem o recurso da paráfrase no intuito de preservar a essência do ponto de vista do autor. Isso fez-se necessário especialmente para que o leitor tenha uma visão clara dos princípios estruturantes do procedimento *dramaturgia da sala de ensaio* e de como esta fora adaptada e transposta como dispositivo metodológico no Oficinão Finos Trapos:

*Etapa 1 – Levantamento de Referências Diversas:* o objetivo desta primeira etapa está em definir coletivamente os *conceitos estruturantes* que balizaram o percurso criativo do espetáculo a ser montado. A definição destes conceitos, destes temas é realizada coletivamente. O procedimento seguinte será o de levantar o maior número de referências que tenham ligação com estes conceitos estruturantes (fotos, desenhos, canções, sons, textos teóricos, textos literários, vídeos, e toda ordem de material de que se puder dispor). Todos os artistas envolvidos devem desempenhar esta função de garimpeiros, colhendo referências. Este material é compartilhado no grupo e em seguida arquivado para que, futuramente, possa ser acessado como matrizes disparadoras de material expressivo.

*Etapa 2 – Levantamento de Material Propriamente Cênico-Expressivo:* nesta segunda etapa todos os esforços são voltados para a experimentação. O objetivo central é fazer um minucioso levantamento de materiais expressivos que serão matéria prima para a elaboração do espetáculo. É o momento que culminará em esboços e rascunhos expressivos. Através de práticas improvisacionais, todos os aspectos

concernentes ao espetáculo são esboçados. Quanto aos atores, em sala de ensaio, balizados pelos conceitos estabelecidos na primeira etapa e provocados pelas discussões geradas na socialização das referências, improvisam, experimentam cenas e fragmentos expressivos diversos, que serão registrados para posterior ordenação. À medida que os experimentos surgem, decisões são tomadas quanto ao caminho a seguir, para realizar novos experimentos. Logo, esta etapa já prevê uma primeira edição do material expressivo, da estrutura com a qual o espetáculo se organizará através da elaboração de um primeiro roteiro do espetáculo.

*Etapa 3 – Edição, Montagem, Estruturação das Escritas Dramática e Cênica:* é a etapa da formalização dos conteúdos expressivos em si. Momento em que os artistas cênicos participantes da criação promovem as sínteses das proposições da etapa anterior. Trata-se da instauração da ordem, da testagem de organização do material cênico levantado. Utiliza-se o mecanismo de feitura e erro. As possibilidades são testadas à exaustão. Nesta etapa, as funções artísticas começam a se determinar com limites mais claros. Cada artista empreende a síntese das proposições pertinentes à sua especialidade – o encenador estabelece e estrutura a cena, desempenhando ainda a função de reger, de orquestrar as funções dos demais criadores, o dramaturgo formaliza as improvisações numa escritura dramática, num texto dramático, o cenógrafo decide a cenografia do espetáculo, o figurinista dá sua palavra final sobre a indumentária, etc.. Esta etapa é a etapa de montagem do espetáculo como um todo. E prevê, ao final do percurso, uma primeira mostra do espetáculo com público.

*Etapa 4 – Manutenção e Reajustes da Criação:* tem por preocupação central os últimos ajustes e escolhas empreendidas antes da estreia do espetáculo, bem como o aprofundamento do trabalho atorial, o apuro da execução técnica do espetáculo, a manutenção do que foi criado. (SCHETINNI, 2009, p. 105-106).

Nos processos criativos do grupo, a *dramaturgia da sala de ensaio* mostrou-se identificada com o que Enrique Buenaventura chama de dramaturgia do ator. Como a especificidade da arte teatral é o encontro entre criadores e plateia, tendo como mediação imediata o trabalho dos intérpretes, toda ideia criativa ou conceito estudado não deveria prescindir da sua corporificação pelos atores. Ou seja, o levantamento de material cênico-expressivo pelos atores a partir das discussões em torno do tema torna-se elemento-chave para que uma ideia se concretize na forma espetacular.

Nessa perspectiva, independente do grau de elaboração e contribuição dos demais artistas participantes, um conceito só permanecerá vivo no espetáculo enquanto for viável a sua materialidade a partir da tridimensionalidade do corpo dos atores. Delineia-se então uma contínua relação entre prospecção e execução, razão e emoção, ilustrada inclusive na divisão que o pesquisador institui nesse procedimento criativo entre que seria o “bloco operacional com vocação dionisíaca” e o “bloco operacional com vocação apolínea”, partindo de suas reflexões sobre a obra de Nietzsche (SCHETINNI, 2009, p. 102-131).

Assim, a *dramaturgia da sala de ensaio* cria a seguinte dinâmica no processo de criação: “discussão – improvisação – rediscussão/reelaboração – nova improvisação – rediscussão – fixação da forma ou conceito”.

Essas idas e vindas durante o processo de construção do espetáculo tornavam os atores os mais exigidos fisicamente e criativamente de todos os profissionais reunidos na sala de ensaio. Praticamente tudo que era proposto e discutido por todos os envolvidos deveria ser compreendido e testado pelos intérpretes, o que não significava privilégios hierárquicos no sistema de autoria da obra.

Isso fazia com que esse procedimento de trabalho fosse dispendioso no que tange ao tempo destinado ao processo de criação. Fato também recorrente nos *processos colaborativos* desenvolvidos por outros coletivos brasileiros, tornando-se marca predominante nesse modo de operar. Nada mais natural, uma vez que o espaço propositivo, de diálogo, de debate e de experimentação é elemento fundamental da criação compartilhada. Mas a dilatação do tempo de criação, tônica recorrente no trabalho desenvolvido pelos grupos teatrais, salvaguardando os complicadores financeiros não chega a ser algo danoso.

No caso do Finos Trapos, a imersão por tão longo período no processo colaborativo de criação de “*Gennésius...*” proporcionou ao grupo uma aventura rumo a redescoberta de si mesmo. Nesse processo: se estabeleceu entre os membros do grupo o estabelecimento de rotinas de trabalho que proporcionaram o bom andamento do processo criativo; afirmou-se a necessidade de tempo hábil para exploração da cenografia e adereços no cotidiano dos ensaios e não apenas nas vésperas de estreia; fortaleceu-se a gerência de produção e as possibilidades de relação da sala de ensaio como espaço não convencional de representação – “*Gennésius...*” foi exibido na sala Emília Biancardi do Espaço Xisto Bahia, alargando os horizontes do grupo para fora dos padrões de caixa cênica convencional; ampliou-se dentro do coletivo a noção de processo colaborativo para além da dramaturgia e encenação, perpassando também os aspectos concernentes à produção; havia tempo hábil para que os conflitos internos emergidos durante o processo fossem resolvidos de forma a não prejudicar o resultado final e as relações interpessoais; dentre outros aspectos.

Em síntese, a *dramaturgia da sala de ensaio* consolidou-se não apenas como espaço de investigação cênico-dramatúrgica como também em aprendizado para todos os envolvidos. Aprendizado este revisto e sistematizado no Oficinão Finos Trapos, ação de formação externa, desenvolvida no âmbito da *educação não formal*, promovida pelo grupo. A poética de encenação do Finos Trapos e os princípios estruturantes da *dramaturgia da sala de*

*ensaio*, são dois aspectos que balizam a experiência do Oficinão desenvolvida pelo grupo entre os anos de 2008 e 2013.

#### 4.2 PERSPECTIVA METODOLÓGICA – CONCEITOS ESTRUTURANTES

Na sua gênese, o Oficinão Finos Trapos deveria ter sido mais uma ação de contrapartida elaborada a fim de ampliar a relevância social do projeto “Auto da Gamela Temporada 2008”, vencedor da primeira edição do Prêmio Carlos Petrovich, oferecido pela Fundação Cultural do Estado (Funceb) a fim de promover a difusão de espetáculos teatrais pelo interior baiano. Na ocasião, ficamos felizes com a oportunidade de circularmos com o nosso mais recente trabalho, estreado em 2007, e que tivera boa receptividade na capital baiana na temporada de estreia no Teatro Vila Velha. A oficina figurava como coadjuvante ao lado de outras atividades que tinham o intuito de refletir sobre o universo da obra “Auto da Gamela” do autor Esequias Araújo Lima e do cenário histórico do teatro de Vitória da Conquista, cidade que receberia o projeto.

**Figura 10** - Lançamento do Projeto “Auto da Gamela Temporada 2008”. Vitória da Conquista, Memorial Régis Pacheco, 13 de Janeiro de 2008.



Foto: Thiago Carvalho. Na Foto, da esquerda para direita: agachados (Roberto de Abreu, Rick Fraga, Daisy Andrade, Yoshi Aguiar, Danielle Rosa, Polis Nunes, Francisco André), em pé (Carlos Oliveira, Vera Oliveira, Maria Eli Andrade, Roberto Schetinni, Osvaldo de Carvalho, Aparecida Abreu, Maria Nunes, Francisca Lima, e Nilson Santos).

Pela complexidade do projeto que seria executado em um período de quase sessenta dias, percebíamos que as ações propostas demandariam um longo tempo de dedicação de todos os membros da equipe, uma vez que em todos os seus projetos o grupo se



propõe o desafio da autogestão, onde os membros, sem exceção, assumem funções artísticas e administrativas. Mas os princípios éticos defendidos pelo grupo, que na maioria das vezes faz compensar as disparidades entre trabalho e remuneração, surgiam como impeditivos a uma burocratização do labor.

Lembro bem que na primeira reunião de produção e planejamento pedagógico do Oficinão, inicialmente previsto para ser realizado dentro de uma carga horária de 60 horas, apesar de ponderarmos a extensão do curso proposto concomitante a diversas outras atividades, um dos sentimentos expressos por praticamente todos os monitores era o desejo de não somente deixar uma contribuição efetiva aos participantes como também aprender conjuntamente com eles.

Os jovens artistas membros do grupo, oriundos do mesmo contexto artístico-cultural e com experiências artísticas equivalentes, durante todo o percurso de criação do Finos compartilharam entre si vivências e procedimentos que iam tendo contato em experiências de formação. Isso proporcionava a difusão de ideias e o crescimento dos membros em conjunto. Não foram raras as vezes que o grupo se reuniu para financiar a participação de um membro em algum curso ou evento formativo. Logo após o participante eleito teria a responsabilidade de multiplicar o que foi aprendido dentro do próprio grupo. Assim, com a reunião de esforços e o ideal de coletivização as limitações financeiras eram amenizadas e o desenvolvimento individual também era acompanhado do crescimento de todos os membros.

A escuta, a troca de experiências e o ideal de crescer junto eram princípios que desenvolvíamos dentro do Finos Trapos e que pretendíamos compartilhar com os artistas vocacionados dentro da experiência do Oficinão.

Naquela ocasião, com base nos padrões locais, o Finos Trapos já se destacava como referência de teatro bem sucedido realizado por artistas da cidade, o que nutria nos participantes vocacionados grandes expectativas, talvez até semelhantes às que eram vivenciadas por alguns de nós no início da trajetória artística quando profissionais de renome chegavam ao Centro de Cultura Camilo de Jesus Lima, em temporada com seus espetáculos e oferecendo cursos de curta-duração. Muitas vezes, estas acabavam sendo frustradas pelo imobilismo burocrático de alguns desses profissionais que transformavam potenciais espaços de troca e de reciclagem dos envolvidos em longos e surdos bate-papos sem nenhuma sistematização ou cuidado.

Os princípios e os desejos do grupo, aliados à formação em licenciatura em teatro pela UFBA – para alguns, ainda em curso na época, para a maioria, já finalizada – e às

discussões acadêmicas que circulavam em torno da pesquisa de mestrado sobre *dramaturgia da sala de ensaio e processo colaborativo de criação dramática* de Roberto de Abreu, bem como a incrível receptividade dos 35 jovens selecionados, fizeram do primeiro Oficina Finos Trapos uma experiência sensível e delicada de 64 horas – note-se que acima do previsto no projeto original – que desvelaram novos horizontes de possibilidades para os membros do grupo.

Remetendo-se à importância da experiência do primeiro Oficina, o qual considera determinante para os rumos que sua pesquisa tomaria mais à frente, Roberto de Abreu considera que “a empatia do Finos com a turma foi tão intensa e sensível, que a pretensão de vivenciar apenas um procedimento pedagógico, no qual o grupo sociabiliza seu *modus operandi*, resultou numa experiência terna, doce, delicada entre todos. Tudo isso foi determinante no trajeto do grupo.” (SHETTINI, 2012, p. 16).

Ele atribui grande importância ao Oficina Finos Trapos de 2008, uma vez que foi ali onde emergiu suas primeiras sistematizações sobre *dramaturgia da sala de ensaio*. Além disso, o tema abordado na mostra cênica daquele percurso formativo foi eleito mais tarde como ponto de partida de investigação do espetáculo “Gennésius...”, resultado prático de sua investigação.

O primeiro Oficina Finos Trapos era uma iniciativa que tinha como visão estruturante promover a capacitação de artistas cênicos e coletivos teatrais no que se refere às metodologias e modos de encenação e produção em *teatro de grupo*, tendo como referência os modos de operar desenvolvidos durante a trajetória do Finos Trapos.

O formato escolhido para a ação se aproxima da noção de teatro vocacional sistematizada pela paulistana Maria Tendlau (2010) a partir de sua experiência desenvolvida entre os anos de 2001 e 2004, dentro do projeto de mesmo nome promovido pelo Departamento de Teatro da Secretaria de Cultura de São Paulo-SP, na gestão de Celso Frateschi. Segundo a autora, este seria um formato de ação educativa desenvolvido com aficionados pelo teatro que visam “[...] uma proposta de um encontro real entre o teatro produzido profissionalmente por grupos teatrais, com características mais experimentais e de pesquisa, e os grupos amadores, viabilizando uma troca de mão dupla entre as duas práticas.” (p. 48-49).

Essa categoria artístico-pedagógica de *educação não formal* em teatro também pode ser desenvolvida no contexto de intercâmbio entre artistas e não apenas entre grupos, desde que o ensejo de troca e experimentação seja preservado. Constitui-se em espaço de

saberes e de aperfeiçoamento dos envolvidos, tornando-se um rico instrumental de compartilhamento de procedimentos e filosofias de trabalho.

No caso do Oficinão esse formato foi eleito a partir de uma lógica relativamente simples: nós do Finos Trapos, retornando à cidade natal da maioria dos membros, queríamos não apenas realizar a melhor temporada que pudéssemos do espetáculo “Auto da Gamela”, como também deixar uma real contribuição ao teatro da cidade. Afinal, havíamos migrado daquela terra galgando melhores condições de exercer o nosso ofício e certamente nos tornamos referência também por isso. Pensávamos em compartilhar com quem estivesse disposto um pouco do que aprendemos, possibilitando aos interessados o contato com discussões correntes no teatro contemporâneo e que muitas vezes não chegam até os artistas do interior.

André Carreira (2002), analisando os contextos das cenas periféricas de Santa Catarina, que se assemelha e muito ao cenário encontrado no interior da Bahia, afirma que

A falta de oportunidades formativas permanentes cria a possibilidade de que as oficinas sejam tomadas como fontes de formação e não como lugar de reciclagem. Assim, informações fragmentadas, próprias de um curso de pouca duração, são tomadas como modelo a ser seguido. Isso termina por incidir sobre a prática dos grupos condicionando-os esteticamente e organizativamente. Muitos jovens atores/atrizes da cidade procuram oficinas de festivais como tábua de salvação contra o isolamento e confiam em superar suas dificuldades, sem no entanto, estabelecer práticas formativas que possibilitem a consolidação de seus trabalhos criativos. (p. 55-56)

Apesar de não ser desejável, a falta de cursos permanentes de formação e capacitação profissional nas cidades afastadas dos grandes eixos culturais ampliam a relevância de qualquer iniciativa pedagógica que intente contemplar essas regiões. Por isso, ainda que o primeiro Oficinão se configurasse como coadjuvante dentro de um projeto maior, a sua sistematização e um bom planejamento pedagógico era necessário.

Além disso, um dos princípios estruturantes dessa ação pedagógica era a visão de que a sistematização do fazer e a proatividade criativa são combustíveis essenciais ao desenvolvimento da linguagem cênica, independente do contexto histórico em que os artistas se encontrem. Desejávamos vocacionar os participantes para o entendimento da arte dramática como espaço de investigação e pesquisa e não somente a imitação da realidade ou cópia de modelos estéticos preestabelecidos. Se os mesmos compreendessem a sala de ensaio e o material humano disponível como as ferramentas fundamentais para o exercício da criação, com todos os outros elementos figurando como acessórios, teríamos cumprido o nosso objetivo principal de difundir os modos de criação e produção em grupo.

O intuito do curso então seria o de desenvolver com os participantes atividades práticas que potencializassem a formulação de rotinas de trabalho, bem como o pensar e o fazer teatral como organização de uma arte que se orienta num espaço-tempo, além de realizar atividades práticas de treinamento do ator tendo como referência o desenvolvimento de habilidades e competências corporais-vocais, buscando sistematizar exercícios que potencializassem e instrumentalizassem o trabalho, e que, principalmente, pudessem ser utilizados cotidianamente nos ensaios de um grupo de teatro.

Desde o primeiro momento foi uma meta incentivar a prática teatral em grupo. Afinal, era o que vivenciávamos cotidianamente, a filosofia de trabalho que escolhemos como modo de operar. E ainda que o curso de curta duração não se restringisse a membros de agrupamentos, o fato de priorizar a lógica grupal como norteador era uma forma de disseminar essa filosofia, possibilitando que novos grupos pudessem ser criados e os já existentes, fortalecidos.

Em síntese, o plano metodológico se estruturava de modo a proporcionar aos artistas envolvidos uma imersão no cotidiano de um grupo de teatro, oferecendo aos participantes ferramentas e conceitos estruturantes que permeiam a complexidade desse modo de operar com as artes cênicas. É daí que se origina a expressão *Oficinão*: uma espécie de oficina condensada de conteúdos bastante complexos que se articulavam em torno de um dispositivo criativo: *o processo colaborativo de criação*.

#### **4.2.2 Conceito de Oficínio**

O formato de *oficinão* surge da valorização da experiência de criação como recurso metodológico de grande potencial pedagógico. Do entendimento de que um processo fundamentalmente artístico não está desassociado da criação de um espaço de desenvolvimento humano nos campos profissional, cognitivo e afetivo.

É importante destacar que esse termo não tem origem no percurso formativo idealizado pelo *Finos Trapos*. É uma nomenclatura recorrente no trabalho, aqui já citado, desenvolvido desde 1998 pelo grupo *Galpão* (MG) que realiza anualmente em sua sede de trabalho o “*Oficinão do Galpão Cine-Horto*”. A nossa admiração pelo trabalho desenvolvido por esse grupo mineiro, inclusive, foi uma das razões que nos inspiraram a adotar o termo em nosso percurso formativo. Não encontrei registros de estudos sobre a expressão nem citação recorrente na historiografia em que tive acesso durante a minha pesquisa de campo, o que

indica que a expressão *Oficinão* surgira realmente no seio do trabalho desenvolvido pelo grupo Galpão.

Atualmente, além do Galpão e do Finos Trapos, dois outros importantes grupos da cena brasileira utilizam o termo para caracterizar algumas de suas atividades pedagógicas. São eles: o Clowns de Shakespeare (RN), que desde 2010 promove em seu Barracão (sede do Grupo) o “Oficinão Clowns” e o Teatro de Anônimo (Rio de Janeiro-RJ) que recentemente promoveu o “Oficinão Teatro de Anônimo” com o tema “O Ator Brincante e a Cena Cômica”, mas não consegui aferir informações sobre uma possível continuidade desses projetos.

Ainda que não seja um conceito debatido e já estabelecido na área teatral com características bem delineadas que o diferencie de outras nomenclaturas já recorrentes (oficinas, *workshops*, cursos, mini-cursos, etc.), a expressão *oficinão* tem se popularizado e ganhado adeptos não apenas no interior dos cursos promovidos por grupos teatrais, como também por artistas independentes e instituições de ensino não formal.

O formato de *oficinão* adotado pelo primeiro grupo a utilizar o termo é bastante distinto do sistematizado pelo Finos Trapos. O *oficinão* do Galpão segue uma estrutura que se assemelha mais a um curso livre do que uma espécie de oficina condensada, definição que melhor se aproxima do formato adotado pelo Finos.

Essencialmente compreendo como principal diferenciação entre curso livre e oficina os aspectos concernentes à carga horária, período de execução e abrangência de conteúdos dessas duas modalidades. Uma oficina tende a ser uma ação de curta duração com carga horária limitada, geralmente variável e inferior a 120h, tendo sempre um conteúdo que gravite em torno de um tema central. Já em um curso livre não existe limitação de carga horária nem de periodicidade, podendo versar, inclusive, sobre temas e conteúdos diversificados.

Um curso livre pode destinar-se ao domínio conceitual de toda uma área do conhecimento. Na Bahia, por exemplo, temos o tradicional curso livre de interpretação teatral da Escola de Teatro da UFBA (Salvador-BA), com duração de 12 meses; o curso livre de teatro da Sitorne Estúdio de Artes Cênicas (Salvador-BA), com duração de 24 meses; e o curso livre de teatro do Centro Universitário de Cultura (CUCA) da Universidade Federal de Feira de Santana (Feira de Santana), também com duração de 24 meses.

Uma oficina geralmente detém-se a um aspecto específico de uma determinada área – uma técnica, procedimento, linguagem estética, etc. Exemplo: Oficina de *commedia Dell’ Art*; teatro do oprimido; criação dramatúrgica etc.

Comparando as duas experiências, no caso do Galpão Cine Horto o curso tem a extensão de 12 meses, sendo os nove primeiros dedicados à pesquisa e montagem de um produto cênico e os três últimos destinados à temporada e circulação do espetáculo. Na versão adotada pelo Finos Trapos, o curso é desenvolvido numa carga-horária bem diferente e em um espaço de tempo bem menor.

Ademais, as limitações ocasionadas pelo contexto vivenciado pelo Finos – o que condiciona, inclusive, a autonomia da pesquisa e da encenação, uma vez que até o momento não contamos com um aporte financeiro que nos dê uma margem de conforto para fazer alçar voos a todas as ideias propostas pelo coletivo que se forma a cada Oficina – transformam as dificuldades e limitações espaço-temporais e financeiras em mecanismos de aprendizagem.

O fato de o Finos Trapos ainda não gerir um espaço que funcione como sede também é um complicador – o formato itinerante do projeto. Todas as edições do Oficina foram realizadas em espaços culturais distintos, o que de certo modo enriquece as potencialidades da experiência. Em alguns casos, as aulas ocorriam em um local e a mostra cênica desenvolvida em outro, o que apesar de ser algo problemático e claramente se derivar de uma limitação logística e de produção, colocava em evidência para os envolvidos no percurso formativo a capacidade de se adequarem a espacialidades diferenciadas e o lidar com contextos desfavoráveis.

No oficina do Galpão, pessoas das diversas regiões do país se deslocam para a sede do grupo para participarem do curso. Já no oficina do Finos, o grupo se desloca para regiões diferenciadas para trocar com os participantes. Essas posturas distintas proporcionam diferenças em diversos aspectos das experiências. Um dos mais latentes é a condição econômico-social do público alvo nos dois casos, uma vez que a participação no oficina do Galpão requer disponibilidade de tempo durante um longo período sem nenhuma bolsa ou ajuda de custo aos participantes.

Outra característica a ser considerada no Oficina Finos Trapos é o processo de horizontalização das decisões. Ainda que haja a figura do encenador e do coordenador pedagógico, as definições sobre a pesquisa estética e o tema a ser abordado na mostra cênica são realizadas no contato com os alunos e a partir das discussões que emergem desde o primeiro dia das oficinas, seguindo as etapas estipuladas na *dramaturgia da sala de ensaio*.

Apenas nas três últimas edições realizada em distintas regiões do interior do estado da Bahia decidimos propor uma temática da qual emergiria um tema recorte no contato com as inquietações poéticas dos alunos. Sempre destinávamos um momento, em todas as cinco edições do projeto, para que os artistas-estudantes explorassem o marco zero instituído

na *dramaturgia da sala de ensaio*. A partir das vontades apresentadas e da análise dos pontos recorrentes entre elas eram planejadas ações por parte dos educadores para transformar em dispositivos cênicos o tema eleito no final do encontro.

Isso incitava nos participantes a disponibilidade para o diálogo e o debate. Assim, poderiam experimentar *in loco* a dinâmica do cotidiano de um grupo de teatro, com seus bastidores, às vezes conflituosos, às vezes de intensa harmonia e inspiração artística. Ou seja, durante o período em que se reuniam para a experiência, não apenas os alunos entre si se como também os membros do Finos, se constituíam num único coletivo: o coletivo Oficínio. Isso exigia dos condutores do processo flexibilidade e uma disponibilidade para construir o plano de ação – especialmente os artísticos– no contato com os alunos. Tudo era colaborativo e em processo. O que não é nada fácil, mas os resultados obtidos são bastante estimulantes.

#### 4.2.3 Conceito de dispositivo

Ainda que Roberto de Abreu não tenha abordado o conceito de dispositivo em sua dissertação, considero ser este de grande relevância para a compreensão da transposição da *dramaturgia da sala de ensaio* para o plano metodológico do Oficínio Finos Trapos. A sala de ensaio enquanto espaço de construção da obra cênica, como é proposta nesse procedimento metodológico, configura-se em potência. Ali, a obra espetacular é erguida a partir do espaço vazio e do material humano disponível. Tal percurso, ainda que os envolvidos no processo façam prospecções ou estabeleçam conceitos motores e geradores, não é um dado exato, fechado, cartesiano. Do ponto de partida à linha de chegada, bifurcações, sinuosidades, avanços e regressos permearão o caminho até que um discurso se firme na forma de espetáculo.

O próprio Roberto de Abreu admite que

Cada escolha que é tomada dentro do circuito criativo gera outras tantas possibilidades de escolha, e outras tantas violências precisarão ser cometidas, para, ao optar por um caminho, anular os haveres que outras opções poderiam oferecer. A violência da escolha está pautada na misteriosa escuridão que salvaguarda os caminhos da criação, o enigmático ‘não saber’ que aturde o artista, fazendo-o entrar em situação de jogo. (SCHETINNI, 2009, p. 66-67).

Assim, a *dramaturgia da sala de ensaio* enquanto potência criativa e pedagógica não seria um método ou modo de operar. Suas características aproximam-se da interpretação

de Gilles Deleuze (1996) sobre o conceito de dispositivo, abordado a partir da sua interpretação da obra de Foucault. O autor considera um dispositivo como sendo

[...] uma meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente. E, no dispositivo, as linhas não delimitam ou envolvem sistemas homogêneos por sua própria conta, como o objeto, o sujeito, a linguagem, etc., mas seguem direções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam uma das outras. Qualquer linha pode ser quebrada – está sujeita a *variações de direção* – e pode ser bifurcada, em forma de forquilha – está submetida a *derivações*. Os objetos visíveis, os enunciados formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vectores ou tensores. (sem número de página).

Portanto, por sua flexibilidade, adaptabilidade e por instituir tensionadores do processo criativo, a *dramaturgia da sala de ensaio*, como utilizada durante o Oficinão Finos Trapos, seria então um dispositivo metodológico servindo aos intuits artísticos e pedagógicos dessa ação de formação.

A definição de dispositivo metodológico caminha *pari passu* com os princípios que norteiam o *processo colaborativo de criação*, ao qual a *dramaturgia da sala de ensaio* se filia. Isso explica, inclusive, a adaptabilidade desse dispositivo à diversificada realidade contextual dos grupos teatrais, ganhando sistematizações peculiares em cada agrupamento. Uma vez que os dispositivos criativos são compostos por sistemas não-lineares que se bifurcam e se misturam, articulando enunciados e subjetivações, culminando em resultados tão particulares quanto a efemeridade da obra cênica, não podemos considerar o *processo colaborativo* um sistema universal.

Enquanto procedimento volátil, o êxito de um processo criativo que se intitule colaborativo está condicionado a certas variáveis: a filosofia de trabalho de cada grupo, as relações/tensões geradas no encontro cotidiano entre os artistas criadores, a liberdade e intimidade criativa entre os membros, dentre outros fatores. Porém, com a recorrência cada vez mais frequente do termo no meio teatral, muitas vezes empregado fora do contexto da criação compartilhada, há também uma grande possibilidade de a expressão *processo colaborativo* estar sendo utilizada por alguns artistas e coletivos de maneira equivocada.

É importante destacar que, no que diz respeito à criação compartilhada, Rosyane Trotta (2008), define claramente que a ideia

[...] comporta dois movimentos: aquele de compartilhar (distribuir) e aquele de compartilhar de (participar de). A autoria se realiza na reciprocidade do fazer. Nesta dinâmica, as funções agregam e cedem território. O processo de formação da autoria se instala na área



dimensionada pela diversidade de autores e de funções, enfrentando o problema de encontrar o consenso dentro do dissenso tanto quanto permitir o dissenso dentro do consenso (p. 84).

Ou seja, ainda que cada grupo de criadores tenha a liberdade de propor formatações diferenciadas, um dispositivo colaborativo precisa se utilizar de um dos movimentos indicados pela autora. Do contrário não pode ser encarado como sinônimo de compartilhamento de autoria.

É importante destacar também que o *processo colaborativo* enquanto dispositivo metodológico serve de maneira muito eficaz aos princípios da criação em grupo. As particularidades, a unidade na diferença, a variabilidade do percurso criativo, são características que se alinham diretamente com os princípios da autoria coletiva, modo de criação de alta complexidade, especialmente por trazer à tona as peculiaridades das relações interpessoais.

Rosyane Trotta (2008), pesquisadora que se debruça profundamente sobre questões do *teatro de grupo*, conceitua autoria coletiva como sendo

[...] o processo pelo qual um conjunto de artistas trabalha na formação de um modo de criação, dando-lhe forma e conceito, sendo ambos os procedimentos – formação e formalização – dinâmicos, simultâneos, não lineares, não progressivos, mas cumulativos, e a partir de indivíduos que, pelo objetivo da criação, se colocam em questão, quer dizer, se abrem à crise. O espetáculo apresenta uma espécie de jogo de embate e conciliação de subjetividades que se organizam para funcionar em conjunto. A aparente harmonia com que os elementos funcionam na obra concilia, na representação, as tensões e os conflitos inerentes a este processo, que não foram eliminados, mas que encontram um consenso para permitir uma fixação da forma. (p. 94)

Esse processo é ao mesmo tempo complexo e pedagógico. De um lado temos a subjetividade dos indivíduos integrantes, algo que jamais pode ser desprezado em um processo de criação artística. Do outro, a construção de uma coesão de discurso em um processo de autoria coletiva.

Muitas tensões podem ser geradas para que desta relação entre individualidade e alteridade resultem produtos cênicos bem articulados ideológica e poeticamente, traduzindo as inquietações dos artistas-idealizadores, sendo muitas vezes necessária a figura de um mediador – na maioria das vezes personificada em um encenador ou diretor – que procurará o equilíbrio do processo criativo, mesmo nos contextos mais conflituosos:

Quando passa pelo conjunto da equipe, a concepção do projeto pode significar uma das etapas mais difíceis e conflituosas, uma vez cada proposta

é uma tentativa de interpretação sobre o grupo – quem ele é – e a projeção de um desejo – o que ele poderia ou deveria ser. O projeto necessita encontrar um ponto em comum entre as diversidades e não pode contentar inteiramente cada indivíduo. [...] Da tentativa do artista de abrir espaço no grupo para a sua subjetividade, resulta o conflito entre o indivíduo e o grupo. Tal processo pode se dar de forma racionalista ou empírica, pode ser fruto do diálogo e da negociação ou da experiência, ou mesmo conjugar ambas as práticas (TROTТА, 2008, p.88).

Esse processo de negociação me leva a supor que a própria dinâmica das relações interpessoais – dentro do grupo e fora dele – condicionam e criam os mecanismos para lidar com as tensões existentes entre autoria/hierarquia nos processos criativos. Em outras palavras, não existem regras universais predeterminadas. Cada grupo, em seu contexto, lida de maneira peculiar no que diz respeito às essas tensões.

Se observarmos, por exemplo, procedimentos de agrupamentos brasileiros já estabelecidos que se utilizam da criação em colaboração, veremos um cenário multifacetado: grupos como o Teatro da Vertigem (SP) onde a visão do encenador aparece como marca indispensável à sua identidade; grupos como o Oi Nós Aqui Traveis (RS) – que segundo Stela Fischer (2010, p. 79-105), transitou durante a sua trajetória da criação coletiva para a criação colaborativa – em que a unidade do coletivo é característica perceptível em todos os trabalhos; já em outros contextos nos deparamos com organizações como o Lume (SP) onde cada trabalho parece ter a identidade individual derivada dos objetos de estudo dos atores-pesquisadores. Procedimentos marcadamente distintos, mas que funcionam a seu modo enquanto *processos colaborativos*, uma vez que são configurações ou tentativas de resposta ao problema da autoria coletiva.

No caso dos pressupostos norteadores do *Oficinão Finos Trapos*, o *processo colaborativo de criação* enquanto dispositivo metodológico demonstrou-se como sendo uma estratégia de alto potencial pedagógico. Propondo etapas que funcionam como tensionadores da criação, este dispositivo colocava em destaque todas as questões concernentes à criação compartilhada: Como lidar com os diferentes pontos de vista em um processo de criação? Como abrir mão de uma ideia ou uma opinião em prol da construção da obra de arte sem sentir-se frustrado em alguma medida? Como exercitar a escuta ou mediar o diálogo entre os criadores? Como lidar com conflitos e impasses? Como o participante pode melhorar os argumentos com vistas a defender a sua ideia de forma clara e concisa para que esta seja aceita pelo coletivo? Como formular uma ideia a partir de uma visão holística da obra em construção? Como trazer uma imagem ou conceito do plano das ideias para a cena coletivamente?

Essas e outras questões mobilizaram os participantes durante o processo contribuindo para que estes tivessem proatividade, disponibilizassem energias físicas e psíquicas tendo sempre em primeiro plano a obra em construção.

Assim, todos os envolvidos – instrutores e participantes – deveriam sair da sua zona de conforto, dispondo-se a discutir e a dialogar sobre a obra a ser construída. Enquanto a obra cênica era levantada os participantes construíam relações de aprendizado: sobre o trabalho criativo; acerca de suas funções e as que são desempenhadas pelos colegas; sobre a polifonia intrínseca ao fenômeno teatral; exercitam uma visão holística da obra espetacular; percebem a necessidade de serem flexíveis, especialmente no que tange à dinâmica das relações interpessoais; valorizam a escuta como mecanismo indispensável ao processo criativo; dentre inúmeros outros saberes.

#### **4.2.4 Peculiaridades do processo colaborativo no Oficinão**

Balizados pela noção de dispositivo metodológico poderemos então responder a seguinte questão: Como se configura o *processo colaborativo de criação* no percurso formativo do Oficinão Fins Trapos e como este dialogava com o plano pedagógico proposto?

Ora, a *dramaturgia da sala de ensaio* foi sistematizada tendo como foco principal a criação dramatúrgica dentro de um processo fundamentalmente artístico. Essa ferramenta de criação, considerada por Roberto de Abreu “[...] uma proposta metodológica centrada na criação colaborativa em *teatro de grupo*, e que tangencia a noção de dramaturgia do ator, concebida por Enrique Buenaventura, ao mesmo tempo em que dialoga com conceitos do teatro contemporâneo, tais que: ator-criador, ator-performer e autoria coletiva.” (SCHETTINI, 2009, 97-98), ainda que, enquanto criação artística, não exclua um processo de educação informal, a sua sistematização não se configura em si um procedimento didático. Seria necessária uma reestruturação visando adequar o procedimento aos objetivos específicos do Oficinão Fins Trapos.

Eleonora Leal (2012) aponta uma questão interessante ao analisar o processo colaborativo como dispositivo pedagógico em dança: “Em um processo artístico essas fases podem ou não ser lineares; por isso, é impossível determinar a sucessividade dos passos para a criação. Mas como seriam essas fases quando se trata de um processo criativo colaborativo em um espetáculo didático, onde o fator tempo é determinante?” (p. 35).

Essa questão é iluminadora para compreendermos a problemática na qual estávamos envolvidos ao planejar o Oficinão Finos Trapos. A complexidade que permeia os *processos colaborativos de criação* cênica e dramaturgica gera a tendência de que seus percursos criativos sejam demorados. Em geral, levam-se meses ou até anos para se chegar numa estrutura cênica satisfatória. “Gennésius..”, por exemplo, durou dois anos correspondentes à pesquisa, montagem e temporada de estreia. Ou seja, ao optar por esse dispositivo metodológico, nós idealizadores do Oficinão Finos Trapos nos impusemos um árduo desafio. Algo que, inclusive, para alguns, poderia soar a primeira vista como impossível de ser concretizado.

A solução encontrada pelo Finos foi o investimento num plano pedagógico que ao mesmo tempo em que se abrisse para o terreno obscuro próprio da criação colaborativa conservasse certo rigor metódico. Como se vê também nesse caso, as dicotomias parecem ser marca recorrente da trajetória desse grupo (ou seria do *teatro de grupo* como um todo?).

A visão dos monitores com vistas a perseguir os resultados pedagógicos desejados, aliada ao planejamento e organização do grupo, bem como o compromisso dos participantes – algo comum à maioria das edições do Oficinão – possibilitaram que os processos vivenciados alcançassem os resultados desejados, mesmo num curto espaço de tempo.

Para tal, um aspecto fundamental verificado e vivenciado durante as edições do Oficinão foi o seu caráter de imersão. Desde o processo seletivo até a sua finalização Finos Trapos e participantes eram levados a se disponibilizar integralmente para a experiência. Não havia grandes intervalos de tempo entre as aulas, e durante as intervenções artísticas e pedagógicas toda iniciativa de dispersão era combatida.

Em verdade, o próprio ritmo do trabalho e a quantidade de informações que tinham que lidar naturalmente fazia com que os participantes direcionassem energia apenas para as atividades propostas. Além disso, logo nos primeiros encontros tratávamos de apresentar todo o planejamento e procedimentos que seriam adotados durante o percurso formativo, além de já iniciar a prática de exercícios que dessem a dimensão do comprometimento necessário à experiência, o que contribuía para que houvesse uma seleção natural. Os que permaneciam nos encontros subsequentes eram os que compravam a ideia e/ou se identificavam com a proposta.

Um diferencial que também auxiliava na execução do curso era o fato de sempre haver mais de um instrutor em sala de aula. Todos os membros do grupo se engajavam no projeto pedagógico a partir da sua área de especialidade e interesse. Assim, enquanto um

conduzia os jogos e exercícios propostos, os demais davam suporte. Alguns, monitorando os participantes, corrigindo suas posturas corporais durante os exercícios e/ou cuidando para que realizassem de maneira adequada o que era proposto; outros, tomando nota, documentando as cenas, improvisações, e/ou a experiência como um todo, seja através de anotações, seja com registros fotográficos e/ou audiovisuais. Ademais, ainda que a relação professor-aluno fosse garantida durante o processo de aprendizagem, em todas as etapas prezávamos por amalgamar o coletivo de modo a horizontalizar o processo e garantir que a quantidade de monitores não causasse prejuízos no sentido de inibir os participantes.

Por todos esses fatores, conseguíamos atingir a meta de aliar objetivos artísticos e pedagógicos tendo como dispositivo metodológico o *processo colaborativo de criação* em curso de curta duração. Os números do *Oficinão Finos Trapos* impressionam. A primeira edição teve uma carga horária total de 64 horas/aulas, já as demais foram realizadas, cada uma, em um total de 40 horas/aulas. Em 2008 e 2012 essa carga horária foi distribuída em um período de 30 dias. Já nas três últimas edições, realizadas em 2013, toda a carga horária foi concentrada em um período que corresponde a 10 dias seguidos.

Esses indicadores ilustram bem o caráter de imersão, próprio dessa experiência. Isso possibilitava que o *processo colaborativo* do *Oficinão* se configurasse em uma célula do cotidiano de um grupo de teatro com toda a complexidade que permeia a criação compartilhada. Claro que a custo de muita dedicação, tanto por parte dos alunos, que tinham seus condicionamentos físicos postos à prova, quanto por parte dos instrutores e equipe artística, que se reuniam todos os dias antes e após os encontros para analisar os resultados e adequar os planejamentos, incluindo exercícios e disparadores criativos com base no que surgia nas improvisações e discussões durante as aulas.

Ainda que se detivesse mais concentrada na dramaturgia, encenação e interpretação, fator também peculiar à *dramaturgia da sala de ensaio*, a colaboração era vivenciada durante todo o tempo também em outros setores, como nos planejamentos, na produção e execução de figurinos, maquiagem, trilha sonora, dentre outros aspectos.

Um fato verificado que nos chegou através dos depoimentos dos participantes, especialmente nas edições de 2012 e 2013, foi que apresentávamos a colaboração e a filosofia do trabalho em grupo, não apenas na teoria ou na prática dos exercícios como também pela via do senso ético e coerência discurso/prática. Os alunos percebiam e se identificavam com a forma com que o grupo conduzia o processo, uma vez que a nossa prática era como uma corporificação do discurso.

Assim, além dos conteúdos serem acessados pela via cognitiva, a observação dos participantes das atitudes do grupo no pré e pós-aula enfatizava, espontaneamente, o que era teorizado durante os encontros. Rosyane Trotta (2008) também aponta os benefícios desse tipo de observação para o bom andamento do projeto artístico. Na pesquisa que originou a sua tese,

Os diálogos que acontecem em encontros informais, na mesa do bar e sem pauta, são apontados por vários entrevistados como fonte de aquecimento do trabalho – momento em que se comenta livremente o que vem sendo feito, em que se trocam impressões, em que surgem ideias e opiniões e, principalmente, em que se pode rir junto, potencializando a cumplicidade e o prazer. São momentos que ampliam a relação entre os autores e sua prática, que promovem a integração dos indivíduos ao sujeito coletivo e à obra. (p. 266)

Isso destaca bem a colaboração como dispositivo de aprendizado. Nesse procedimento a obra de arte em construção torna-se, necessariamente, um espaço de diálogo, de escuta e de entendimento entre os agentes criadores. As ideias postas e corporificadas na sala de ensaio refletem o entendimento e a integração. A falta desses dois elementos durante o processo provoca entraves que se persistentes poderão interferir decisivamente no produto final almejado.

Todo agente do processo criativo que lança uma ideia ou sugestão precisa estar triplamente preparado. Primeiro, para arguir sobre sua proposição em um debate. Depois, ter a consciência de que a obra de arte vem em primeiro plano, o que indica que a ideia proposta pode não ser aceita pelos demais criadores-autores. E por último, estar ciente de que caso a sua ideia seja incorporada à obra ela passará a pertencer ao coletivo de criadores, não podendo ser utilizada, portanto, para promoção individual.

O processo colaborativo de criação como dispositivo metodológico torna a sala de ensaio um empolgante fórum, servindo a intuítos criativos e educativos:

A sala de ensaio, que reúne todos os participantes, é o espaço público por excelência, onde se corre o risco, se lançam propostas e se debate. Os diálogos que ocorrem fora dali fazem parte do trajeto criativo e, com pauta específica, alimentam a criação e redimensionam o material que surge em sala (TROTТА, 2008, p.266).

Mas um problema encontrado, especialmente a partir da segunda edição do Oficinão, quando investigação da *dramaturgia da sala de ensaio* já havia sido concluída, foi seguir todas as quatro etapas na ordem prevista na sistematização organizada por Roberto de Abreu. No formato adotado em “*Gennésius*”, devido ao seu caráter investigativo e com vistas

a gerar um produto cênico que entraria no circuito oficial das produções profissionais, uma etapa só era iniciada depois de um exaustivo debruçar sobre a fase anterior, o que contribuía para o alongamento do tempo de criação.

Já no contexto do Oficinão, por seu caráter didático e instrumental, não tínhamos a necessidade de longos períodos exploratórios de cada fase daquele sistema. Nosso foco primordial era apresentar o dispositivo sistematizado pelo Finos cuidando para que os participantes se apropriassem daquele procedimento a fim de o utilizarem em processos criativos futuros, preferencialmente dentro dos agrupamentos que integravam ou que desejassem fundar a partir de então. O caráter pedagógico caminhava *pari passu* com os intuítos artísticos.

Então, para lutar contra *Cronos* e atingir a dimensão estética e pedagógica da experiência, decidimos apresentar em explanação teórica os conceitos sistematizados na *dramaturgia da sala de ensaio* investigada em “*Gennésius..*”, apontando, inclusive, as fases estabelecidas. Já na experimentação prática que culminaria na mostra cênica, realizávamos uma decomposição dos procedimentos adotados nessas etapas e o agregávamos à estruturação metodológica do Oficinão. O resultado dessa decomposição corresponde ao esquema descrito a seguir:

- Ponto de Partida: o que eu quero dizer como artista? (escolha de um tema base, texto literário, imagem etc.)
- Discussão dos conceitos motores/geradores do ponto de partida escolhido e realização de experimentos cênicos (improvisações dirigidas e espontâneas);
- Organização do material teatralmente potente (extrato do que foi mais interessante dramaturgicamente e cenicamente nas improvisações, tanto no que diz respeito às cenas quanto em relação a situações dramáticas suscitadas);
- Estruturação do roteiro (proposto pelo dramaturgo em parceria com o encenador e rediscutido no coletivo Oficinão);
- Montagem (estruturação da encenação) em concomitância com a criação do texto dramaturgicamente;
- Produção (concepção e execução dos elementos da cena; discussão de estratégias de produção executiva/divulgação);
- Ensaio geral;
- Apresentação do resultado final (mostra cênica);

É importante destacar que essa decomposição não significa uma reordenação das etapas a serem seguidas, e sim a identificação de vetores, de linhas de força que conduziriam o processo criativo. Reiterando que como dispositivo metodológico esses vetores, ainda que disparados em momentos distintos, se imbricam, se interconectam e se bifurcam, criando uma cartografia tão complexa quanto o fenômeno da criação.

Em síntese, a *dramaturgia da sala de ensaio* executada durante o Oficinão, ao não se estruturar em etapas de realização e sim em linhas de força, possibilitava a otimização do tempo de trabalho. Com essa mudança, não incorreríamos no problema de esgarçarmos uma etapa durante um longo período, desprivilegiando as demais. Não destinando um tempo específico para cada etapa, privilegiava-se o ritmo da turma. Poderíamos trabalhar os pontos fracos e as peculiaridades de cada coletivo que se formava sem perder de vista os vetores determinados. Se, por exemplo, o ponto fraco da turma fosse chegar a consenso no que diz respeito ao *ponto de partida*, passávamos à *realização de experimentos cênicos* ou à *organização do material teatralmente potente*, e naturalmente, ao se debruçar sobre os outros vetores, o grupo conseguia vislumbrar um caminho de solução consensual para o *escolha do tema base*. Assim, privilegiávamos o aprendizado sem desmerecer o processo artístico.

Um belo exemplo dessa possibilidade estratégica foi o que ocorreu na etapa de Juazeiro-BA no Oficinão 2013. No momento de execução do *ponto de partida*, durante o debate sobre a escolha do tema a ser abordado na mostra cênica conflitos entre os participantes afloraram. Parte da turma naquele momento manifestou-se insatisfeita com a gestão do prefeito e propôs a ideia de abordarmos como tema central do espetáculo algumas discussões polêmicas sobre a administração municipal. Contudo, outros participantes eram partidários do prefeito, alguns, inclusive, eram funcionários da secretaria de cultura municipal.

Um verdadeiro impasse sobre o tema da mostra se estabeleceu.

Percebendo que a insistência no atrito e na busca de consenso apenas desgastaria ainda mais os ânimos coletivos, fragilizando as relações interpessoais dentro do coletivo que se formara para o Oficinão, decidimos partir de imediato, sem a definição clara do tema para *as improvisações espontâneas e dirigidas*. O diálogo corpóreo-sensorial suscitado pelos jogos e exercício de improvisação provocaram imagens que delinearão um tema que contemplava partidários e não partidários do prefeito: o imaginário coletivo sobre a cidade, os contrastes entre esses problemas urbanos com as suas belezas naturais. Assim, a partir desse encontro de ideias, pudemos prosseguir com o dispositivo metodológico que resultou mais tarde na mostra “Águas de Ferro”.



#### 4.2.5 Estruturação metodológica

Na sua definição, o Oficinão Finos Trapos diz respeito a uma atividade pedagógica de formação de atores e vivência de processo de criação com o intuito de experimentar, num sistema de oficina de teatro, o processo de criação colaborativa a que o Finos Trapos se propõe a desenvolver, resultando na construção de uma mostra cênica. O curso contempla aulas teóricas e práticas distribuídas em módulos de abordagem que versam sobre os princípios que fundamentam a filosofia de trabalho do grupo, possibilitando aos participantes a vivência de ferramentas desenvolvidas pelo Finos em seus procedimentos de trabalho em processos de criação artística.

Visando manter a perspectiva da *dramaturgia da sala de ensaio*, onde a colaboração é mais preponderante na dramaturgia, encenação e interpretação, o Oficinão tinha prioritariamente como público alvo intérpretes, dramaturgos e encenadores, de faixa etária acima de 18 anos e com experiência mínima comprovada no ramo das artes cênicas.

Durante os processos seletivos, verificamos também que o curso atraía o interesse de dançarinos com experiências esporádicas como atores, que expressamente desejavam aperfeiçoar os seus conhecimentos sobre teatro. Esses candidatos também foram selecionados, mas deixávamos claro que a perspectiva do curso iria deter-se predominantemente na linguagem teatral. Como o curso tinha no escopo do conteúdo o estudo da prática teatral em grupo, e esta naturalmente dialoga com as poéticas e processos de encenação contemporâneos, cada vez mais tendendo ao hibridismo das linguagens cênicas (teatro, dança, circo, performance, ópera etc.), contemplar esses perfil de vocacionados não traria prejuízo algum ao curso.

A tentativa de definição de um público alvo centrado no tripé considerado por Rosyane Trotta (2008) as três funções essenciais do teatro, era mais uma tentativa de lidar com o fator tempo e as limitações financeiras do projeto. Uma vez que o Oficinão é um curso de curta duração, ampliar a criação colaborativa para as demais funções do processo criativo tornaria mais dificultoso o intuito de criar um processo artístico-pedagógico que instrumentalizasse os participantes sem perder de vista a construção de uma mostra cênica em um curso de 40 horas. Ademais, para abordar o estudo das áreas técnicas (cenografia, iluminação, trilha sonora, indumentária etc.) seria necessário um maior aporte financeiro para

compra e aluguel de materiais durante todo o curso para que os participantes pudessem experimentar as possibilidades do processo colaborativo também nesses setores.

Concentrando o debate nessas três funções aperfeiçoava-se o tempo. Não tendo a mesma prioridade na discussão, a colaboração nas outras funções da criação tangenciava os principais momentos da criação. Portanto, a decisão em priorizar intérpretes, encenadores e dramaturgos era também uma forma de os demais profissionais não se sentirem frustrados durante um curso.

Em alguns contextos pontuais, como nas três edições ocorridas em 2013, devido ao baixo número de inscritos, abrimos a exceção de contemplar artistas de outras especialidades da engenharia teatral, desde que estes fizessem parte de algum grupo de teatro. Contudo, a perspectiva clara do curso contribuía para diminuir essa possibilidade de frustração, ao mesmo tempo em que nos eximia da necessidade de aprofundamento de conteúdos específicos nessas áreas profissionais.

Em todas as edições houve um processo seletivo composto da análise curricular e de um questionário disponibilizado em formato de ficha de inscrição, visando alcançar, dentro do possível, o perfil desejado e sondar interesses, noções preliminares e inquietações dos candidatos.

O desejo com o processo seletivo era também de criar turmas homogêneas, algo que foi dificultoso em praticamente todas as Oficinas no interior do Estado, uma vez que os vocacionados tinham experiências bem diferenciadas. Alguns eram artistas já consagrados na cena local, tendo anos de experiência com as artes cênicas; outros eram muito iniciantes e com experiências, de certo modo, incipientes que se adequariam mais ao perfil de um curso de iniciação teatral que para capacitação profissional – real proposta do Oficinação.

Os critérios adotados durante as seleções foram:

1. Ter experiência mínima comprovada no ramo das artes cênicas nas funções de intérprete, encenador e dramaturgo e/ou produtor de teatro;
  2. Ordem de inscrição;
  3. Será priorizada a participação de estudantes da rede pública de ensino (básico ou superior);
  4. Integrantes de grupo de teatro (amador ou profissional) também terão prioridade na inscrição;
- (trecho do plano de curso Oficinação Finos Trapos 2012/2013. Disponível em: <http://oficinaofinostrapos.wix.com/edicao2013>).

A noção de participante é importante à compreensão da experiência do Oficinação na medida em que este buscava horizontalizar as relações de aprendizagem, compreendendo que docentes e discentes são atuantes do processo educativo e que geram conhecimentos em

conjunto. A proposta metodológica do Oficinão não extingue a relação professor-aluno no processo educativo, nem a delimitação de funções no processo artístico-criativo, mas exige uma postura não autoritária dos educadores, a fim de compreender que os educandos são, sobretudo, parceiros, colegas de trabalho na construção de um processo pedagógico e artístico. Ambos eram considerados agentes do processo, e por isso, participantes.

Para que compreendessem a profundidade da filosofia do teatro de grupo, durante a ação educativa, Finos Trapos e participantes do Oficinão deveriam se constituir um coletivo. Essa visão horizontalizada do processo educativo comunga tanto com o ideal de autoria compartilhada instituída no *processo colaborativo de criação*, quanto com o princípio defendido por Paulo Freire (1981) de que “ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo.” (p. 79).

Como aqui já destacado, o curso foi desenvolvido em uma carga horária que variou durante os seus três anos de edição. Em 2008, o Oficinão fora realizado em um total de 64h/aulas, o que só foi possível devido ao curso ter sido executado durante os meses de janeiro e fevereiro, período favorável tanto para os instrutores membros do grupo quanto para o público alvo. Já a edição de 2012 e as três últimas realizadas em 2013 foram projetadas para serem executadas contemplando uma carga de 40 horas, solicitando automaticamente uma readequação do escopo de conteúdos de abordagem.

A execução do Oficinão foi didaticamente organizada em duas grandes etapas, que se retroalimentavam durante o percurso formativo. Foram elas:

**Etapa I – Módulos de Abordagem:** nessa etapa introdutória eram realizadas aulas teóricas e práticas organizadas em um sistema modular de ensino, onde seriam abordados temas caros, tanto à compreensão da prática e filosofia de trabalho que o Finos Trapos desenvolve, quanto para a instrumentalização dos participantes sobre *processo colaborativo de criação*. Este é um momento de extrema importância ao percurso formativo, pois além de proporcionar aos participantes a apresentação de conceitos fundamentais à compreensão dos objetivos propostos pelo Oficinão, ilustrava o caráter teórico-prático da experiência e evocava a postura/perfil desejável dos participantes selecionados. Além disso, esta etapa proporcionava um reconhecimento da turma, demonstrando suas dificuldades e potencialidades, além de amalgamar o coletivo, lançando os pilares para que a investigação cênica que culminaria na mostra cênica acontecesse.

A trajetória de cinco edições do Oficinão Finos Trapos foi marcada por duas versões de módulos de abordagem. A primeira delas coincide com a execução do Oficinão de

2008, onde foi testada a primeira versão sistematizada da *dramaturgia da sala de ensaio*. Por isso, configurou-se num plano piloto que foi aperfeiçoado com a retomada do projeto nos anos 2012 e 2013, otimizando os aspectos apontados como sendo os de maior impacto no desenvolvimento dos participantes da primeira edição. Essas duas versões se justificam também pela adequação de carga horária realizada, da primeira edição para as subsequentes.

**Figura 11** - Aula de Cenografia, Modulo II, Oficínio 2008. Vitória da Conquista, Sala Polivalente, Centro de Cultura Camilo de Jesus Lima, 22 de Janeiro de 2008.



Foto: Daisy Andrade. Na Foto, Yoshi Aguiar (Instrutor), e participantes do Oficínio.

Para incentivar o trabalho em grupo, na primeira edição do Oficínio, decidimos que era necessário, além do estudo teórico e vivência prática do *processo colaborativo de criação*, dar um breve panorama dos elementos constituintes da engenharia teatral. Aulas de cenografia, maquiagem, produção cultural, trilha sonora, dramaturgia, pesquisa cênica, dentre outros seriam abordados dentro da carga horária estipulada. Todos esses conteúdos se articulavam em três módulos intitulados:

*Modulo I – Corpo e Voz:* aulas práticas relacionadas ao treinamento do ator. Instrutores Ministrantes: Chefinho Santos, Daisy Andrade, e Danielle Rosa;

*Modulo II – Teoria do Teatro:* aulas teóricas sobre os elementos da cena (maquiagem, indumentária, história da cenografia, pesquisa) e produção cultural. Ministrantes: Francisco André, Polis Nunes, Yoshi Aguiar e Roberto de Abreu;

*Modulo III – Improvisação:* procedimentos improvisacionais direcionados à construção dramática e encenação da mostra cênica. Ministrantes: Francisco André, Roberto de Abreu e Yoshi Aguiar;

(trecho do relatório de prestação de contas do projeto Auto da Gamela Temporada 2008).

Na ocasião, todos os membros do Grupo, a exceção de Rick Fraga, assumiam a monitoria de pelo menos um desses módulos de abordagem, a partir da sua especialização profissional e área de interesse. Integrava também o grupo de instrutores o *fino colaborador* e também conquistense Chefinho Santos (dançarino e coreógrafo) e ainda contamos com a participação do *fino colaborador* Marcelo Benigno, realizando uma intervenção artística durante o processo.

Nas novas experiências que se seguiram, houve outro formato dos módulos de abordagem, se adequando ao novo contexto em que o grupo se encontrava. Nas edições de 2012 e 2013 decidimos reduzir o escopo de abrangência de conteúdos, não contemplando mais a grade de teorias do teatro que ocupava uma carga horária deveras extensa e, de certo modo, assessoria. Isso possibilitou concentrar as energias em três eixos, considerados como estruturantes à prática cotidiana dos grupos teatrais contemporâneos (a produção continuada, o teatro experimental e os procedimentos de gestão administrativa do coletivo). Com essa mudança, pudemos também reduzir a carga horária planejada de 60 para 40 horas, possibilitando, inclusive, a imersão no processo artístico-pedagógico de participantes com menor disponibilidade de tempo.

**Figura 12** - Aula Modulo I, Oficina 2013, Etapa I – Oficina no Sertão do São Francisco. Juazeiro – BA, Centro de Cultura João Gilberto, 19 de Abril de 2013.



Foto: Polis Nunes. Na Foto: no primeiro plano, da direita para esquerda em jogo cênico-expressivo (Heitor Rodrigues, Iramar Oliveira, Acsa Sinay e Elis Silva) e ao fundo, observando, e participantes do Oficina.

Mesmo com a diminuição da carga horária, optamos por manter a estruturação inicial de distribuição dos conteúdos em três módulos de abordagem, que em determinado momento convergiam para a estruturação da encenação desenvolvida em processo colaborativo de criação. Os novos módulos adotados foram:

*Módulo I - “Preparação do Ator e Rotinas de Treinamento em Teatro de grupo”* – prática de reconhecidas técnicas de exercícios e jogos teatrais que possibilitem o aperfeiçoamento das principais ferramentas de trabalho do ator. Tem o objetivo de desenvolver atividades que potencializem o pensar e o fazer teatral como organização de uma arte que se orienta num espaço-tempo, além de realizar práticas de treinamento do ator tendo como referência o desenvolvimento de habilidades e competências corporais-vocais, buscando sistematizar exercícios que potencializem e instrumentalizem o seu trabalho e que poderão ser utilizados cotidianamente nos ensaios de um grupo. Ministrantes: Aldren Lincoln, Daisy Andrade e Tomaz Motta.

*Módulo II - “Improvisação para o teatro: Por uma Dramaturgia da Sala de ensaio”* – esse módulo destina-se a exercitar a criatividade e experimentar com os alunos a metodologia de processos de criação artística sistematizada pelo Finos Trapos. Através de jogos dramáticos e exercícios de improvisação, partindo de um tema-base os artistas vivenciarão situações dramáticas gerando o material que será organizado e culminará na mostra cênica de encerramento do curso. As técnicas do teatro-esporte, os métodos de construção colaborativa de dramaturgia os princípios que orientarão os conteúdos desse módulo de abordagem. Ministrantes: Francisco André, Frank Magalhães e Yoshi Aguiar.

*Módulo III – “Reflexões sobre a prática de Captação de Recursos no Sistema de Produção Continuada”* – terá o objetivo de proporcionar aos participantes uma reflexão sobre o contexto da produção cultural e captação de recursos, proporcionando uma capacitação mínima para acessar os mecanismos de financiamentos públicos e privados: editais, projetos, prêmios, patrocínios, parcerias, etc. Serão abordados temas como: formatação de projetos; indústria cultural e capitalização de um produto artístico; a institucionalização de um grupo de teatro; diretrizes do Plano Nacional de Cultura e outras a legislações vigentes nas esferas estadual e federal; etapas e estratégias de uma produção; dentre outros tópicos relacionados à produção artística. ). Ministrantes: Poliana Nunes e Thiago Carvalho. (trecho do plano de curso Oficina Finos Trapos 2012/2013. Disponível em: <http://oficinaofinostrapos.wix.com/edicao2013>

A diferença fundamental desse novo modelo de estrutura modular estava na diminuição do escopo de temas da cadeia intitulada teorias do teatro. Assim, destrinchávamos melhor cada eixo da prática cotidiana dos grupos e o tema do *processo colaborativo de criação*. Cada módulo abordava o tema da colaboração sob a perspectiva do eixo que abordava (módulo I - colaboração no treinamento do ator; módulo II – dramaturgia da sala de ensaio; e módulo III – a gestão e produção colaborativa).

Outro fator diferencial da segunda estruturação metodológica foi a quantidade de oficinairos em sala de aula durante todo o tempo. Na primeira edição, além de nem todos os membros do grupo terem sido monitores, alguns, ainda que permanecessem com a turma, exerciam funções diferenciadas – Polis Nunes cuidava com Thiago carvalho (na época, fino colaborador e produtor local) dos aspectos de produção do projeto; Daisy Andrade e Rick Fraga eram responsáveis pelos registros etc.; alguns destes conduziam atividades durante determinados momentos, mas, pelas funções que acumulavam, não estariam presentes o tempo todo – apenas o encenador (Roberto de Abreu) e os dramaturgos (Francisco André e o próprio Roberto) necessitavam permanecer com os participantes.

Já nas quatro edições que se sucederam, oito monitores permaneciam o tempo todo junto à turma. A condução dos exercícios era compartilhada entre os responsáveis pela execução dos respectivos módulos, enquanto os demais auxiliavam corrigindo a postura física dos alunos, analisando a unidade da turma, e/ou registrando os procedimentos. Isso também interferia no desempenho dos alunos. No início se sentiam um pouco inibidos com tantos olhares os observando, mas no decorrer dos encontros e o “amalgamento” do coletivo, passavam a se sentir à vontade. O fato de sermos muitos em sala de aula não diminuía a sintonia da equipe pedagógica, que em determinados momentos alternava a condução apenas com o olhar, fato que foi observado positivamente pelos alunos de acordo com os relatos de avaliação do processo.

Em 2013 a equipe de instrutores contou com a participação do competente dançarino e performer Aldren Lincoln, participante do Oficinação 2012 como aluno, o que acrescentou ao processo, tanto pela sua experiência enquanto dançarino quanto como exemplo a ser seguido por outros alunos. A presença de Aldren na equipe, de certa forma, proporcionava uma confiança aos participantes que se sentiam estimulados a investir em formação continuada e a acreditar no seu potencial criativo.

**Etapa II – Dramaturgia da Sala de Ensaio:** a etapa I lançava as bases do que seria desenvolvido no decorrer do percurso. Já a segunda etapa, em todas as edições já realizadas, destinou-se à execução propriamente dita, dos vetores concernentes à *dramaturgia da sala de ensaio*, culminando na mostra cênica. Nesse momento do processo artístico pedagógico, instrutores e participantes assumiam as funções artísticas que iriam desempenhar durante a mostra cênica (dramaturgia, encenação, figurino, maquiagem, cenografia, adereços etc.). Os instrutores eram os responsáveis artísticos, ou seja, quem tinha a palavra final sobre determinado aspecto da encenação – cumprindo a divisão de trabalho por especialização

prevista no *processo colaborativo de criação* – enquanto os participantes eram colaboradores que desempenhavam a função de intérpretes e se agregavam aos núcleos de trabalho (núcleo de encenação, dramaturgia, indumentária, etc.) a partir de sua área de especialização ou interesse.

**Figura 13** - Montagem de Cena de “A Primeira vez que Vi O Mundo Foi Pra Mim que Olhei”. Oficínio 2012 . Salvador – BA, Espaço Cultural Ensaio, 23 de Abril de 2013



Foto: Tomaz Mota. Na Foto: no primeiro plano, encenador e dramaturgo (Frank Magalhães e Francisco André); no centro, participantes do Oficínio.

É importante salientar que essa definição de etapas de execução da metodologia do Oficínio não era estanque. Não havia uma delimitação clara e objetiva de quando uma se encerrava em detrimento da outra. Até porque, a partir da edição de 2012, os *vetores 1 e 2* já eram introduzidos logo na primeira fase, no momento correspondente à execução do *Modulo II – Improvisação para o teatro: por uma dramaturgia da sala de ensaio*. Essas etapas equivalem muito mais a uma definição de momentos de predominância dos dois eixos – o didático e o artístico – balizadores da proposta: a primeira etapa, por seu caráter instrumental, privilegiava o aspecto pedagógico do Oficínio; já na segunda, como eram desenvolvidos procedimentos visando o levantamento da mostra cênica, destacavam-se os aspectos artísticos. Ainda assim, em ambas as fases, pedagogia e criação artística tornavam-se interfaces que dialogavam durante todo o tempo.

Também é importante destacar o norte que nos auxiliava no direcionamento das relações educativas, especialmente nessa segunda etapa, onde instrutores e participantes se debruçavam no processo de construção dos resultados cênicos. Ainda que a maioria do grupo



fosse composta por licenciados em teatro, o perfil educativo dos membros do Finos sempre se aliou muito mais para ações educativas direcionadas à Pedagogia do Teatro que para o Teatro na Educação.

Esta perspectiva demanda outros tipos de obrigações dos agentes envolvidos no processo educativo, tanto no nível de relação com a própria linguagem do teatro quanto no que diz respeito à relação professor-aluno. Obviamente que isso não extinguiu radicalmente o caráter de formação humana e cidadã, uma vez que todas as relações de educação estão carregadas desse aspecto, mas a definição de uma ação de formação visando a capacitação profissional delimita outra postura no que diz respeito às exigências concernentes aos alunos participantes. Esse entendimento era esclarecido para os mesmos desde o primeiro encontro.

Para ilustrar isso, tomo como exemplo o depoimento de Frank Magalhães, em entrevista concedida para essa pesquisa:

E eu acho que todo mundo se sente valorizado num processo como esse. Claro, uns menos, outros mais. Isso depende da capacidade, da ideia, do objetivo de cada um dentro daquele processo. É como nós mesmos: cada um se sente valorizado, em determinado momento mais ou menos, por aquilo que você está fazendo ou o que deixou de fazer. Então isso é muito individual, eu acredito. [...] a proposta não é uma proposta de destaques, é uma proposta de coletivos. Por mais que existam pessoas que vão tomar um pouco mais à frente, por várias características, por experiências, por infinitudes de coisas assim. E isso vai desembocar justamente nessa questão do processo colaborativo. Mas, é preciso reconhecer que algumas pessoas vão ter mais proatividade, desenvolver alguns aspectos que vão ser contemplados, e outras bem menos. A ideia é justamente tentar englobar o todo, mas também a gente não pode fazer um processo paternalista. De achar que fulano ou cicrano que ficou num cantinho e queira aparecer mais que outro fulano ou cicrano que desenvolveu que chegou lá na roda, que falou, que esclareceu, que perguntou... Eu acho também que o processo colaborativo é justamente esse: Nosso processo, nesse sentido, não é somente pensando na abrangência estética, nessa finalidade estética, mas nessa abrangência vários aspectos podem estar envolvidos (MAGALHÃES, entrevista concedida ao autor em 10 de Julho de 2013).

No prisma dos idealizadores do Oficinão, isso justifica algumas especificidades didáticas do *processo colaborativo de criação*. Posturas como, por exemplo, a não necessidade de que todos os envolvidos tivessem cenas de destaque durante a mostra cênica, uma vez que esse dispositivo privilegia o discurso da obra cênica e não simplesmente as individualidades. Ademais, enfatizávamos para os participantes, desde o princípio, que o fato de ter ou não um personagem de destaque na mostra não significava desprestígio da qualidade do profissional.

Outro dado que os participantes necessitavam compreender era que, em se tratando de um processo de criação compartilhada, não necessariamente o autor de uma cena poderia defendê-la durante a execução do espetáculo. A colaboração abria a brecha, inclusive, para que no momento da edição do material produzido, cenas pudessem ser revisitadas com a troca dos intérpretes idealizadores. Tudo era possível em prol da obra. E isso exigiria dos participantes um total desapego.

Para finalizar os aspectos didáticos da experiência, listo quais eram os mecanismos de avaliação do processo. Os instrutores, sob minha coordenação pedagógica – e na primeira edição, exercida em parceria com Roberto de Abreu – se reuniam antes e depois de todos os encontros com os participantes. Esse trabalho exaustivo se dava desde a primeira semana de atividades. Nestes, compartilhávamos impressões sobre as dificuldades e potencialidades dos alunos e realizávamos adequações aos planos de aula, quando necessário. Como abordado, esse trabalho era de extrema importância para o bom andamento da ação pedagógica e para que alcançássemos os resultados projetados.

No que se refere à sondagem de aprendizado dos alunos-participantes, rodas de avaliação dos procedimentos adotados nos encontros era prática cotidiana em todas as edições do Oficinão. Como o debate é marca fundamental na *criação colaborativa*, o diálogo ao fim de cada processo criativo era espaço cativo na proposta e fundamental para que instrutores e participantes socializassem suas impressões, inquietações, queixas e esclarecimento de dúvidas.

No terceiro ano da ação de formação, quando pude analisar a experiência mais detalhadamente, em razão da pesquisa que resultou nessa dissertação, além do recurso da roda de comentários como método avaliativo, ao final de cada edição, aplicávamos um questionário com questões abertas e fechadas<sup>7</sup>. Este questionário visava aferir as impressões dos participantes sobre o curso como um todo, colher sugestões, e aferir opiniões sobre o *processo colaborativo de criação* vivenciado.

Meses após o término da última edição, em razão da escritura do livro que documentará o projeto e os dez anos do Grupo Finos Trapos, solicitamos que os participantes nos encaminhassem um livre relato falando sobre os impactos da experiência em sua formação e o que foi aproveitado/multiplicado do aprendizado em experiências posteriores à oficina. Ainda que poucos tenham nos retornado, estes constituem também ricos documentos que dão a dimensão da experiência.

---

<sup>7</sup> Um modelo desse documento e do primeiro que servia de ficha de inscrição encontra-se disponibilizado para análise no apêndice.

## 4.2 PERSPECTIVA ARTÍSTICA – O INCENTIVO A POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS

Quanto ao prospecto dos benefícios artísticos, uma característica recorrente em todas as edições do Oficinão Finos Trapos foi que as poéticas cênicas utilizadas na construção das mostras evidenciaram dois aspectos que considero de extrema relevância para o desenvolvimento dos artistas e coletivos teatrais residentes nos contextos culturais regionais: a relação diferenciada com os espaços de representação e uma poética de encenação pautada no trabalho do ator.

No que diz respeito ao primeiro, para romper os padrões estabelecidos pelo pouco contato dos espectadores e participantes com outros modelos de representação/encenação que não os televisivos ou dos oriundos do teatro comercial, decidimos por uma relação diferenciada com os espaços de representação, mesmo quando as mostras cênicas eram exibidas em teatros configurados no modelo de caixa italiana. Isso não significava a obrigatoriedade da escolha de espaços alternativos para exibição das mostras, ainda que este procedimento seja uma tendência bastante explorada no teatro experimental, próprio dos grupos contemporâneos, mas sim a proposição de uma perspectiva diferenciada do espaço físico destinado aos espectadores e destes com a encenação e os intérpretes.

**Figura 14** - Cena I da mostra cênica “Preto no Branco”. Oficinão 2013. Jequié– BA, Auditório Waly Salomão, 18 de Maio de 2013.



Foto: Polis Nunes. Na Foto: no primeiro plano, A Esfinge (intérprete: Diana Lucard), personagem de abertura da mostra em cena itinerante; no segundo plano, espectadores da Mostra.

Além de proporcionar ao público uma recepção diferenciada do fenômeno teatral, essa vivência apresentava aos intérpretes uma das possibilidades do teatro experimental e de pesquisa, indicando caminhos para, inclusive, lidar com um problema comum ao contexto das cidades interioranas: a ausência de uma infraestrutura mínima adequada às encenações, a escassez de centros culturais guarnecidos com equipamento de som, luz e equipe técnica, sendo facultado aos artistas o aluguel desses equipamentos e serviços, o que aumenta consideravelmente os custos de uma produção. Enquanto proposta artístico-pedagógica o tratamento não convencional dos espaços de encenação sublinhava também a necessidade de os participantes saírem da sua zona de conforto, de se revisitarem artisticamente, de não caírem no lugar comum do uso do repertório de personagens e códigos de representação já consolidados em trabalhos anteriores.

Eleonora Leal (2012), aponta que

A complexidade desse tipo de processo colaborativo que acontece no coletivo encontra-se em um meio de desafios, limites, diferentes identidades e diversidade de personalidades sensíveis que se aproximam em busca de uma realização. É um processo em que prazer e problemas andam conjuntamente. Não é fácil desfazer-se de uma ideia que se julga importante em detrimento de outra. Ou até ceder uma parte para que se complemente com a de outro, por isso a necessidade de identificação com o grupo e o projeto criativo a ser efetuado, e, principalmente, fazer com que a pessoa se identifique e que esteja motivada interna e externamente. (p.64)

Na medida em que coloca em evidência a autonomia dos artistas envolvidos, o *processo colaborativo de criação* exige o saber lidar com o desconforto, com a incerteza. É um processo que põe em foco nossas fragilidades para que possamos lidar com elas. Esse dispositivo metodológico é permeado por linhas de força que nos coloca em constante estado de criação. Somos levados a pensar a obra de arte como um todo e não somente sob a perspectiva da função que desempenhamos. O olhar sobre si, sobre o outro e sobre a obra de arte se entrelaçam, gerando redes complexas de relações de criação e afetividades próprias do fazer artístico.

O segundo aspecto artístico sublinhado no *Oficínio* foi o estudo teórico e prático de uma poética pautada no trabalho do ator como foco central da ação cênica. Tendência mais que recorrente no *teatro de grupo* a partir da década de 90 e marca recorrente na teatralidade contemporânea nacional, esse princípio serviu para fomentar nos participantes a visão da necessidade de uma investitura no estudo e a pesquisa continuada dos intérpretes.

Outros aspectos caros à encenação contemporânea também foram discutidos.

Colocamos em pauta o lugar do texto dramático dentro de um espetáculo. Partindo das contribuições de autores como Antônio Araújo (2006, 2011), Nina Caetano (2011) e Silvia Fernandes (2010), destacamos para os participantes a diferenciação entre texto dramático e encenação – aspectos que podem ser verificados mesmo fora do contexto da criação compartilhada, em casos onde os artistas são mais tradicionais ou aqueles que optam pela encenação tendo como ponto de partida um texto predefinido, procurando ao máximo ser fiel às indicações do dramaturgo.

Instigamos nos participantes a compreensão de que, como afirma Ingrid Koudela (2012), o

[...] conceito de texto como tecido, como tessitura, como obra literária com alto grau de elaboração artística significa eleger uma ou mais obras literárias que serão trabalhadas como uma substância que vai alimentar um novo organismo: a *performance* ou ato artístico. O texto literário é um dos níveis ou componentes destas formas de manifestação espetaculares. (p. 83)

Isso os levou a compreender o conceito de dramaturgia como um tecido de várias vozes, tanto no que diz respeito à diversidade de autores envolvidos no processo de construção do espetáculo quanto na complexidade de interação entre os elementos visuais e sonoros que compõe a escrita cênica.

O teatro contemporâneo delineia uma inclinação cada vez maior para a cena em seu caráter de jogo, de teatralidade, de escrita cênica não linear, de negação da fábula, de estranhamento, de preferência às disposições espaciais alternativas e da dissolução dos limites entre palco e plateia, de despir propositalmente a incompletude da obra diante do espectador. Essas características foram discutidas e exploradas durante as aulas e nas mostras cênicas.

Para tanto, a apresentação e discussão teórica das pesquisas cênicas desenvolvidas por importantes coletivos de referência nacional como o Teatro da Vertigem (SP), Oi Nós Aqui Traveis (RS), Galpão (MG), e dos internacionais *Fuerza Bruta* (Argentina), DV8 (Inglaterra), *Theatre Du Soleil* (França), dentre outras referências, embriagaram o imaginário dos participantes, algo que pudemos acompanhar de perto não apenas pelas sensações e falas apresentadas, como também pelo que era posto em cena nas improvisações.

Uma postura que evidenciava a escolha pela abordagem da dramaturgia do ator, característica bastante evidenciada pelo teatro contemporâneo, era que, no que diz respeito aos participantes, a colaboração em outras funções não eximia a sua participação enquanto intérprete na mostra cênica. Isso se dava por compreendermos que, como defendido por Roberto de Abreu, a *dramaturgia da sala de ensaio* se baseia no princípio de dramaturgia do

ator e outros conceitos caros à encenação contemporânea, a exemplo da escrita dramaturgicamente não-linear, da ênfase na teatralidade, numa proposta diferenciada de relação com o espectador convidando-o a participar e até mesmo construir a cena junto aos intérpretes, dentre outros aspectos.

Sendo assim, a vivência do percurso formativo como atores era necessária para proporcionar aos participantes a assimilação empírica dos conceitos que embasam a experiência, em especial o ator-criador, ator-autor e autoria coletiva.

Para ilustrar um pouco os impactos dessa decisão, evoco as palavras de Karoline Vital (participante do Oficinão 2013 – Etapa Baixo Sul, em Ilhéus-BA):

Desde 2008, estou ligada ao Teatro Popular de Ilhéus (TPI). Meu papel, enquanto assessora de comunicação, sempre foi divulgar os trabalhos do grupo, manter contato com a mídia e a comunidade em geral. Nunca desempenhei a função de atriz, mas sempre acompanhei o processo criativo do TPI, cada etapa dos espetáculos montados, pesquisa histórica e estética, preparação de corpo e voz, figurinos, cenários, elaborações de projetos para captação de recursos, etc. Minha posição sempre foi de uma espectadora que traduzia o que via, registrando em matérias e fotografias.

O Oficinão Finos Trapos em Ilhéus me possibilitou o contato com estilos diferentes de fazer teatro, atores e atrizes de diferentes escolas e até mesmo gerações. A iniciativa permitiu que eu vivenciasse um pouco do que tanto tenho escrito como mera observadora. Sentindo na minha pele, pude provar e ampliar a minha compreensão dos trabalhos de interpretação, produção e até divulgação. (VITAL, 07 de agosto de 2013, sem número de página. Depoimento extraído de texto escrito sobre a experiência vivenciada no Oficinão, encaminhado via e-mail).

Verificamos, portanto, no depoimento da participante, dois aspectos peculiares. O primeiro é o fato de, enquanto residente no interior, desempenhar um trabalho em seu grupo de teatro que não estivesse relacionada diretamente a função de atriz, algo bastante incomum, vez que boa parte dos artistas de teatro dessas regiões inicia seu contato com a linguagem cênica, trabalhando como atores e depois migram ou também desempenham outras funções. O segundo é o fato de que a sua participação na perspectiva de intérprete possibilitou a ampliação da sua visão sobre o fenômeno teatral, proporcionando uma maior compreensão da experiência e com isso poderá realizar um trabalho de multiplicação dentro do grupo que participa. Este apesar de ser um caso pontual, vez que no Oficinão recebemos alunos com um mínimo de experiência como atores, ilustra os impactos positivos da experiência.

Como cada edição do Oficinão apresentou peculiaridades, correspondendo aos anseios e aos contextos histórico-culturais dos artistas criadores, para compreendermos mais profundamente a perspectiva artística dessa experiência faz-se importante apresentarmos cada

processo criativo e seus resultados estéticos para logo após destrincharmos como os resultados artísticos e pedagógicos se fundem nessa ação de formação.

#### 4.2.1 Escravos de Jó: Fragmentos de um Discurso

**Figura 15** - mostra cênica “Escravos de Jó: Fragmentos de um Discurso”, Oficínio 2008. Vitória da Conquista-BA, Teatro Carlos Jehovah, 09 de Fevereiro de 2008.



Foto: Daisy Andrade. Na Foto: intérpretes em cena do III Ato, quadro IV – Plateia sendo Assistida.

Para que uma ideia se torne frutífera e resulte em continuidade, a primeira execução é referência das mais importantes. Especialmente no caso do projeto Oficínio, que como dito, começou despretensioso, figurando como coadjuvante em meio a outras atividades de maior envergadura, o resultado estético atingido durante aquele percurso tornou-se grande balizador que fomentou as experiências ulteriores.

Foi um processo cheio de surpresas, a começar pelo processo de inscrição. A princípio, levando-se em consideração o índice de evasão – algo que já era esperado quando ponderávamos o compromisso que seria necessário contrastado com o contexto do teatro no interior, onde os artistas locais geralmente dividem o tempo com outras atividades profissionais – pensávamos em contemplar 20, no máximo 25 participantes. Por isso, estipulamos durante o processo seletivo o número de 30 participantes e uma lista com cinco suplentes. Desse total, 27 alunos chegaram ao final do percurso. Como se vê, um índice de evasão muito baixo considerando a complexidade da proposta.

O curso foi realizado no período entre os dias 14 de Janeiro a 10 de fevereiro, sendo as aulas realizadas, no mês de janeiro, de segunda a quarta, das 18 às 22h, e no mês de

fevereiro, de segunda a sexta no mesmo horário e sábados e domingos das 09 às 18h, salvaguardando apenas o feriado correspondente ao carnaval. A carga horária total foi de 64 horas registradas em certificado de conclusão.

O perfil dos participantes era de jovens, entre 18 e 34 anos, integrantes de grupos e companhias da cidade, a saber: Cia Dançart, Cia Marie Marrie de Teatro, Cia Operakatta de Teatro, grupo Avante Época, grupo Caçuá de Teatro, grupo Maniotti, Teatro Espaço Atuar, e artistas independentes. O grupo com maior número de representantes na ação era o Caçuá de Teatro, alguns oriundos do Projeto Arte Para Comunidade, aqui já destacado. No que diz respeito à experiência profissional, a maioria absoluta se encontrava em estágio iniciante, ainda que alguns destes já exercessem atividades remuneradas relacionadas às artes cênicas. Destacam-se desse perfil algumas exceções com vasta experiência no ramo teatral, a exemplo do ator Paulo Thiago, integrante do Teatro Espaço Atuar e filho da atriz Sonia Leite com o ator Gildásio Leite, expoentes do teatro local; e Shirley Ferreira, na ocasião atriz da Cia Operakata.

O percurso revelou-se sensível, delicado, doce, criativo e sem atritos, algo admirável quando contamos quase 40 indivíduos pensantes reunidas em torno de um projeto. Por sermos predominantemente de Vitória da Conquista, conhecíamos a estética e o estilo de interpretação veiculado nos grupos dos selecionados. Por isso nos sentíamos a vontade para propor os exercícios trabalhados. A convergência de ideias era notória, bem como a identificação com a proposta metodológica. Esta última talvez tenha sido traço determinante para o pouco índice de evasão.

Logo no primeiro encontro, os participantes foram surpreendidos com uma pasta contendo um arsenal de textos teóricos que seriam utilizados como aporte didático nos encontros e que os participantes deveriam se debruçar. Isso foi algo recorrente em todas as edições posteriores, servindo de suporte para todos os debates ocorridos. Nessa edição, o material fomentou diversas discussões, em especial as do módulo II. Ainda que não houvesse uma rigidez no acompanhamento dessas leituras, os textos selecionados eram de grande importância para embasamento da prática desenvolvida e para que se fomentasse nos participantes a necessidade de aliar teoria e prática artística.

O processo criativo colaborativo iniciou-se já na segunda semana de execução do curso. Após uma breve introdução com 12 horas/aula onde apenas eram executados os conteúdos referentes aos três módulos de abordagem, sentíamos a necessidade de introduzirmos a primeira etapa da *dramaturgia da sala de ensaio* a fim de explorarmos as possibilidades criativas desse processo. Inclusive, nesta primeira edição, os aspectos didáticos



foram desenvolvidos concomitantemente ao *processo colaborativo*, vez que os encontros eram estruturados em horas/aula, cada qual correspondente a um módulo específico. A partir da segunda semana de atividades a primeira metade do horário era destinada ao sistema modular e a segunda para a exploração da *dramaturgia da sala de ensaio*.

Aspectos pedagógicos peculiares foram trabalhados nessa primeira proposta. Por exemplo, em algumas improvisações, os participantes puderam se explorar tanto como intérpretes quanto como diretores. Em um dos exercícios, que resultaram em dois quadros apresentados durante a mostra cênica, os participantes eram divididos em duplas, onde cada qual improvisava uma cena a ser reformulada a partir das intervenções de direção do colega. Essas improvisações partiam de uma provocação do encenador Roberto de Abreu com vistas às discussões sobre o tema escolhido para ser explorado visando a elaboração do espetáculo de encerramento.

**Figura 16** - Cartaz de divulgação mostra cênica “Escravos de Jó: Fragmentos de um Discurso”



Fonte: Arquivo Oficina Finos Trapos

No que diz respeito à escolha do tema para a mostra, foi quase unanimidade. Os artistas, desde o primeiro encontro, demonstravam inquietações sobre as venturas e desventuras de se fazer teatro em Vitória da Conquista e do estigma do ator marginalizado pelo descaso do poder público. Isso foi suscitado especialmente pelo então recente episódio ocorrido com o palhaço e artista plástico Charles Cerdeira, carioca radicado em Vitória da Conquista, encontrado morto no casebre em que morava, vítima de infarto. A morte desse artista local, em 2006, foi bandeira de luta em diversos protestos organizados pela classe artística local. A sua história de vida é fonte de inspiração e material dramático que serviu

para a construção de “Gennésius...”. Isso ganhou fôlego ainda mais a partir das teorizações apresentadas pelos instrutores sobre o fazer teatral em grupo. Os conceitos eleitos para serem destrinchados na forma espetacular foram: criação, marginalização e identidade.

A primeira marca identificada nessa escolha era o recurso da metalinguagem, dado explorado pelo Finos em “Auto da Gamela” e que nutria nos membros do grupo intensa identificação. Isso facilitou aos condutores do processo artístico comprar a proposta suscitada pelos participantes. O segundo aspecto que foi marca estruturante da encenação foi a utilização da memória pessoal como mecanismo de criação dramática – no caso, tanto as memórias dos participantes quanto o contexto do fazer teatral em Vitória da Conquista.

O primeiro Oficina culminou no texto dramático assinado por mim e Roberto de Abreu – que também assinava a encenação – e uma mostra cênica intitulada “Escravos de Jó: Fragmentos de um Discurso”, realizada dias 09 e 10 de fevereiro de 2008 no teatro Carlos Jehovah. O título faz uma alusão ao mito do artista que se sacrifica por sua arte. Baseia-se também no personagem bíblico, que foi desafiado a permanecer fiel a suas crenças até as últimas consequências. A dramaturgia construída é fragmentada, sem estrutura de curva dramática. Traz quadros distribuídos em três atos que procuram responder as seguintes questões: Como nasce um artista? Para que ou para quem a sua arte se destina?

O roteiro emergiu de duas inquietações dos artistas locais. O primeiro deles concerne ao drama da gênese da criação artística, como ela é produzida e veiculada na cidade. Houve também, nas discussões, uma indignação recorrente no que diz respeito à postura dos espectadores em relação às obras locais em contraposição à circulação de espetáculos da capital e do sudeste do país. A segunda origina-se da expectativa de alguns por um “Jó” salvador do artista do interior – como em uma alusão ao *Godot* da peça de Samuel Becket. Este, durante a peça, era personificado, às vezes na figura de um produtor, às vezes no diretor. Alguém que revelaria o artista para o mundo, consagrando sua arte em dinheiro e fama. Os quadros se sucedem revelando ao público a crise de todo artista ao gestar um processo criativo, às vezes com os intérpretes narrando depoimentos em primeira pessoa, às vezes interpretando personagens fictícios.

A encenação coloca o público na posição ocupada pelo artista. Literalmente. O Carlos Jehovah é um pequeno teatro de arena localizado no centro da cidade, com capacidade para 100 espectadores. A partir do tema escolhido, decidimos por organizar o espaço de representação colocando o espectador no centro da arena e as cenas ocorrendo ao redor. O público também era personagem do espetáculo, o contraponto com o qual os atores dialogavam. Em alguns momentos, os personagens se misturavam à plateia, emergindo dela

um espectador fictício que revelava o perfil de público da cidade visto sob a ótica daqueles artistas-criadores. O resultado prático e didático teve um público de mais de 200 pessoas nos dois dias de apresentação.

Particularmente, considero que foi fundamental para o sucesso desse primeiro Oficinão o fato de a sistematização dos procedimentos de criação colaborativa que o ‘Finos’, e especialmente Roberto de Abreu, desenvolvia coincidirem com a sua execução. Isso alterou o caminho verificado nas ações de formação desenvolvida em caráter de contrapartida social, onde o mais comum é o curso beneficiar majoritariamente os participantes e o grupo obter benefícios indiretos. Segundo Roberto, a execução desse Oficinão

“[...] gerou duas impressões que, sem dúvida, foram determinantes nas decisões para a montagem do quinto espetáculo de repertório. São Elas: a alta importância da sistematização pedagógica do processo de criação, que o grupo precisou empreender, com vistas a alcançar os objetivos didáticos da oficina, e que fortaleceu o próprio coletivo, reafirmando a maneira como eu vinha gerindo os procedimentos criativos no *Finos*; e a sensibilização gerada nos artistas do grupo por conceitos recorrentes nas improvisações de jovens que estavam iniciando sua trajetória com teatro na cidade: criação, marginalização e identidade. (SHETTINNI, 2012, p. 16)

Ao adentrar no campo minado da gênese da criação artística nos contextos culturais regionais, todos ficaram inebriados com as questões profundas que emergiram durante aquele processo de criação. Questões do imaginário coletivo sobre a arte teatral, peculiaridades do teatro de Vitória da Conquista, e vivências que fazem parte da trajetória de qualquer artista. Um processo intenso e catártico que não se esgotou nem com as lágrimas coletivas no encontro de avaliação.

Para o Finos, as provocações vivenciadas no estudo do tema que resultou na mostra cênica “Escravos de Jó: Fragmentos de um Discurso”, serviram, mais tarde, de ponto de partida para a concepção do quinto espetáculo de repertório do grupo intitulado “Gennésius: Histriônica Epopeia de um Martírio em Flor” (2009). Já para os participantes, resultou em provocações poéticas que influenciaram as suas escolhas artísticas posteriores, como nos indica o depoimento do participante Cristiano Macedo, na época, integrante da nova geração de membros do Caçua de Teatro. Para ele, e para a maioria absoluta dos alunos, o Oficinão 2008 foi a primeira experiência sistematizada de processo criativo colaborativo:

“Talvez por isso eu entrasse com certo medo, um medo de como eu iria me sair, mas, fui perdendo esse medo, pois o grupo e todos os participantes eram acolhedores, e bons escutadores. O Oficinão tinha uma característica disciplinar, algo pontuado em suas provocações, talvez por isso tenha deixado o processo limpo, sem atropelos, e ainda assim livre pra criar.

Gostei muito do resultado final, dava pra ver no rosto de cada um, a satisfação de estar mostrando o que criou, e suas interações. Desde então não me desliguei do teatro, e desse processo colaborativo, é algo que me faz muito bem. Hoje atuo em uma companhia da cidade (Cia. Operakata), na qual, também deparo com jogos e interações parecidas, um processo mais do que criativo, com um toque reflexivo. (MACEDO, 10 de agosto de 2013, sem número de página. Depoimento extraído de texto escrito sobre a experiência vivenciada no Oficínio, encaminhado via e-mail.)

A ação revelou diversos talentos conquistenses que até hoje movimentam a cena teatral da cidade e alguns, como o Cristiano, integram os grupos locais, o que indiretamente ocasionou no fortalecimento desses coletivos. Soubemos que algumas articulações de ex-participantes, com vistas a fundar novos coletivos, estiveram em curso logo após a edição do Oficínio, mas não consegui reunir dados concretos que possam validar essa informação. Na ocasião de realização não tínhamos uma preocupação sistemática em retornar a cidade e aferir os impactos da experiência no cenário local.

Mas os benefícios de ordem individual são mais palpáveis e nos chegaram através de relatos reunidos em razão da investigação que originou essa dissertação. Pelos depoimentos que consegui reunir sobre o Oficínio 2008, soube que alguns participantes alçaram voos mais ousados, e hoje seguem como estudantes dos cursos de Artes Cênicas de algumas Universidades, a exemplo da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) - Campus Jequié. Ainda que não possamos aferir estes dados como uma contribuição efetiva e direta do Oficínio, o fato de incentivar a autonomia dos participantes é algo que pode indiretamente ter reverberado nessas conquistas.

#### **4.2.2 A Primeira Vez que Vi o Mundo Foi pra Mim que olhei**

No período que corresponde ao final do Oficínio 2008 e a sua segunda edição em 2012 outras atividades de formação foram realizadas pelo grupo a partir das provocações suscitadas na primeira experiência, mas estas não seguiam um padrão unificado. Dentre elas se destacam: a oficina “Viola Quebrada”, ministrada em 2008 nas cidades de Feira de Santana e Santo Amaro-BA; o minicurso “Gestão e Pedagogia no Teatro de grupo”, ministrado em Salvador no ano de 2009, na ocasião de residência do grupo no Espaço Xisto Bahia; a aula-espetáculo “Finos Trapos e suas Dramaturgias da Sala de Ensaio” realizada no mesmo ano em encontros e eventos acadêmicos; além de cursos oferecidos no ato da participação em festivais, seminários encontros, etc.; dentre outras de menor envergadura.

Entretanto, estas não entram no nosso escopo de análise, uma vez que busco uma unidade de estudo a partir da perspectiva das atividades que tiveram mais de uma edição e que indicam iniciativas com vistas a se tornar um projeto continuamente realizado pelos coletivos idealizadores.

O Oficinão de 2012 integrou o projeto “Afinações – Manutenção do Grupo Finos Trapos”, contemplado no edital Demanda Espontânea 2011, da Secretaria de Cultura do Estado (Secult). Esse projeto no qual a nova edição se inseria fora desenvolvido em um período de mais maturidade do Grupo, o que não significa necessariamente um contexto mais auspicioso. O “Afinações” marca o fim do momento de transição que afetara também o projeto “Berlindo” (2011). Após as fragilidades encontradas do processo de montagem daquele espetáculo, fruto dos complicadores encontrados após o ano de 2010, onde quatro de seus membros passaram a residir fora da capital baiana<sup>8</sup>, o “Afinações” foi um momento de reafirmação e reestruturação do Grupo. Tratava-se de um projeto que compilava as principais ações desenvolvidas na trajetória do Finos. Fora realizado em um período de 13 meses ininterruptos, contemplando leituras dramáticas, palestras, seminários, intercâmbio entre grupos, exibição do repertório de espetáculos e ações de formação.

Percebe-se aqui mais uma vez o Oficinão integrando um projeto maior. Entretanto, dessa vez, não mais com o *status* de ação de contrapartida social, realizada em paralelo a outras atividades de maior envergadura. No contexto do “Afinações”, o Oficinão figurava como atividade equivalente a todas as outras, com aporte financeiro específico e uma estrutura administrativa e de recursos humanos que proporcionava maior conforto aos instrutores e participantes.

Mas ainda que tivesse melhor infraestrutura para sua realização, de início essa nova edição trazia certas preocupações. Em se tratando de um *processo colaborativo de criação*, onde os resultados são tão peculiares, conseguiríamos repetir o êxito artístico e pedagógico da primeira edição?

Um segundo aspecto que nos inquietava era o fato de termos elegido a capital baiana para recepcionar essa nova experiência. Essa decisão beneficiava a estrutura geral planejada para o “Afinações”, uma vez que este era um projeto extenso e complexo, o que tornava o fato de optar pela realização de uma oficina no interior um complicador da logística

---

<sup>8</sup> Danielle Rosa fora residir em São Paulo após um convite para integrar o projeto Universidade Antropofágica do Teatro Oficina Uzina Uzona. Shirley Ferreira e Rick Fraga passaram a residir em Vitória da Conquista, a primeira por razões pessoais e o segundo por passar a integrar o corpo de professores da UFBA Campus Conquista. Já Roberto de Abreu, encenador do Grupo, fora morar em Jequié, estando a frente do primeiro curso superior de Artes Cênicas do interior baiano, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – Campus Jequié.

de produção, tornando-a dispendiosa. Outro dado que influenciou nessa escolha foi os gastos concernentes ao traslado dos membros agora residentes em outras cidades, fato que onerava ainda mais a produção e diminuía a mão de obra disponível nos períodos de grande atividade. Isso naturalmente causava resistências a qualquer tipo de iniciativa que dizia respeito a deslocamento da equipe. Por essas questões e por se tratar de uma oficina de teatro onde é dispensável a presença de maioria absoluta dos membros do Grupo, essa edição não contou com a participação de Danielle Rosa, Roberto de Abreu e Rick Fraga. Shirley Ferreira havia se desligado oficialmente do Grupo, trabalhando a partir de então apenas como colaboradora do espetáculo “Gennésius...”.

Havia ainda uma última questão concernente ao público alvo do Oficinão. Sabíamos das necessidades concernentes à formação no interior do Estado, mas na capital há uma maior oferta de cursos, inclusive no âmbito da educação formal. Conseguiríamos atingir a quantidade de participantes estipulada de 20 titulares e cinco suplentes?

Pensando no nisso e na logística de produção que demandaria a inscrição presencial – como fora realizada em Vitória da Conquista, mobilização na ocasião demandada ao produtor local – realizamos os procedimentos de inscrição via e-mail. Também estipulamos um prazo maior para o recebimento de inscrições que na primeira edição – de sete para quinze dias corridos. Logo na primeira semana, as inscrições já haviam alcançado o número de vagas estipulado e até o final do processo de seleção homologamos um total de 54 candidatos, o que mais uma vez superou as expectativas.

Devido ao grande número de interessados, tivemos a possibilidade de ser mais criteriosos na escolha dos selecionados. Tínhamos um perfil de inscritos que variava de candidatos com experiências embrionárias até estudantes de pós-graduação em artes cênicas interessados no processo colaborativo desenvolvido pelo grupo. Percebemos nessa diversidade uma boa oportunidade de mais uma vez experimentarmos as tensões concernentes ao *processo colaborativo de criação*. Pela demanda de procura, decidimos ampliar de 20 para 30 o número de vagas disponibilizadas, sem indicarmos suplentes. Isso complicou a questão de infraestrutura que tínhamos, pois o espaço era pequeno para a quantidade de participantes.

Ainda assim, foi algo que não prejudicou o andamento do processo, pois nessa nova edição o índice de evasão aumentou, expressamente por uma não identificação com a proposta. Dos 30 selecionados, 19 conseguiram chegar ao final do processo. Essa margem de evasão indica muito mais dos distintos perfis de cenário teatral das cidades que receberam o projeto – aqui já revelado quando nos detivemos ao cenário do *teatro de grupo* na capital e

interior baiano – do que necessariamente problemas desses participantes com os instrutores durante a condução do processo.

Talvez a ausência de Roberto na frente da encenação desse novo processo seja um dado a ser considerado. Isso pode ter causado algum tipo de frustração nos evasivos, algo mais provável no âmbito do imaginário daqueles que conheciam o trabalho do grupo. Para os que permaneceram, a polivalência de especialidades dos membros do Finos, algo que destaco como fruto da criação colaborativa predominante na nossa prática desde os primeiros trabalhos, foi um dado compensatório.

Cada membro do grupo tem pelo menos dois campos de atuação dentro do coletivo, escolha marcadamente delimitada pelas necessidades operacionais do grupo atreladas às aptidões e interesses particulares. O fato de, por exemplo, Roberto de Abreu estar à frente da maioria dos espetáculos como encenador não impedia que outros integrantes – como Eu, Frank Magalhães e Yoshi Aguiar – não tivessem experiência nessa função. Isso faz com que qualquer julgamento nesse sentido se embase muito mais em suposições sobre como o grupo se estrutura do que na veracidade dos fatos. Outro fator que pode ter contribuído para essa visão era o fato de Roberto ser o membro de maior destaque fora do grupo, na maioria das vezes por conta de suas atividades acadêmicas.

Ainda que as contribuições de Roberto enquanto mediação do núcleo de encenação tenham sido algo de grande relevância para a solidificação de uma identidade poética do grupo Finos Trapos, o espaço de colaboração e de exercício de múltiplas habilidades sempre foi algo cativo no grupo.

Como bem ilustra o pensamento de Rosyane Trotta (2008), o duplo exercício da autonomia e alteridade é algo que permeia o fazer e a filosofia de muitos coletivos:

Podemos considerar que quanto maior a afinidade e a experiência entre os participantes, menor a necessidade de centralização do processo. O coletivo não se instaura pela simples reunião de indivíduos, mas depende da construção de uma certa autonomia – principalmente no que diz respeito a um entendimento comum da concepção que se coloca em prática e a um vocabulário cênico gerado por experiências anteriores. (p. 62)

Contudo, o velho estigma do grande líder é algo que ainda povoa o imaginário de muitos artistas da capital e interior baiano. São raros os casos como, por exemplo, dos atores já consagrados Fábio Vidal, Alexandre Casali e do iniciante Bruno de Sousa – este último ganhador de vários prêmios nacionais por sua atuação e produção do espetáculo *Benedita* – em que os intérpretes empreendem seus projetos de encenação. O posicionamento mais

comum é a espera de audições e convites para integrarem a montagem de diretores já consagrados na cena local como Ewald Hackler, Fernando Guerreiro, Harildo Déda, Luiz Marfuz, dentre outros.

Uma vez que as evasões se deram logo na primeira semana de atividade, o que não era tempo suficiente para que os participantes adentrassem na etapa concernente ao início do processo de criação em colaboração, infelizmente para esses o Oficínio não pôde ser um espaço de revisão de conceitos (ou preconceitos). Em compensação a esse quadro, como de praxe nos *processos colaborativos*, os 19 participantes que permaneceram nas semanas subsequentes eram bastante propositivos e abertos ao diálogo e estímulos criativos.

**Figura 17** - Ensaio de montagem da Cena 01 – Centopeia do Indivíduo em Harmonia. Salvador-BA, Sala do Espaço Cultural Ensaio, 19 de Abril de 2012.



Foto: Daisy Andrade. Na foto: da direita para esquerda (Fernanda Avelar, Franclin Rocha, Camila Ajalaye, Ricardo Andrade, Ivanea Costa, Leonardo Monteiro, Luís Argolo, Beto Cerqueira, Maruan Sarraf, Sara Jobard, Yan Schetinni, Joana Mourão, dentre outros).

Esse novo Oficínio foi realizado no período entre 02 de Abril e 01 de Maio de 2012, com aulas nas segundas e quartas nas três primeiras semanas e acrescidas as sextas e sábados nas duas últimas. Estas ocorriam no espaço cultural Ensaio e a mostra cênica foi realizada na Sala do Coro do Teatro Castro Alves.

Intérpretes, dançarinos e diretores compunham o perfil dos selecionados, o que contribuiu para que investíssemos em propostas que colocavam em foco a expressividade corporal dos participantes. As técnicas de contato-improvisação e os jogos do teatro-esporte



foram duas ferramentas acrescidas aos procedimentos metodológicos desta nova edição. Outro dado importante e diferencial era que poucos dos participantes vinham de experiências relacionadas a coletivos teatrais. A maioria dos artistas selecionados tinham suas experiências anteriores vinculadas ao curso livre e/ou a curso superior em artes cênicas da UFBA, ou haviam realizado trabalhos com encenadores e profissionais expoentes da cena teatral da cidade. Alguns dos selecionados tinham experiência ainda embrionária, mas com uma bagagem curricular superior ao perfil predominante no primeiro Oficinão.

Algumas das expectativas mais recorrentes, apontadas nas fichas de inscrição, era a vontade de aperfeiçoar os conhecimentos sobre teatro e conhecer o trabalho desenvolvido pelo grupo. Alguns apontavam interesses acadêmicos relacionados ao *processo colaborativo de criação*, seja em nível de pós-graduação ou enquanto trabalho de conclusão de curso da graduação. De certo modo, era algo já esperado pelos instrutores, vez que nesta ocasião o grupo já havia se consolidado enquanto referência de metodologia sistemática e de reconhecimento entre os acadêmicos, tanto pela pesquisa desenvolvida por Roberto quanto pela expansão de outros membros do grupo para a pós-graduação. A promoção de atividades de reflexão sobre a prática na ocasião da execução do “Afinações” e de projetos anteriores, também é um fator que pode ter atraído um público mais acadêmico.

**Figura 18** - mostra cênica “A Primeira Vez que Vi o Mundo Foi Pra Mim que Olhei”, Oficinão 2012. Salvador-Ba, Sala do Coro do TCA, 02 de Abril de 2012. Cena 02 – Loucura: O Caos Individual



Foto: Eduardo Oliva. Na foto: Joana Mourão (Tirésias).

O tema escolhido para ser abordado cenicamente foi bem distinto da primeira edição. Os participantes optaram por algo um tanto obscuro, aberto, mas ainda assim carregado de potência. No encontro no qual definiríamos o ponto de partida, as ideias que

brotavam daquele coletivo eram bem distintas, mas com uma marca recorrente: temas míticos que acessavam de certo modo o inconsciente coletivo e a dinâmica das relações interpessoais. Analisando os pontos em comum às proposições, chegamos ao lugar das relações de identidade e alteridade no mundo contemporâneo. A partir dos estudos teóricos – nos quais a obra de Stuart Hall nos trouxe grandes contribuições – e de improvisações, a dicotomia individualidade e alteridade nos levou ao tema do jogo das aparências, as relações de interesse, a linguagem indireta, o ser e o parecer próprio das relações interpessoais.

Em uma das improvisações surgiu a frase que dá nome a mostra e ilustra bastante a dimensão simbolista da estética proposta: “A Primeira Vez que Vi o Mundo Foi Pra Mim que Olhei”. A imagem do mundo como espelho que reflete e ao mesmo tempo forma a identidade do indivíduo foi uma metáfora fortemente trabalhada durante a encenação, conduzida por Frank Magalhães.

Na dramaturgia, mais uma vez chegávamos ao lugar da ausência de curva dramática. Não há enredo, e sim blocos de sensações que mostram diferentes personagens sobre três perspectivas. A primeira delas, denominada “Mosaico dos ‘Eus’”, diz respeito ao caráter subjetivo e idiossincrático das identidades; revelava como as personagens se enxergam e como interpretam o mundo a sua volta. A segunda dimensão, intitulada “Sangra Meus Olhos: O desejo do outro”, versa sobre as relações interpessoais e toda a carga de conflitos e sensações delas oriundas (desejo, repulsa, afeto, amor, ódio, sexualidade, etc.). Já a última, de nome “O Espelho do Todo”, celebra a diversidade das idiossincrasias que marcam o mosaico de subjetividades que se relacionam, se modificando e alterando o mundo ao redor.

Para encenar um tema tão complexo, a escolha do encenador Frank Magalhães foi a estética do simbolismo. Em um primeiro momento, os personagens desfilavam no foyer ostentando as relações de aparência, típicas de eventos sociais, numa espécie de prólogo inicial com um estilo de interpretação naturalista. Contraponto a esse primeiro quadro, quando o público adentra a sala de espetáculos, os personagens se desnudam, revelando a sua intimidade, não conseguindo sustentar as suas máscaras. Um jogo permeado de lirismo, poesia e muitas imagens. A iluminação cênica sublinha as sensações dos personagens, proporcionando ao público um espetáculo de cores tão berrantes quanto cada sentimento primitivo das personagens.

Ao final, tanto para os intérpretes quanto para toda a equipe, sentíamos novamente que o Oficinação havia cumprido o seu objetivo. Consideramos uma grande vitória conseguir apresentar um resultado de oficina em um dos teatros mais requisitados da cidade, o que nos trazia grandes responsabilidades como idealizadores, especialmente no que tange a qualidade

artística. Mas o processo pedagógico também foi conduzido de maneira a não ferir os princípios defendidos pelo Grupo e a proporcionar uma vivência enriquecedora a todos os envolvidos. Esse Oficinão só teve a lacuna de não ter um processo avaliativo adequado, uma vez que o espaço da mostra cênica e a disponibilidade dos alunos não favoreceram tal acontecimento. Ainda assim, muitas impressões nos chegaram por e-mail após a experiência, o que auxilia a mensurar seus impactos.

O participante Beto Cerqueira aponta as suas impressões:

Fiquei muito grato pelo que foi compartilhado, tanto nas vivências, discussões, experimentações, no silêncio quanto no movimento.

Muito bom, aprendemos várias maneiras de trabalhar com a arte em suas diversas vertentes e como levar essas técnicas para uma sala de experimentações e com pessoas distintas, cada um com suas habilidades e experiência. Foi muito importante esse trabalho de pesquisa e a interação com o outro, expressando nossos sentimentos. (CERQUEIRA, 09 de agosto de 2013, sem número de página. Depoimento extraído de texto escrito sobre a experiência vivenciada no Oficinão, encaminhado via e-mail)

Este participante e alguns outros, identificados com o fazer teatral fomentado no Oficinão hoje integram novos grupos atuantes na cena soteropolitana contemporânea, como o Coletivo Saladistar, o grupo Terra Brasilis, a Cia de Papel, dentre outros. Coletivos recentes, mas com uma trajetória já sendo consolidada na cidade.

### 4.2.3 Águas de Ferro

As duas primeiras edições do Oficinão nos proporcionaram uma breve perspectiva dos empolgantes resultados que poderiam ser obtidos, a curto e em médio prazo, com a realização de atividades dessa natureza. Percebemos que o formato proposto gerava benefícios tanto para o perfil de artistas iniciantes – como foi o caso predominante em Vitória da Conquista –, quanto para artistas de experiência mais consolidada, perfil encontrado em Salvador. Além disso, configurava-se em espaço de aprendizagem para Finos, seja suscitando questionamentos que desembocavam em novos processos criativos, seja enquanto espaço de experimentar as sistematizações realizadas durante a sua trajetória, o que permitia a revisão de conceitos, e o aperfeiçoamento das ferramentas de trabalho do Grupo.

Em atividades como artista independente, na posição de educador, pesquisador e artista acabei acompanhado com empolgação o cenário brasileiro onde se verifica um efervescente desejo de mudanças de atitudes e da solidificação de políticas e diretrizes culturais, a exemplo das discussões sobre a Criação da Secretaria Nacional de Economia

Criativa, a proposição do Plano Nacional da Cultura, bem como a recente aprovação da Lei Orgânica da Cultura da Bahia. De fato, são questões contemporâneas e emergenciais já que o nosso país caminha a passos largos rumo ao desenvolvimento econômico. E a cultura, parte integrante desta locomotiva, não deve ser desprivilegiada.

Nesse contexto onde se discutia sobre o fomento à criação e meios de produção em cultura, acabei me atentando sobre a importância do Oficinão Finos Trapos. Por que então não expandir a proposta para outras regiões do Estado?

Pelos dados acessíveis nos órgãos da Secretaria de Cultura (Secult), salvaguardando certas exceções, percebemos que a maioria dos projetos contemplados com financiamento público na Bahia se restringe ao eixo conhecido como recôncavo baiano, situado no entorno da região metropolitana de Salvador.

A outra parte dos Territórios de Identidade estipulados pela Secult, quando é beneficiada com ações que intentam o seu desenvolvimento cultural, a iniciativa parte geralmente da própria Secretaria através dos seus órgãos institucionais. É o caso, por exemplo, do “Programa de Requalificação de Artistas do Interior” (Retrate), desenvolvido pelo Sated-BA em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado, e do “Programa de Qualificação em Artes em 12 Territórios de Identidade da Bahia”, executado pela Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado desde 2011.

Um dos fatores que contribuem para isso é o fato de serem regiões que não se situam próximas à capital, o que nos leva a concluir que a sua distância dos grandes centros metropolitanos gera certo desinteresse de profissionais especialistas em produzir ou se deslocarem para essas regiões até por um curto período, como no caso da execução de cursos de curta duração. Iniciativas nesse sentido são verificadas mais por parte dos artistas locais, apesar de estes terem maior dificuldade em passar pelo funil da burocracia, seja na fase de submissão do projeto, seja na etapa de desembolso dos recursos.

Quando o próprio Estado planeja e executa ações nessas regiões, responsabilizando-se por toda a logística de produção e atração do público alvo, a sua estrutura proporciona um maior conforto aos profissionais especialistas, tornando o contexto mais aprazível.

Percebendo essa realidade, apresentei ao Finos a proposta de realizar o Oficinão como uma ação autônoma e arrojada, não atrelada a outras atividades desenvolvidas pelo Grupo. Submeti então o projeto intitulado “Oficinão Finos Trapos: Formação e Capacitação de Grupos Artísticos do Ramo das Artes Cênicas no Interior da Bahia” à primeira edição dos Editais Setoriais do Fundo de Cultura do Estado, em 2012.

A princípio foi algo visto com certa precaução por parte de alguns membros do grupo, especialmente por adentrarmos em territórios desconhecidos. Literalmente. As cidades que receberiam o projeto – Juazeiro, Jequié e Ilhéus – ainda não haviam sido visitadas pelo Finos em nenhum projeto anterior. Apenas no caso de Juazeiro, conhecíamos algumas cidades do entorno, como Senhor do Bomfim, onde apresentamos uma edição de “Gennésius...” em razão de um festival promovido pelo *finocolaborador* Reginaldo Carvalho, e Paulo Afonso, onde participamos com uma edição de “Auto da Gamela” no Festival de Arte-Educação promovido pela Universidade do Estado da Bahia.

Tendo em vista a complexidade da proposta do Oficinão, especialmente no que concerne aos aspectos de produção, esse receio era mais que legítimo. Teríamos que confiar a um produtor local – na maioria dos casos desconhecido – a tarefa de angariar o público alvo e articular a infraestrutura necessária à realização do projeto. No caso de Vitória da Conquista, conhecíamos o produtor local e o contexto da cidade, o que nos dava certo conforto na realização da ação. E em Salvador, o próprio Grupo se encarregava da produção executiva.

Como o projeto possui notável relevância – pelo contexto aqui descrito e, especialmente, porque possibilita a democratização do acesso aos mecanismos de financiamento, o incentivo ao surgimento de novos coletivos de trabalho e a sistematização dos grupos já existentes nas regiões que receberiam o Oficinão – foi facilmente aprovado. Os membros do grupo toparam o desafio e mergulhamos de cabeça nessa nova experiência.

Assim, em 2013, foram realizadas mais três edições da ação. Em cada cidade o Oficinão teve uma carga horária de 40h e contemplou um total de 83 participantes que se debruçaram sobre a pesquisa do *processo colaborativo de criação*, resultando em uma mostra cênica que traduzia as inquietações daqueles artistas sobre suas cidades partindo de distintas abordagens.

Pensando em dar uma unidade ao projeto, aproveitamos o ensejo de não conhecermos a cidade e propomos uma temática comum a todos os percursos formativos, de onde surgiria durante o contato com os participantes um tema recorte. Essa temática deveria ser bastante abrangente, respeitando os princípios da *dramaturgia da sala de ensaio*, onde o tema escolhido deve emergir no corpo a corpo com os artistas-criadores.

A temática escolhida nessa ocasião foi “Cidades Invisíveis”, inspirada na obra de mesmo nome do literário Ítalo Calvino. Uma vez que iríamos visitar microrregiões distintas, a visão dos participantes sobre a *polis*, seja real, seja imaginária, poderia desembocar em abordagens de inúmeros aspectos: econômicos, sociais, culturais, políticos, artísticos... Ou seja, uma temática bastante ampla para que os participantes pudessem direcionar um tema que

poderia ter relação direta com suas inquietações artísticas, se baseando em seu cotidiano ou não.

O nosso intuito era o de promover o intercâmbio de informações e o desenvolvimento das artes cênicas não apenas nas cidades que receberiam o projeto como também nas cidades circunvizinhas que integram os Territórios de Identidade em que estão inseridas. Isso já era algo suscitado nas edições anteriores, pois recebemos – especialmente em Vitória da Conquista – participantes de outras cidades, além do aspecto multiplicador do Oficinão que gera impactos significativos na cultura local na medida em que os intérpretes (atores, dançarinos, circenses, performers e congêneres) e encenadores (diretores, coreógrafos, dramaturgos e técnicos das artes do espetáculo) participantes eram antes de tudo agentes culturais.

O traço diferencial dessa nova experiência seria a ampliação dos meios de divulgação a fim de atingir o público de toda a região, algo que foi conseguido em todas as três edições. Para tanto, decidimos também concentrar o curso em dez dias corridos. Isso foi pensado com a finalidade de garantir a participação de artistas de outras cidades, além de se adequar às agendas individuais dos membros do grupo que teriam que permanecer nas cidades visitadas durante um longo período.

Novamente sob minha coordenação pedagógica, essa edição do Oficinão contou com oito monitores em sala de aula, a saber: Aldren Lincoln, Daisy Andrade e Tomaz Mota, a frente do *módulo I - Preparação do Ator e Rotinas de Treinamento em Teatro de grupo*; Eu, Frank Magalhães e Yoshi Aguiar, conduzindo o *módulo II - Improvisação para o Teatro: Por uma Dramaturgia da Sala de ensaio*; e Poliana Nunes e Thiago Carvalho no *módulo III – Reflexões sobre a prática de Captação de Recursos no Sistema de Produção Continuada*.

A segunda etapa de execução, concernente a montagem da mostra cênica, também teve outro formato. Ao todo, três encenadores se revezavam em cada etapa conduzindo os processos artísticos, a saber: Frank Magalhaes, em Juazeiro; Thiago Carvalho, em Jequié; e Yoshi Aguiar, em Ilhéus. Em ambas as etapas participei do núcleo artístico como dramaturgo e assistente de direção.

A primeira cidade em que aportamos foi Juazeiro, entre os dias 18 e 17 de Abril de 2013. Logo de cara, nos deparamos com um verdadeiro oásis no meio do sertão baiano. A cidade fica às margens do Rio São Francisco, o gigante que corta diversos estados brasileiros. É uma cidade que se situa na divisa entre Pernambuco e Bahia. Além disso, é avizinhada por Petrolina-PE, situada à outra margem do Velho Chico. O intercâmbio entre as duas cidades

foi algo que marcadamente permeou o imaginário do Grupo durante aquele Oficinão. Algo, inclusive, abordado na Mostra de encerramento.

**Figura 19** - Instrutores do Oficinão 2013. Juazeiro-Ba, Centro de Cultura João Gilberto, 19 de abril de 2013.



Foto: Joedson Silva. Na foto, da esquerda para direita: Polis Nunes, Thiago Carvalho e Daisy Andrade (na frente); Tomaz Mota, Francisco André, Frank Magalhaes e Yoshi Aguiar (meio); e Aldren Lincoln (fundo).

Nos primeiros encontros obtivemos um total de 29 participantes, majoritariamente oriundos das duas cidades, o que tornou o projeto também interestadual. Outras cidades tiveram seus representantes, ainda que em menor número. São elas: Sobradinho-BA, Capim Grosso-BA e Lagoa Grande-PE.

Uma peculiaridade dessa nova edição foi que à exceção de Jequié não conseguíamos fechar a quantidade de participantes antes da execução do curso na cidade. Sempre tínhamos que abrir a prerrogativa de interessados se inscreverem no primeiro e segundo dia de oficina. Isso de certo modo impossibilitou a utilização de critérios mais rígidos na seleção dos candidatos.

O perfil da turma que se formou em Juazeiro era muito heterogêneo, o que dificultou o processo de aprendizagem no início. Tínhamos participantes de linguagens (teatro, dança, produção cultural, arte educadores, e professores de literatura com experiência amadora em teatro), faixa etária (18 a 54 anos) e vivências profissionais com teatro muito díspares. Mas, como é praxe, tínhamos que trabalhar com o material humano disponível.

Um traço recorrente nos participantes de Juazeiro era a sua experiência teatral vinculada à Cia de Teatro Primeiro Ato, liderada por Francisco Fernandes de Souza Neto, o popular Deviles, atuante profissional da região que desempenhava função semelhante a

Marcelo Benigno no contexto de Vitória da Conquista. O grupo de teatro Primeiro Ato, além de um importante trabalho de formação de plateia na cidade, foi a porta de entrada para a maioria dos vocacionados da região. Alguns destes, hoje cursam a Escola de Teatro da UFBA, quadro semelhante ao contexto do sudoeste baiano.

Deviles, em entrevista concedida na ocasião do Oficinão em Juazeiro destacou a importância dos grupos amadores para a dinâmica do fazer teatral nas cidades do interior:

Eu acho que nós influenciamos, nós enriquecemos muita gente. A criação, a criar grupos, inclusive. Depois dos nossos workshops, depois dos nossos experimentos com a cia Primeiro Ato, eu acho que ter grupos na cidade fortalece o fazer teatral. E eu fico feliz por isso, eu apoio o surgimento de grupos. Eu sempre apoiei. Sempre me dispus a recebê-los, a ajuda-los quando necessário. (SOUZA NETO, entrevista concedida em 22 de Abril de 2013. Sem número de página)

Grupos amadores como o Primeiro Ato, fundado em 1989 e são de grande importância para o teatro das regiões em que estão inseridas, fortalecendo o fluxo de produção artística e a iniciação de vocacionados para a arte teatral. Entretanto, os possíveis impactos na cultura local não são potencializados devido ao isolamento desses grupos e da falta de um constante aporte de cursos de formação e requalificação profissional nessas regiões.

**Figura 20** - Etapa Sertão do São Francisco (Juazeiro). Juazeiro-Ba, Sala do Centro de Cultura João Gilberto, 20 de abril de 2013.



Foto: Polis Nunes Oficinão 2013. Na foto: Participantes em Exercício do módulo I

O processo colaborativo de criação nessa cidade foi um tanto conturbado. Como já posto, durante as discussões e definição do recorte a ser abordado na mostra, questões



políticas locais – partidários da gestão municipal local e contrários à mesma – surgiram, o que causou muita polêmica e alguns atritos entre os participantes. Foi algo que se superou no decorrer dos encontros, principalmente pelas reflexões conduzidas pelos membros do Finos.

Outro fator complicador do processo no início foi a dificuldade de entendimento da proposta por parte dos participantes. Durante os encontros percebíamos neles certa apatia – diria até mesmo comodismo – que destoava dos contextos anteriores. Isso foi analisado durante os processos de avaliação entre os monitores e na roda com os participantes. Segundo a sondagem, essa postura foi apontada como um perfil predominante dos intérpretes de Juazeiro. A exceção de alguns mais experientes, que de certo modo se destacavam, executando inclusive um papel de liderança nos trabalhos em grupo, a maioria dos artistas eram passivos, numa postura de quem aguarda instruções e se satisfaz com o fato de apenas ser dirigido, sem gerar material por conta própria ou a partir de estímulos.

Outra dificuldade era a compreensão de *processo colaborativo* como sendo o modo da criação coletiva, apesar das discussões teóricas realizadas desde os primeiros encontros. Apenas nos últimos dias o coletivo formado passou a compreender os princípios difundidos, especialmente a criação em processo, autoria compartilhada *versus* autoria cooperativada, e *processo colaborativo*. Os participantes pareciam ansiosos, querendo compreender logo de pronto o todo da mostra cênica, como nos indica as observações da instrutora Daisy Andrade:

[Didaticamente] o processo colaborativo é realmente difícil. Em alguns momentos, em algumas cidades, eles [se referindo aos participantes] não conseguiam compreender. Alguns alunos chegavam pra mim e falavam: [...] ‘às vezes parece que o que a gente diz não é válido.’ Isso foram poucas pessoas. Era só uma ou duas que dizia durante todo o processo... Quando chegava ao final, essas mesmas pessoas diziam pra mim: ‘Eu entendi. A gente só entende o que é o processo colaborativo quando passa por tudo.’ E então eu falei: ‘é a mesma coisa que eu estou sentindo agora. A gente só entende o que é o Oficinão quando a gente passa por tudo. O como é, o como se porta, o como se comporta, como fala com o outro, como a gente age,... A mesma dificuldade que talvez você tenha tido é a mesma dificuldade que eu tenho às vezes. Eu tenho dificuldades em determinados momentos dentro do grupo e isso vai se modificando, aquela dificuldade passa a não existir mais, a outra dificuldade começa a aumentar e as vezes a dificuldade passa a ser uma solução’ (ANDRADE, entrevista concedida ao autor em 10 de Julho de 2013).

O fato de adentrar um terreno inseguro, instável, obscuro, e que se revela aos poucos, visivelmente, causava desconforto na maioria dos envolvidos no processo. Ainda assim, a partir do quarto encontro, o número de participantes começou a se estabilizar, o que indicava uma abertura dos vocacionados à tentar compreender a proposta.

As rodas de avaliação e os formulários de sondagem do aprendizado aplicados nessa experiência<sup>9</sup> indicaram que os arte-educadores apreenderam melhor e mais profundamente os conceitos abordados, considerando, inclusive, que irão utilizá-los nas suas experiências pedagógicas. Percebíamos essas dificuldades e procurávamos, durante todo o tempo, o diálogo com os participantes, tentando corresponder às expectativas e diminuir a ansiedade possibilitando um mínimo de segurança aos mesmos.

Essa instabilidade no processo criativo causou também angústias nos instrutores, especialmente em mim e Frank Magalhães, responsáveis pela dramaturgia e encenação da mostra. Algo que foi agravado com os altos índices de evasão

Dos 29 iniciais apenas 14 chegaram ao final do processo. Não temos como precisar os reais fatores que levaram essa evasão. Mas um fato concreto que pode ter interferido significativamente foi a realização de um festival no Sesc-Petrolina – o “Aldeia Vale Dançar” – ter coincidido com o período da oficina. Boa parte dos inscritos no Oficinão veio se justificar afirmando que participariam desse festival, seja com um trabalho artístico, seja integrando a produção. Os atritos e rugas locais levantadas durante a escolha do tema também pode ter contribuído para esses indicadores. Mas esses fatores não impediram emergirmos um produto cênico sensível, delicado e com a qualidade artística minimamente desejada.

Em Juazeiro, navegamos sobre o imaginário cultural do Rio São Francisco, as percepções sobre a cidade, seus habitantes, com os espaços e as políticas públicas de manutenção e preservação do patrimônio histórico. Na mostra cênica realizada esses múltiplos olhares se bifurcam em duas correntes principais.

De um lado, a Juazeiro dos ribeirinhos, com o Rio São Francisco fomentando não apenas a economia da cidade como também a sua cultura, verificada nas histórias dos pescadores, e os personagens lendários como o Nego D’água, a Sereia Uiara, e a simbologia das Carrancas. Do outro, a cidade urbanizada, caótica, tão próxima e tão diferente de sua cidade vizinha Petrolina; um retrato pintado, inclusive, pelas balsas enferrujadas e abandonadas às margens do Rio. Esses contrastes são revelados também no título escolhido para mostra: “Águas de Ferro”, exibida dia 27 de Abril no Centro de Cultura João Gilberto.

---

<sup>9</sup> Na ocasião, já havia me decidido pelo Oficinão enquanto objeto de estudo do mestrado, o que proporcionou um aperfeiçoamento das ferramentas avaliativas e de registro do processo.

**Figura 21** - “Águas de Ferro”, Oficínio 2013 – Etapa Sertão do São Francisco (Juazeiro). Juazeiro-Ba, Centro de Cultura João Gilberto, 20 de abril de 2013. Cena IV – O Progresso.



Foto: Aldren Lincoln. Na foto: Willian Silva, Alessandra Rodrigues, e outros participantes do Oficínio em Juazeiro.

O argumento do Espetáculo utiliza-se da figura de um personagem, denominado “O Menino”, que transita pela cidade centenária revelando esses dois contrastes. A encenação se inicia no foyer do teatro, com a chegada de uma locomotiva, simbolizada pela expressividade corporal dos atores, conservando o formato itinerante das mostras, marca dos Oficínas do “Finos”. Ao adentrar na sala de espetáculos, o público encontra-se com o Menino ainda pequeno, passeando pelos trilhos da estação que corta a cidade. Durante suas andanças ele passeia pelas margens do rio e pelas ruas da cidade revelando seus encantos. Permeado por ritos de passagem, o Menino cresce. E o que era a projeção do futuro cidadão, na medida em que se aproxima da maturidade, esmaece. A cidade vai revelando suas problemáticas e despiando o personagem de seu imaginário etéreo sobre a mesma.

Além de colocar em destaque essas duas visões sobre a cidade, “Águas de Ferro” problematiza o lugar do artista em Juazeiro. No quadro final, quando o personagem decide ser artista, é confrontado com uma realidade nada auspiciosa, decidindo, por isso, partir. Essa abordagem foi uma expressa homenagem ao artista Deviles que, depois de trinta anos de militância e fazer artístico, resolve deixar a Juazeiro em busca de melhores condições de trabalho. Sua saída coincide com a passagem do “Finos”, o que não poderíamos deixar passar despercebido.

Ao término do processo, sentimos que apesar das dificuldades encontradas no percurso havíamos conseguido sensibilizar os participantes para a criação colaborativa. O

processo avaliativo do último dia e o formulário de análise da experiência também reforçam essa afirmativa. Neste último, foram apontadas sugestões por boa parte dos participantes, no sentido da ampliação da carga horária, bem como da incorporação de um módulo específico de técnicas e teorias sobre os elementos do teatro (iluminação, cenografia, indumentária, etc.), algo que havíamos retirado pelas ponderações aqui já expostas. Indicou-se também o anseio por um aprofundamento interpretativo, o que suscitaria mais tempo de execução do trabalho. Isso indica também o perfil predominante dos participantes que tem no trabalho de intérprete o principal foco.

Outra sugestão, especialmente por parte dos arte-educadores, foi no que diz respeito a uma definição mais clara dos módulos de abordagem, pois, segundo eles, não havia uma subdivisão clara. No entanto, a estruturação em módulos, como aqui já esclarecida, era mais uma organização didática do que queríamos suscitar nos participantes. A coesão entre os módulos faz parte da metodologia. Nada é propositadamente estanque, tudo se interconecta. Daí a escolha pela definição de dispositivo metodológico. Ainda assim, essas observações foram de grande importância para que refletíssemos sobre a metodologia abordada.

Esta foi uma peculiaridade positiva do público de Juazeiro. A maioria dos depoimentos dos que nos chegaram ao final do processo eram muito bem sistematizados e refletem uma assimilação e reflexão sobre a proposta. E isso se deu não apenas por parte dos arte-educadores.

Um dado observado como diferencial pelos alunos foram os múltiplos olhares em sala de aula. A questão de sermos oito monitores era bastante elogiada, por considerar que isso ajudava o grupo a focar no trabalho e perceber diferentes pontos de vista sobre uma mesma metodologia. Essa análise por parte dos participantes demonstra uma reflexão sobre a prática artística, algo que é desejável e fomentado pelo Oficinão.

Pela primeira vez tínhamos a oportunidade de realizar várias edições do Oficinão em sequência e em curtos intervalos de tempo, o que nos auxiliava a aperfeiçoar a execução entre uma cidade e outra. Por exemplo, um dado observado na primeira cidade foi que os exercícios corporais propostos pelo *fino colaborador* Aldren Lincoln, se alinhavam bastante com a linguagem da performance e da dança contemporânea, algo que destoava do repertório de exercícios inspirados nos folguedos e danças populares propostos pelos membros do Grupo, que se fundamentavam nas pesquisas estéticas desenvolvidas no Finos. Para as outras edições foram articuladas estratégias de diálogo entre esses dois repertórios de movimento, procurando uma unidade na proposta metodológica, algo que funcionou bastante nas edições ulteriores.

#### 4.2.4 Preto no Branco

A segunda edição do Oficinão 2013 ocorreu em Jequié, situada na região sudoeste do Estado, entre os dias 09 a 18 de Maio, com aulas no Centro de Cultura Antônio Carlos Magalhães e mostra cênica Realizada no Espaço Cultural Wally Salomão. Jequié divide com Vitória da Conquista o título de expoente microrregional, o que nos possibilitava conhecer os traços culturais daquela cidade.

Como artista independente, já havia visitado aquela região, mas nunca com uma atividade pedagógica. Já outros membros do “Finos” conheciam bem a “Cidade Sol” – título concedido a Jequié por suas características climáticas. Mas, para o Grupo esta seria uma nova experiência, vez que não tivemos a oportunidade de visitar aquela cidade com um de nossos trabalhos.

Aquele encontro com Jequié era cercado de expectativas. Primeiramente, pela cidade estar em foco de nossas recentes discussões, uma vez que hospeda desde 2012 o primeiro curso superior de licenciatura com habilitação em Teatro e Dança do interior do Estado, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). E em segundo lugar, por abrigar Roberto de Abreu, membro do grupo afastado tendo em vista a sua assunção de cargo de professor titular deste mesmo curso.

Uma vez que se tornara um polo universitário, já prevíamos o perfil predominante do público que se inscreveria no Oficinão, o que acabou se confirmando. Dos 34 inscritos, a grande maioria tinha algum vínculo com os cursos de artes da UESB. Isso também gerou uma preocupação por parte dos monitores, pois, uma vez que Roberto era professor daquela instituição, havia grande probabilidade de que estes já tivessem algum contato com os princípios do processo colaborativo de criação e até mesmo da *dramaturgia da sala de ensaio*, o que não se confirmou, algo justificado pelo curso ser voltado à licenciatura e os interesses de Roberto de Abreu na ocasião estarem direcionados à pesquisa de sua tese sobre jogos teatrais na formação de professores de teatro.

Do total de inscritos, foram selecionados 30 participantes de perfil bem diferente das outras edições. A maioria era de dançarinos com pouca experiência com a linguagem teatral, o que notadamente dava ao grupo grande expressividade corporal e uma dificuldade com caracterização vocal e canto. Apenas 12 dos participantes não tinham vínculo com a

universidade, sendo predominantemente de teatro com passagem pelos grupos amadores locais. A faixa etária era de jovens entre 18 e 32 anos.

**Figura 22** - Oficínio 2013 – Etapa Médio Rio das Contas (Jequié). Jequié-Ba, Centro de Cultura Antonio Carlos Magalhães, 11 de maio de 2013.



Foto: Aldren Lincoln. Na foto, da direita para esquerda: Elisa Heichman, Diana Lucard, Peter Rodrigues e Leandro Santos, em experimento cênico.

Outro dado diferencial desse público selecionado foi ser majoritariamente natural de outras cidades baianas, residindo temporariamente em Jequié especificamente para cursarem a universidade. Assim, tínhamos participantes oriundos de cidades circunvizinhas (Poções e Vitória da Conquista) a cidades distantes situadas em outras regiões do Estado (Ibiritiaia, Porto Seguro, Serra Grande e Uruçuca).

Alguns, sem vínculo com a UESB, não chegaram a concluir o Oficínio por não possuir residência fixa na cidade, tendo que se deslocarem diariamente para participar do curso, inclusive, pelas atividades profissionais que desenvolviam na região de origem, o que impedia um pouso temporário durante os dez dias de execução. Agravava esse quadro a indisponibilidade de ônibus com horário compatível ao traslado diário. Pesamos muito a evasão dos participantes que se enquadravam nessa situação, mas um dado que era divulgado com clareza durante o processo seletivo era os dias e horários de realização do Oficínio, o que demandava dos candidatos uma atenção a esses detalhes de logística.

Essa edição também foi marcada por um alto índice de evasão. Uma das turmas da Universidade participaria com trabalho artístico do evento “Festival da Juventude”, realizado em Vitória da Conquista, evento que coincidiu com as datas de realização do

Oficinão, o que, como no quadro de Juazeiro, ocasionou prejuízos. Tivemos, inclusive que fazer algumas concessões, alterando os horários de realização das aulas, para não incorrerem na falta de quórum em determinados dias, vez que a participação no festival que duraria uma semana constituía-se em atividade curricular da universidade. Ao final, apenas 13 participantes foram certificados por cumprirem o índice mínimo de 75% de carga horária.

As expectativas dos participantes eram as melhores possíveis em relação ao Oficinão. Diferente do quadro encontrado em Juazeiro, o Grupo Finos Trapos já era conhecido naquela região, tanto pelo trabalho realizado quanto pelos depoimentos de Roberto de Abreu. Talvez por isso, não houve nenhuma resistência aos exercícios propostos durante todo o curso.

Desde os primeiros encontros foi fácil conseguir o entrosamento dos alunos entre si e destes com os instrutores. Um dado a ser considerado é que muitos já se conheciam por causa da universidade, o que facilitou de certo modo o processo. Os que não eram universitários em um primeiro momento se sentiram deslocados, mas isso logo foi superado pelo espírito acolhedor que imperava.

Mais uma vez nos deparamos com um perfil de artistas predominantemente intérpretes. Alguns poucos já exerciam a licenciatura, tendo esporádicas experiências com montagens didáticas, mas isso não saltou aos nossos olhos no decorrer do processo. Entretanto, isso não significava falta de proatividade.

Em geral, os participantes de Jequié tinham grande facilidade em assimilar os conteúdos e técnicas aplicados, e no que diz respeito à criação, geravam um rico material que fartamente podia ser aproveitado pelos encenadores. Como se vê, um quadro bem distinto ao encontrado em Juazeiro, o que sublinha a necessidade de atividades continuadas visando a formação e capacitação de artistas no interior baiano. Pelo que percebemos em Jequié, o curso superior em teatro e dança da UESB, mesmo ainda recém-instituído, já dá sinais de que será um importante difusor de conhecimento e formação para os artistas do Estado, descentralizando a demanda por formação na capital baiana.

Os participantes eram marcados por uma disciplina corporal que auxiliava e muito o trabalho, característica que atribuo a linguagem da dança. Era incrível a facilidade com que repetiam as cenas sem perder muito de material que era gerado no primeiro improviso, o que denota uma auto-observação poderosa e auxilia consideravelmente o desempenho artístico. Uma diferença marcante que, inclusive deu o tom da mostra cênica era a qualidade de movimento dos dançarinos. Parte da turma se identificava com uma linguagem corporal mais contemporânea, enquanto que outra com o ballet clássico.

Essas dicotomias (ator/bailarino, clássico/contemporâneo, corpo/voz) foram utilizadas a favor do processo pedagógico, sendo os participantes desafiados a superar os seus limites e não se basearem apenas no repertório de movimentos e personagens que já haviam construído ou na estética da qual eram especialistas. Um caso particular que aponto como exemplo é o do participante Matheus. Este aluno, muito identificado com o repertório de movimentos do ballet clássico, apesar de uma expressividade corporal fenomenal, não conseguia se expressar através da fala. Diálogo e movimentos sempre entravam em contradição. Isso foi um tanto difícil de ser superado, mas grandes avanços foram percebidos. Foi então que topamos o desafio de provoca-los com exercícios de improvisação baseados no diálogo, o que surtiu bons resultados.

**Figura 23** - “Preto no Branco”, Oficínio 2013 – Etapa Médio Rio das Contas (Jequié). Jequié-Ba, Espaço Cultural Waly Salomão, 18 de maio de 2013. Cena 09 – A Morte do Operário.



Foto: Polis Nunes

No que tange ao processo de criação da mostra cênica, apesar de obtermos um coletivo amalgamado e proativo, esbarrávamos em um problema. Partindo da temática “cidades invisíveis”, o coletivo de Jequié escolheu lançar um olhar sobre o comportamento e a cultura do povo daquela cidade. Mas uma vez que a maioria dos participantes estava na cidade há pouco tempo, não podendo lançar um olhar mais aprofundado sobre os costumes locais, como o tema escolhido deveria ser abordado, preservando o ponto de vista dos artistas criadores?

As discussões nos revelaram um caminho viável que condicionou, inclusive, a poética da encenação. No debate, os próprios participantes assinalaram como o campo universitário isolava os estudantes da dinâmica da cidade. Isso se dava tanto por sua



localização afastada do centro da cidade – o bairro Jequezinho, onde se encontra o campus da UESB situa-se em uma colina, unida à cidade apenas por uma ponte sob o rio Gavião – quanto pela pouca interação desta com a cultura local. Vivendo em pensionatos no entorno do campus, aqueles participantes se viam isolados da dinâmica local, e por isso se sentiam, estrangeiros.

Decidimos então que a mostra cênica lançaria um olhar sobre Jequié pela perspectiva do estrangeiro. Como esse estranho chega e é recebido? Como se relaciona com os habitantes da cidade? Como percebe a cidade e como é percebido por ela?

Procurando responder a esses questionamentos levamos a cabo uma pesquisa de encenação em espaço não convencional, a fim de transformar o espectador em estrangeiro tornando-o personagem central de uma história permeada pelo teatro físico e o olhar dos artistas sobre urbanidade e a intolerância nas relações interpessoais. De tudo isso resultou a mostra “Preto no Branco”, exibida dia 18 de maio no Espaço Cultural Waly Salomão.

Na dramaturgia do espetáculo, o espectador vira personagem, sendo um anônimo que acaba de chegar e é percebido pelos moradores locais. Os interpretes encenam personagens do cotidiano da cidade, tendo como laboratório de pesquisa as praças, avenidas, feiras-livres, igrejas, e toda a dinâmica social de Jequié. Os mesmos foram desafiados a durante os dias de Oficínio caminhar pela cidade, procurando um olhar mais apurado sobre aquele cotidiano, verificando que teatralidades possíveis poderiam emergir daquela vida real. Os exercícios cênicos foram muito profícuos e toda uma população de personagens tipo emergiu.

Na narrativa construída, o público é levado por brincantes que celebram o São João – festa mais conhecida da cidade – até o portal de entrada do espaço de representação, onde são recebidos por uma Onça transmutada em Esfinge. A referência à onça é encontrada tanto no imaginário local quanto no próprio nome da cidade (Jequié significa, onça ou cachorro, animais típicos daquela região na ocasião de sua fundação). Essa personagem enigmática, numa alusão à celebre frase do mito de Édipo – “Decifra-me ou te devoro!” – dá boas-vindas aos estrangeiros que acabam de chegar, alertando para os perigos do novo mundo que irão desbravar. Ao adentrar o espaço, os espectadores são inundados por abraços, sons e cheiros que o proporcionam uma experiência sensorial que marca a descoberta de um novo lugar. Já acomodados, os mesmos encontram personagens locais e imagens metafóricas que retratam o cotidiano e os contrastes da cidade: os operários das fábricas, os feirantes, a religiosidade protestante, as estórias sobre o rio gavião, dentre outras.

A expressão “preto no branco”, popular em algumas regiões sertanejas, ilustra tanto o ato de deixar tudo às claras – o que segundo a pesquisa realizada é um traço característico do povo de Jequié – quanto os contrastes, as diferenças socioeconômicas e culturais que marcam o cotidiano daquela gente.

Um dado interessante a considerar é que para ilustrar por meio de metáforas esses contrastes, utilizamos o repertório de movimentos e as dicotomias apresentadas pelos corpos e fazeres artísticos dos participantes, potencializando os desafios pedagógicos em resultados estéticos. Utilizamos, por exemplo, as distintas qualidades de movimento suscitada pelos dançarinos, a partir de sua estética de interesse (clássico, contemporâneo, brake, etc.) como elementos que realçavam as diferenças e conflitos entre os personagens.

Ainda que a evasão seja um algo que tenha frustrado parte das expectativas sobre o Oficinão em Jequié, esta não maculou os resultados estéticos e pedagógicos alcançados. Parece ser marca recorrente no *processo colaborativo de criação* o alto grau de compromisso dos artistas que permanecem durante todo o processo. Não foi diferente nesta cidade. O empenho dos participantes mesmo com uma rotina exaustiva de exercícios e experimentos cênicos sob o sol escaldante fez da passagem do “Finos” por Jequié uma experiência sensível, delicada e criativa.

Nos processos de avaliação, algo que pode ser destacado como observação relevante foi a sugestão de incorporação de um coreógrafo na etapa da *dramaturgia da sala de ensaio*. Ainda que Aldren Licoln permanecesse conosco nessa etapa, auxiliando nos aspectos concernentes à corporeidade, a sua função não era de coreógrafo da mostra cênica. Essa observação foi feita por apenas alguns dos participantes, e indica o desejo de que a linguagem da dança ganhe mais destaque na metodologia, o que é um dado a ser considerado para as próximas edições. Outro dado recorrente foi no que diz respeito ao aumento da carga horária do curso para que se pudesse aprofundar no *processo colaborativo de criação*, algo que também foi observado na avaliação de Juazeiro.

No caso de Jequié, já temos notícias sobre a articulação dos alunos no intento de se constituírem em um coletivo. Outros grupos que estavam desativados voltaram ao trabalho com a passagem do Oficinão, como nos indica o depoimento de Pretho Souza, participante de dedicação e encantamento que inebriou toda a equipe, que diz:

[...] Estarei pondo em prática o que aprendi com vocês, oficinas, métodos, processo de criação colaborativo no grupo de teatro que montamos ontem. (Na cia. Arte Viva estava apenas tendo oficina e o grupo estava desativado, retornamos ontem pra valer.).

E graças a vocês já estou com milhões de ideias.

Grande abraço, desejo que os focos, refletores, *set lights* e etc... permaneçam sempre ligados na vida de vocês e para vocês. (depoimento do aluno encaminhado via e-mail dia 20 de Maio de 2013).

Pretho foi um dos participantes que ao final da mostra decidiu retornar para casa sem tirar o figurino e maquiagem, como se quisesse que seus personagens ficassem tatuados em sua pele através da eternidade. Sensação que nos fez rememorar com nostalgia o início da trajetória teatral de alguns dos membros do “Finos”, que, quando ainda integrantes do Grupo de teatro da UESB, lá em Vitória da Conquista, contávamos as horas para que chegasse o fim de semana e caminhar da Avenida Olívia Flores até o Campus da Universidade – que fica afastado quatro quilômetros da cidade –, às sete da manhã, para ter aula de Teatro, em pleno domingo, o dia todo, e retornar para casa, também caminhando, sob um lindo entardecer, com um imenso sorriso de satisfação no rosto.

#### **4.2.5 Eu Nasci Assim, Eu Cresci Assim... Mas Agora Mudei!**

Chegamos à última edição do Oficinão 2013 embriagados com as experiências anteriores e melhorados com as reflexões geradas pelo processo avaliativo, mas um tanto tensos devido às questões de produção. Para que a etapa se realizasse no período previsto – entre os dias 30 de maio e 09 de junho de 2013 – desafios e problemas tiveram que ser superados, e aqui destaco o empenho e articulação de Thiago Carvalho, produtor do projeto.

Em Ilhéus contamos com o suporte da produção local do grupo de teatro Popular de Ilhéus (TPI) na figura de seu encenador e produtor Romualdo Lisboa, parceria inédita até então. Entretanto, naquela ocasião aquele grupo se dedicava à estreia de seu mais novo trabalho, o que interferiu no processo do Oficinão pela dificuldade de articulação das nossas demandas de produção e por disponibilizarem apenas os horários diurnos na sua sede para realização do nosso projeto.

Isso se tornou um problema em primeiro lugar pela dificuldade em atrair a quantidade de participantes necessária ao preenchimento das vagas disponibilizadas e possibilitar a realização a contento do processo de seleção dos participantes a fim de atingirmos o público alvo desejado, o que auxiliaria o processo pedagógico. Nas outras cidades, as aulas ocorriam de segunda a sexta das 19:00 às 21:30 e aos sábados e domingos pela manhã das 09 às 12h e pela tarde das 14 às 18h. Privávamo-nos da realização das aulas em horário comercial justamente para contemplar participantes que realizassem outra atividade como complementação de renda, quadro típico do interior do Estado.

**Figura 24** - Oficínio 2013 – Etapa Baixo Sul (Ilhéus). Ilhéus-Ba, Instituto Nossa senhora da Piedade, 03 de Junho de 2013.



Foto: Polis Nunes. Na foto, Tenda do Teatro Popular de Ilhéus vista do alto.

O segundo dado problemático era o espaço-sede do Grupo. Há meses anteriores à realização do Oficínio, o TPI teve que abrir mão da sua antiga sede, a Casa dos Artistas, localizada em um casarão histórico administrado pela Fundação Cultural de Ilhéus – que sedia a este e outros grupos locais em regime de comodato – para funcionar em uma lona de circo armada na orla da cidade denominada “Tenda do Teatro Popular de Ilhéus”.

O espaço, apesar de estruturado com equipamento que proporcionaria a realização da mostra cênica (luz, som, camarins, etc.), de ser localizado em uma região de fácil acesso e de a lona trazer consigo todo o imaginário poético e inspirador dos pequenos circos do interior, aguçando nossa inspiração criativa, o fato de realizarmos as aulas no turno diurno nos demandava maior desgaste físico e desidratação dos participantes ao lidar com o calor quase insuportável ocasionado pelo clima e dificuldade de circulação do ar na lona. Alguns participantes durante o processo acabaram passando mal, o que resultou em alguns abandonos do curso, impactando nos índices de evasão.

Ainda que com todos esses problemas a quantidade de participantes correspondeu às expectativas. Apesar de termos que incorrer mais uma vez na aceitação de inscrições nos dois primeiros dias de oficina, nos deparamos com um quadro de pouca evasão durante o processo e um perfil de participantes que correspondeu às expectativas. Esse quadro indica que a ausência da produção local no período de pré-produção foi compensada por sua

estrutura eficiente de assessoria de imprensa, o que possibilitou aos artistas locais o acesso às informações necessárias para ingresso no curso.

Nesta etapa tivemos um total de 24 participantes oriundos das cidades de Ilhéus e Itabuna e Salvador. A faixa etária oscilava entre 18 e 65 anos, sendo a maioria com idade superior a 24. Quase a totalidade dos selecionados já desenvolvia trabalhos nos grupos da cidade como intérpretes, encenadores e arte-educadores. Alguns desses eram participantes da Cia Boi da Cara Preta, do Grupo Teatral Maktub e do Improviso Nordestino, coletivos que integram a cooperativa de grupos residentes na Tenda do TPI.

**Figura 25** - Oficínio 2013 – Etapa Baixo Sul (Ilhéus). Ilhéus-Ba, Tenda do Teatro Popular de Ilhéus, 01 de Junho de 2013.



Foto: Daisy Andrade. Na foto, participantes em exercício do Módulo I.

O perfil dos participantes dessa edição foi era mais experiente, o que contribuiu para explorarmos mais confortavelmente o propósito do Oficínio em ser um curso de aperfeiçoamento profissional e não de iniciação teatral. Em primeiro lugar, a maioria já havia participado de montagens profissionais em suas cidades de origem. Já os que se situavam em estágio embrionário no ramo das artes cênicas já demonstravam certo grau de maturidade cênico-expressiva, o que dava traços peculiares a esse coletivo de participantes que o distingue, inclusive, do contexto encontrado em Jequié, onde apesar de ser um novo polo universitário das artes cênicas, naquele Oficínio não havia participantes com longa experiência.

Ademais, ainda que a maioria se identificasse com a função de intérprete, isso não significava acomodação. Uma marca inconfundível do Oficinão de Ilhéus foi a proatividade dos participantes e uma incansável busca por superar seus desafios, agravados, inclusive, pelas condições climáticas que estavam sujeitos.

Esses artistas demonstravam grande facilidade em assimilar a proposta e os conceitos difundidos no Oficinão. Analiso isto como reflexo não apenas da predisposição dos participantes como também do perfil teatral das cidades de Ilhéus e Itabuna. Esses dois polos de desenvolvimento do sul do Estado têm uma cena muito propícia ao fazer teatral em Grupo. Isso nos chegou tanto pelos depoimentos dos participantes quanto pela prática verificável na cidade. Ainda que essa característica não seja sinônima de facilidade de articulação entre os artistas locais – dificuldade mais predominante na cidade de Itabuna, pelo que nos chegou através do depoimento dos participantes – a organização em coletivos possibilita o compartilhamento de técnicas, estéticas e ideologias entre os membros do Grupo, suprimindo, ainda que paliativamente, algumas lacunas deixadas pela ausência de instituições de ensino no âmbito da educação formal em Teatro nessas cidades.

Não é à toa que nessa região se destaca o grupo de teatro Popular de Ilhéus, aqui já indicado com um trabalho oriundo de um contexto cultural regional que ganhou destaque nacional. A estrutura artística e administrativa que o grupo possui, tendo inclusive, seus membros remuneração regular proporcionada pelo coletivo, o que possibilita a dedicação exclusiva destes ao grupo, é um cenário desejável e raramente encontrado no interior dos Estados brasileiros.

Outra marca dos participantes do Oficinão que demonstra o diferencial da cena do baixo sul é o nível de consciência política dos artistas participantes. Todos, sem exceção, se apropriam do contexto histórico-cultural da sua cidade e da cena ali realizada, o que demonstra um interesse pela história local e uma predisposição ao engajamento em questões relacionadas ao desenvolvimento daquele mercado cultural. Especialmente os artistas de Ilhéus se demonstraram muito articulados entre si e com as produções da região. Isso enriqueceu muito os debates, em especial os direcionados à criação do resultado cênico.

A região sul do Estado, em especial a cidade que recebia o Oficinão Finos Trapos é tema de produções de diferenciadas linguagens artísticas. O mais destacado deles indubitavelmente é Jorge Amado, que eternizou em versos e prosa os costumes, a paisagem e a economia daquela região. Sua obra nutre até os dias atuais o imaginário nacional sobre o jeito de ser do baiano. Mas até que ponto a ficção de Jorge Amado se aproxima da realidade cotidiana de Ilhéus e Itabuna contemporânea?

Procurando responder essa pergunta – suscitada por Yoshi Aguiar, responsável pela encenação da mostra em Ilhéus e que dialoga diretamente com as provocações concernentes à temática escolhida para ser trabalhada nas três cidades que receberam o projeto – através de pesquisas, debates e improvisações, os artistas participantes do Oficinão decidiram por abordar dois aspectos principais que deram o tom da poética de encenação da mostra cênica.

O primeiro deles aborda o imaginário feminino suscitado na obra de Jorge Amado, contrerrâneo daqueles artistas e que retratou e de certo modo “fixou” uma etérea imagem de Gabriela às mulheres da cidade, e isso acabou se tornando um tabu local. Durante o processo, os participantes nos apresentaram figuras femininas históricas que fogem desse perfil e que seria um contraponto interessante para levar ao público à reflexão. Ainda que essas figuras públicas não tenham sido incorporadas à dramaturgia, seus ideais e a proposição de uma feminilidade para além do caráter sensual suscitado no imaginário Jorge Amadeano foram incorporados ao discurso da mostra cênica.

**Figura 26** - “Eu nasci Assim, Eu Cresci Assim... Mas Agora Mudei”, Oficinão 2013 – Etapa Baixo Sul (Ilhéus). Ilhéus-Ba, Tenda do Teatro Popular de Ilhéus, 09 de Junho de 2013. Cena 07 – Caravela Dolci Cabana.



Foto: Aldren Lincoln. Na foto: Fábio Nascimento e Barbara Uinan (primeiro plano); Genícia Barbosa, Tacila de Sousa e Camila Nobre (ao fundo, da direita para a esquerda).

Assim, o confronto do imaginário jorgeamadeano com a Ilhéus cotidiana, com suas mulheres, o consumismo e a sombra do coronelismo resultou na mostra cênica de título “Eu Nasci Assim, Eu Cresci assim... Mais Agora Mudei”, apresentada dia 09 de Junho na Tenda do Teatro Popular de Ilhéus. O título já denota um posicionamento crítico sobre a

discussão, apesar de o principal intento do discurso proposto ser o de fazer com que o espectador se visse retratado nas situações postas em cena.

Assim, o confronto do imaginário Jorgeamadeano com a Ilhéus cotidiana, com suas mulheres, o consumismo e a sombra do coronelismo resultou na mostra cênica de título “Eu Nasci Assim, Eu Cresci assim... Mais Agora Mudei”, apresentada dia 09 de Junho na Tenda do Teatro Popular de Ilhéus. O título já denota um posicionamento crítico sobre a discussão, apesar de o principal intento do discurso proposto era o de fazer com que o espectador se visse retratado nas situações postas em cena.

A compreensão dos princípios abordados na experiência pedagógica do Oficinão, aliados à proatividade e desempenho dos participantes, bem como a escolha de um tema polêmico e de grande potencial dramático possibilitou a geração de um farto material teatralmente potente na etapa de execução da *dramaturgia da sala de ensaio*. Muitas imagens e provocações poéticas não foram aproveitadas a contento devido à escassez do tempo e com vistas a criar uma unidade de discurso cênico para a mostra. Ademais, como o nosso intento utilizando o dispositivo metodológico do Oficinão era o de difundir alguns princípios das teatralidades contemporâneas, apostamos no material que sugeria uma dramaturgia não-linear e baseado mais na expressividade corporal que na criação de conflitos dramáticos.

A mostra então foi organizada em quadros e situações aparentemente desconexas, mas que no decorrer do espetáculo vão ganhando sentido e unidade de discurso. A dramaturgia do espetáculo não se utiliza de uma fábula e sim de situações que reportam ao cotidiano e as relações interpessoais entre os cidadãos da região.

Os personagens surgem das arquibancadas da arena do circo, com um visual que sublinha o contraste entre intimidade e ostentação. Os quadros se sucedem revelando as inúmeras facetas desses personagens que em determinados momentos se mostram afáveis e companheiros e em outros regurgitam entre si e nos espectadores seus preconceitos mais íntimos. Os personagens femininos transitam nos quadros, ora sensuais, ora humilhadas pelo escárnio dos homens. Já os homens, remontam com seu comportamento o imaginário masculino evocado na obra de Jorge Amado. Ao final, todo esse arsenal de imagens aparentemente fragmentadas vai convergindo para que o espectador se reconheça através dos lugares e símbolos que identificam a cidade de Ilhéus. Isso é sublinhado através da afirmativa ecoada pela música tema da mostra “Eu sou Você” de Alceu Valença.

Com um grau de elaboração que salta aos olhos considerando dez dias de trabalho, a encenação apostou na fisicalidade dos atores e na iluminação cênica como condutores da narrativa. Outro dado a considerar na encenação é o diálogo dos personagens



com o público em diversos momentos, não apenas com a fala, mas com gestos e o olhar que desnuda qualquer possibilidade de quarta parede e distanciamento da plateia.

A mostra não explorou profundamente o recurso da disposição diferenciada do espaço de representação, utilizado nas outras edições. Como se tratava de um circo, o que naturalmente já traz o espectador para outra atmosfera que não a proporcionada pela caixa cênica, apenas em alguns momentos decidimos explorar as arquibancadas como espaço de encenação, lançando o olhar do espectador para regiões não convencionais daquele espaço.

Em síntese, a experiência do Oficínio em Ilhéus demonstrou-se a mais madura dessa edição, não apenas pela disposição dos participantes, mas pelo próprio amadurecimento e afinidade da equipe de instrutores. Ao longo das edições anteriores pudemos, através do processo avaliativo, verificar os deslizos, os pontos frágeis, aperfeiçoando a metodologia para as próximas etapas. Isso não diminui em absoluto a sintonia gerada entre instrutores e participantes daquela experiência. Foi um processo saboroso e que renderam frutos para todos os agentes do processo.

Nesse caso específico, fiquei admirado e orgulhoso de ver a dedicação dos seis participantes de Itabuna, que viajavam para Ilhéus diariamente durante os dez dias de atividade, sendo sempre os primeiros a chegar, mesmo nos dias em que as atividades se iniciavam às 08h. Outro dado a se destacar é que ainda que os artistas participantes de Ilhéus e Itabuna conhecessem o trabalho cênico desenvolvido nas duas cidades até aquele momento não tinha havido nenhuma tentativa de aproximação entre eles. Todos saíram daquela experiência projetando iniciativas no sentido de fortalecer os laços entre as duas cidades, para criar um fluxo da produção daquela região.

O processo avaliativo desta etapa foi também revelador. Muito dos depoimentos eram fundamentados e denotavam uma profunda compreensão da experiência. Mais uma vez os relatos sobre a necessidade de uma carga horária e sugestões sobre aumentar a abrangência dos conteúdos contemplando uma grade de elementos visuais foram recorrentes. Curiosamente, nos questionários avaliativos os problemas de produção, como a necessidade de um espaço mais adequado para a realização das atividades não surgiu como observação de ponto a melhorar. Fico me indagando se isto seria fruto de uma desatenção generalizada ou uma demonstração daquele coletivo de sua capacidade de lidar da melhor maneira possível com as dificuldades apresentadas.

Ao final do processo regressamos para Salvador para seguir a rotina cotidiana. Mas assim como nas outras cidades, a sensação de dever cumprido contrastava com a nostalgia do processo vivenciado. Isso talvez seja uma característica resultante do caráter de

imersão em processos criativos. Se estes nos acrescentam algo de positivo, a sua conclusão resulta nessas sensações contrastantes; já quando há alguma lacuna ou se os atritos superam em número os resultados positivos da experiência, logo queremos esquecer e retornar ao cotidiano. Pode parecer visão romântica de um artista membro de um grupo de teatro, mas no caso do Grupo Finos Trapos, no que se refere ao Oficinão, processos que se enquadrem nesta última situação ainda estão por acontecer.

#### **4.2.6 Resultados alcançados e perspectivas futuras para Oficinão**

Ainda que com alguns complicadores, como os índices de evasão verificados em algumas cidades, a realização do Oficinão Finos Trapos como projeto independente em 2013 reafirmou os benefícios proporcionados por essa ação de formação, o que fortaleceu no grupo a vontade de dar continuidade ao projeto. Nesse sentido, estamos reunindo esforços com vistas a que a ação se torne um projeto calendarizado, inclusive, com perspectivas de ampliação de sua abrangência para outros estados da região nordeste.

Em todas as edições já realizadas o formato dessa ação proporcionou benefícios aos participantes na esfera individual, como o aprendizado de procedimentos criativos, o fomento da sua autonomia enquanto artistas e a experimentação de um modelo de criação compartilhada. Durante o percurso, os exercícios realizados também exibiram as fragilidades e potencialidades individuais dos participantes, algo que inclusive era discutido durante as rodas de avaliação e reflexão. Assim, ao lidar com os desafios propostos, com um modelo de criação que se revela durante o percurso e que assume o ato criativo como uma experiência coletiva, diversas apetências e competências foram suscitadas.

No que diz respeito aos benefícios coletivos, percebemos o fortalecimento dos grupos das cidades visitadas através da participação de seus membros no Oficinão. O primeiro deles foi o incentivo à sistematização de suas práticas, a partir da análise das estratégias de registro e reflexão sobre a prática adotados dentro do Finos Trapos. A instrumentalização dos membros com conhecimentos sobre gestão e administração teatral também foi algo de grande contribuição verificado durante o curso. Alia-se a isso o fomento ao surgimento de novos grupos e a agregação de novos componentes aos coletivos já existentes a partir do encontro proporcionado pelo Oficinão.

A experiência também gerou uma aproximação entre os artistas das cidades circunvizinhas, característica peculiar ao Oficinão 2013. Em Juazeiro, Jequié e Ilhéus, ao

contemplar participantes de outras cidades, o Oficinão possibilitou a ampliação da rede de contatos entre artistas de um mesmo Território de Identidade, o que poderá acarretar futuramente na realização de ações conjuntas como, por exemplo, o intercâmbio entre os grupos e artistas da região, a organização de festivais e mostras regionais, a circulação dos espetáculos produzidos nas cidades, a troca de saberes entre os membros daqueles coletivos, dentre outras.

O Oficinão tornou possível então a formação de uma rede de articulação entre esses artistas que poderão suscitar projetos ou intervenções político-culturais nas cidades, o que contribui para o desenvolvimento da cena local.

O fortalecimento e aprimoramento desse espaço de intercâmbio dentro da oficina é outra perspectiva a ser explorada e aprofundada nas próximas edições. Na avaliação das experiências foi consenso tanto entre os participantes quanto entre os monitores que a troca de experiência e a criação de um espaço de diálogo entre os artistas locais foram um dos mais importantes benefícios proporcionados pelo curso. Como isso não estava em primeiro plano dentro da proposta pedagógica, procuraremos nas próximas edições elaborar estratégias para potencializar ainda mais essa qualidade verificada.

Ainda em relação à metodologia adotada no curso, um dado a ser debatido e aprimorado é a ênfase/ampliação do processo colaborativo para as outras funções da engenharia teatral (cenografia, indumentária, trilha sonora, iluminação, etc.). Como já dito, focávamos a colaboração principalmente no tripé dramaturgia, encenação e interpretação, sendo as demais funções discutidas sem maiores aprofundamentos. Isso condicionava, inclusive, o perfil dos participantes que selecionávamos.

É importante destacar que essa abordagem não advinha de uma limitação do grupo no que diz respeito à apropriação dos princípios e conteúdos que marcam o estudo das demais funções. Como já posto, dentro do grupo cada membro se especializa em uma área específica a partir de sua zona de interesse<sup>10</sup> e da sua formação acadêmica. Essa postura foi muito mais uma forma encontrada para aperfeiçoarmos o tempo de criação, uma vez que dentro do Oficinão este se constitui nosso principal desafiante.

Essa reflexão sobre a colaboração em outras funções surge a partir dos apontamentos dos alunos na edição de 2013, que nos processos avaliativos indicaram como

---

<sup>10</sup> Eu, na dramaturgia e pedagogia; Frank Magalhães, na encenação, preparação do ator e iluminação; Polis Nunes, na assessoria de comunicação, indumentária e produção; Thiago Carvalho, na produção executiva; Tomaz Mota, na trilha sonora e preparação vocal; e Yoshi Aguiar, na cenografia, adereços e programação visual. Para outras funções, a exemplo da coreografia, figurino, fotografia etc., sempre tivemos o aporte de finos colaboradores especialistas que trabalham em parceria com os membros do grupo.

sugestão incorporarmos um módulo direcionado às áreas técnicas. Ainda que essa iniciativa advinha de uma observação pragmática – a falta de cursos de formação e capacitação focalizados nesses conteúdos –, suas reivindicações lançam luz novamente ao debate dentro do Finos Trapos sobre a metodologia adotada: Nos equivocamos ao substituir o Módulo sobre “Elementos do Teatro” da primeira edição? Realizar um processo tão complexo num curso de 40 horas, ainda que sejam oito monitores em sala, é realmente suficiente? Como administrar a questão do tempo no contexto do Oficinão? Como ampliar o debate e o compartilhamento de ideias para as demais funções e sanar as limitações de ordem de produção dentro do projeto?

Considero que a revisão sobre a viabilidade de um módulo que englobe outras funções da engenharia teatral prescinde ainda de uma reflexão dentro do grupo sobre os princípios da *dramaturgia da sala de ensaio*, pois esta, como sistematizada por Roberto de Abreu, em sua essência também prioriza a colaboração no tripé ator, dramaturgo e encenador.

Voltando aos benefícios pedagógicos, os resultados da experiência indicam que o Oficinão Finos Trapos realmente se firma como uma ação de teatro vocacional, uma vez que proporciona troca de saberes entre todos agentes envolvidos.

Para os participantes, cada edição do Oficinão resultou em reciclagem e o contato com ferramentas metodológicas vanguardistas. Para o grupo, além da troca de conhecimento entre instrutores e participantes, a realização da ação proporcionou o seu fortalecimento enquanto coletivo.

Após a aventura de criação de “Berlindo”, que se demonstrou um produto cênico frágil – reflexo do período de transição pelo qual o grupo passava – o arsenal de provocações poéticas vivenciados com os participantes do Oficinão contribuiu para elevar a autoestima do Finos Trapos, levando-o a resgatar o seu potencial criativo e de produção. Em Salvador e nas cidades do interior, regressávamos da finalização de cada edição com inúmeras inquietações poéticas e com a sede de mergulharmos em mais um processo criativo, algo que havia se perdido após a aventura de “Berlindo”. Isso indica que ao vivenciar o *processo colaborativo de criação* com os participantes, o grupo também partia rumo à aventura de redescoberta de si mesmo.

O curso também solidificou no grupo a elaboração de ferramentas metodológicas que poderão ser utilizados não somente no Oficinão como também em qualquer outra ação pedagógica. Instrumentos como, por exemplo, a sondagem de conhecimentos prévios sobre o tema da oficina – através de formulários que auxiliam na análise curricular, exercícios de integração a serem realizados nos primeiros encontros ou comentários em roda de avaliação – auxiliavam os instrutores a escolherem a abordagem mais adequada para compreensão dos

princípios estruturantes da proposta, o que contribui para o bom andamento da ação pedagógica independentemente do conteúdo a ser desenvolvido.

Ademais, cada experiência desvelou para o Finos Trapos o potencial criativo dos artistas de regiões que ainda não tinham sido visitadas pelo grupo. Os encontros resultavam em troca de saberes, poéticas, e, principalmente, na ampliação do imaginário cultural sobre o teatro baiano.

Uma vez que as edições do Oficinão Finos Trapos foram predominantemente executadas no interior do Estado da Bahia, sendo somente a edição de 2012 em Salvador, acreditamos no seu caráter multiplicador, o que era verificável tanto na filosofia que nós idealizadores visávamos difundir quanto na forma em que a metodologia era conduzida. Ações dessa envergadura geram impactos significativos na cultura dos contextos culturais regionais, na medida em que os artistas – tanto os iniciantes quanto os mais experientes – que participam desses projetos são antes de tudo agentes culturais.

Uma marca recorrente das edições do Oficinão no interior foi que a maioria dos artistas vocacionados selecionados deram os primeiros passos na arte de representar no seio de um grupo local ou da região, ainda que boa parte não integrasse mais esse ou outro coletivo naquele momento. Nesse sentido, houve também muitos reencontros durante o curso, inclusive de artistas da cidade que realizavam seus trabalhos isoladamente sem pouco ou nenhum contato com outros grupos.

Finalmente, como se trata de uma ação de formação, os resultados não podem ser calculados apenas em curto prazo. Como no já delineado quadro animador de 2008, hoje já mensurável depois de cinco anos de sua realização, esperamos que em médio prazo o estado possa colher os frutos das sementes plantadas com os Oficinão realizados em 2012 e 2013.

Depois dessas cinco experiências, primeiras de muitas que virão mais adiante, nós do grupo de teatro Finos Trapos seguimos acreditando no *teatro de grupo* e na produção colaborativa como uma metodologia instigante e corporativista de se fazer teatro. E que incentivar e multiplicar a prática do *teatro de grupo* é mais do que uma forma de exercer um ofício, é compartilhar do que há de mais essencial na arte teatral: o estar com o outro, a necessidade do outro.

Contudo, será que as experiências aqui descritas se configuram como um caso pontual e particular de um grupo idealista baiano? Como a experiência do Oficinão Finos Trapos dialoga com o contexto da *Pedagogia do Teatro de Grupo*?

## 5 A COLABORAÇÃO E A PEDAGOGIA DO TEATRO DE GRUPO

No momento em que temos diversos agrupamentos teatrais se debruçando sobre o *processo colaborativo* como mecanismo de construção e elaboração de espetáculos teatrais, considero relevante as cinco edições do Oficinão Finos Trapos apresentadas nesse capítulo, ainda que realizadas no contexto do teatro baiano, porque estas ilustram bem as propriedades didáticas e possíveis interfaces pedagógicas desse procedimento de trabalho.

Outras pesquisas já desenvolvidas também nos apontam essa relevância, na medida em que abordaram o *processo colaborativo de criação* como recurso pedagógico em diferentes contextos: na educação formal de nível superior, como no caso das teses desenvolvidas pelas pesquisadoras Vilma Campos dos Santos Leite (2010) e Eleonora Leal (2012); no contexto da formação do ator, como na dissertação de Adilson Donizeti Lebudino (2009); e até mesmo em ações desenvolvidas por coletivos teatrais, como é o caso da dissertação de Ricardo Carvalho de Figueiredo (2009), que abordou a colaboração em processos artísticos do Oficinão do Galpão Cine Horto (Belo Horizonte-MG), além do grupo de pesquisa idealizado por Vicente Concílio, que focalizou a colaboração no Grupo XIX de Teatro (São Paulo-SP).

Contudo, em minha revisão de literatura realizada na pesquisa que originou esse trabalho não encontrei nenhum registro de dissertação ou tese que se proponha a discutir as intersecções entre *processo colaborativo de criação* e *Pedagogia do Teatro de Grupo*. Os trabalhos até aqui sistematizados reforçam as propriedades educativas do *processo colaborativo de criação*, que como outras ferramentas são desenvolvidas e aproveitadas nessa área de interesse.

Assim, entendo que a análise da transposição do *processo colaborativo*, proposto no Oficinão como dispositivo metodológico, em uma ação com finalidades educativas foi uma importante contribuição deste trabalho para o nosso campo de estudos, na medida em que colocou em destaque a didática utilizada nas práticas pedagógicas sistematizadas pelo *teatro de grupo*.

Começo minha análise das contribuições dessa experiência pelo aspecto que sublinha uma característica crucial ao entendimento da filosofia intrínseca à *Pedagogia do Teatro de Grupo*: a difusão da criação compartilhada como mecanismo de criação e produção.

## 5.1 PROCESSO COLABORATIVO E O APRENDIZADO TRANSDISCIPLINAR

O *processo colaborativo de criação* como utilizado no Oficinão Finos Trapos primeiramente coloca em evidência que a criação artística é em si um potente espaço de aprendizado e construção/elaboração de conhecimento. Quando planejado nesse intento, tendo sempre em vista o diálogo entre os agentes do processo, é possível alcançar intuits pedagógicos sem perder de vista o zelo pela qualidade artística e a concretização de um resultado que dialogue com as poéticas de encenação contemporânea.

Há algumas décadas atrás, a tentativa de aproximação entre Pedagogia do Teatro e encenação contemporânea seria no mínimo controversa – para não dizer facilmente refutada pelo senso comum – dado o caráter reducionista com que o teatro-educação era tratado por alguns dos profissionais de ambas as especialidades. Se por um lado, no teatro profissional condenava-se o didatismo e o formato jogralesco dos produtos cênicos resultantes de processos educativos, por outro, no âmbito do teatro-educação as discussões em torno das propriedades estéticas de um resultado artístico pedagógico se centrava na dicotomia entre “processo” e “produto”.

Esse preconceito talvez tenha sua origem na ignorância do fato aqui já citado de que todos os debates ocorridos no século XX, seja no contexto da arte-educação, seja no que diz respeito aos padrões estéticos e modos de operar, contribuíram para o fortalecimento da área das artes cênicas. Ou seja, tanto quanto as reflexões sobre uma educação progressista, humanista e horizontalizada, proposta por educadores a exemplo de Paulo Freire, Edgar Morin e por arte-educadores como Herbert Head, Ana Mae Barbosa etc., as discussões e sistematizações sobre o trabalho de diretores e encenadores modernos, como Vsevolod Meyehold, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, e dos pós-modernos Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugênio Barba, Augusto Boal, dentre outros, possibilitaram a criação de ferramentas e métodos que hoje figuram como pilares fundamentais para a compreensão das transformações ocorridas no teatro desse período.

Um exemplo de onde essa aproximação pode ser verificada é o contexto que fez surgir a poética de encenação proposta por Stanislavski<sup>11</sup>. Assim como foi necessário gerar novos procedimentos de treinamento do ator por este diretor, uma vez que o modelo de interpretação vigente não correspondia à sua proposta de encenação – que se identificava com um teatro que buscava trazer ao palco uma “fatia de vida”, o real na sua mais completa

---

<sup>11</sup> Entre 1988 e 1938, período de sua atuação profissional.

naturalidade –, também é importante que os procedimentos pedagógicos caminhem *pari passu* com o teatro do seu tempo – no nosso caso, as poéticas contemporâneas.

No cenário atual, com essas dicotomias flexibilizadas a partir dos avanços no debate e na produção científica desses dois eixos de atuação, como defende Maria Lúcia Pupo,

Se a alguns artistas e responsáveis de instâncias públicas e privadas ainda interessa estabelecer pretensas fronteiras estanques entre a educação e a ação sociocultural por um lado e a criação artística por outro – de modo talvez a manter privilégios e a assegurar prerrogativas consagradas pelo tempo – muitos dos mais interessantes processos de trabalho teatral que podemos acompanhar em nossos dias constituem a demonstração mesma da não pertinência da fixação desses limites. (PUPO, 2011, p. 12).

Como apontado no discurso da autora e aqui já discutido no primeiro capítulo, por razões políticas, ideológicas e de sustentabilidade dos artistas brasileiros os limites entre pedagogos da cena e artistas profissionais – no caso analisado, especificamente os integrantes de agrupamentos teatrais – foram se dissolvendo, ao ponto de tornarem duas interfaces que se contaminam e desenvolvem paralelamente.

A geração de procedimentos e referenciais teóricos que tratam das especificidades da linguagem teatral, a exemplo da elaboração de caminhos para a formação e aperfeiçoamento do trabalho do ator e de outras funções da engenharia teatral, suscitou a afirmação da Pedagogia do Teatro não somente necessária ao currículo dos diversos níveis do ensino regular como também para o desenvolvimento da própria linguagem cênica.

Exemplificando bem essa interface entre a criação artística profissional e a pedagogia teatral, Ingrid Koudela, ao se referir ao contexto da peça didática de Brecht, define que

O conceito de encenação deve descrever, portanto, por um lado a apresentação teatral como um resultado relativamente exato do processo de ensaios e, por outro, o caminho que vai do texto escrito ou da eleição de um tema até a construção cênica real e visível. O trabalho de encenação lida, portanto, com a construção planejada de uma representação cênica gerada a partir de um *modelo de ação* (KOUDELA, 2008, p. 45, grifo da autora).

Percebo em sua afirmativa a indicação de que mesmo em um processo artístico que prioriza como resultado final a criação de um espetáculo profissional é necessário o planejamento prévio, com vistas a atingir sua concretização ao término do itinerário.

Por isso, todo artista ou coletivo criativo – este último no caso da criação compartilhada –, independente da poética e da estética do espetáculo a qual se debruça em



uma montagem, precisa estabelecer um percurso metodológico. Nesse trajeto criativo há um espaço de grande potencial de aprendizado e troca de saberes que pode ser construído a partir da abertura do núcleo ou coletivo de trabalho para experimentação e o diálogo.

Outro dado que a experiência do Oficínio nos acrescenta é que a colaboração como dispositivo metodológico tem como princípio balizador a construção de um espaço transdisciplinar e de encontro. Uma vez que necessitam formular uma visão holística da obra em construção, não se reduzindo, portanto, a apenas executar e pensar a sua especialidade dentro do processo de criação, esse procedimento lança os artistas-criadores na complexa relação entre individualidade e alteridade, a fim de concretizarem um objetivo em comum.

Essa troca de informações entre núcleos distintos é uma configuração que se aproxima da metodologia de projetos de trabalho – ou pedagogia de projetos – proposta por Fernando Hernandez (1998), que define o aprendizado a partir da cooperação entre as áreas do conhecimento e entre os agentes do processo.

Segundo o autor, ao invés de uma simples organização de conteúdos e informações previamente elaboradas que são transmitidas do professor ao aluno de modo verticalizado, nessa forma de aprendizado o conhecimento não é um dado imutável, pré-estabelecido e que deve iluminar o aluno através do professor. A perspectiva da pedagogia de projetos assume o conhecimento como algo a ser apresentado, questionado, discutido e analisado durante o percurso formativo. Professores e alunos então seriam pesquisadores e o foco da pesquisa e experimentação que realizam se volta

[...] para a área do problema, para o tema alvo do objeto de estudo, dando preferência à atuação colaborativa no lugar da individual. A qualidade se avalia pela habilidade dos indivíduos em realizar uma contribuição substantiva a um campo de estudos a partir de organizações flexíveis e abertas (HERNANDEZ, 1998, p. 46).

Assim, o aprendizado se dá no território da autonomia e do diálogo. Da troca de saberes entre indivíduos que se reúnem com um propósito em comum. Todos os agentes do processo são transformados durante o percurso.

Outro dado a ser considerado sobre as propriedades educativas do *processo colaborativo de criação* é que a sua promoção do diálogo, da revisão das posturas hierárquicas entre os agentes de um processo, bem como a proposição de uma nova relação com os conteúdos a serem apreendidos durante a experiência é uma visão muito coerente com a pedagogia progressista proposta por Paulo Freire (1996).

Na acepção desse autor,

[...] *ensinar não é transferir conhecimento*, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou sua construção. Quando entro em uma sala de aula devo estar sendo um ser aberto a indagações, à curiosidade, às perguntas dos alunos, a suas inibições; um ser crítico e inquiridor, inquieto em face da tarefa que tenho – *a de ensinar e não a de transferir conhecimento* (p. 47, grifo do autor).

Na colaboração como dispositivo metodológico dentro do Oficinão Finos Trapos, como já posto, não havia uma dissolução da relação professor/aluno e sim uma assunção de que ambos são agentes que elaboram conhecimento em conjunto.

Os membros do grupo, ao se debruçar sobre o tema das mostras cênicas e sua corporificação pelos intérpretes em cena, apreendiam novas informações e contribuições pesquisadas pelos participantes, ampliando seus horizontes sobre aquele assunto. Conheciam também o teatro do interior e a sua teimosia em persistir nos contextos menos auspiciosos, sendo apresentados às práticas dos grupos locais, ali representada nos estilos de trabalho de cada participante da oficina.

Já os participantes do Oficinão, ao vivenciarem o cotidiano dos grupos teatrais apreendendo estratégias de sistematização da prática artística, possibilitavam o aperfeiçoamento de procedimentos realizados até aquele momento de modo intuitivo, além de incentivar a preservação da memória do teatro no interior e a institucionalização dos grupos aos quais integravam, com vistas a sua profissionalização. Outro aspecto apreendido durante o curso era o contato com poéticas de encenação e procedimentos metodológicos contemporâneos. Para muitos, informação nova em ambos os casos.

O *processo colaborativo de criação*, portanto, mostrou-se um mecanismo que concretiza a possibilidade de artistas coletivamente se permitirem cruzar o terreno movediço, denso instável e muitas vezes imprevisível da criação teatral. Todos ali são agentes/participantes assumindo os riscos, as indefinições, as dúvidas e violências que permeiam a construção de um espetáculo. Até o final do processo, tecerão em conjunto uma rede de conhecimento e aprendizado que potencializarão o desenvolvimento de diversas habilidades.

A artista e pesquisadora Fayga Ostrower (1987), ao se debruçar sobre o tema da criatividade e a problemática em que se insere ato de criação, afere que

Os processos de criação ocorrem no âmbito da intuição. Embora integrem [...] toda experiência possível ao indivíduo, também a racional, trata-se de processos essencialmente intuitivos. As diversas opções e decisões que surgem no trabalho e que determinam a configuração em vias de ser criada, não se reduzem a operações dirigidas pelo conhecimento consciente.

Intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos uma forma. (p. 10)

Nessa perspectiva, mesmo um percurso criativo dentro do modelo tradicional, com metas bem definidas e com funções artísticas delimitadas a partir de um modelo hierárquico, o terreno da criação ainda continua obscuro e sujeito a determinadas variáveis. A obra de arte vai se revelando/moldando aos poucos, na medida em que escolhas – formuladas previamente ou tomadas durante o processo – vão sendo realizadas.

Desse modo, compartilhar o ato da criação é assumir-se incompleto, em construção, em investigação e, sobretudo, em diálogo entre mentes criadoras. É constatar que a aventura tão peculiar ao teatro é – por natureza – coletiva, uma vez que o discurso cênico reúne a conglomeração de vários autores e enunciadores. É perceber que a criação no teatro não se concretiza a partir do direcionamento de uma “mente iluminada”, e sim da proposição de indivíduos que percorrem o caminho juntos, tornando a obra uma imbricação de múltiplos olhares e perspectivas que se interconectam, tecendo uma rede altamente complexa.

Considero que, nesse sentido, aprendizado e colaboração se aproximam. O aprendizado surge da necessidade que o ser humano tem de saciar essa incompletude, de tatear o desconhecido, seja com a mediação do que já foi organizado e sistematizado por desbravadores anteriores, seja por companheiros contemporâneos que comungam do mesmo desejo e curiosidade. A História da humanidade em si é um grande exemplo de que não se constrói conhecimento sem o compartilhamento de ideias. Para que algo seja descoberto ou posto em debate há sempre a necessidade do diálogo entre pensadores que formularam teorias reforçando ou negando o que é posto em investigação.

No caso do *processo colaborativo de criação* em teatro, o diálogo construído entre os participantes sobre todos os elementos da obra de arte em construção permite aos envolvidos o aprendizado de algumas especificidades relacionadas ao desempenho de cada função do espetáculo. Isso possibilita o alargamento dos horizontes dos envolvidos sobre o fenômeno teatral. Em certos casos isso pode suscitar, inclusive, a formação do perfil de artistas polivalentes que passam a desempenhar múltiplas funções no grupo que integram.

Assim, uma característica que pôde ser verificada em todas as edições de nosso estudo de caso foi que esse dispositivo metodológico provou-se uma ferramenta pedagógica de grandes potencialidades. Com ações promovidas, seja com vista à reflexão sobre a prática, seja o compartilhamento de procedimentos metodológicos, o *processo colaborativo de*

*criação* possibilitou que o Oficinão Finos Trapos se tornasse um espaço de encontro e de troca de saberes.

## 5.2 O OFICINÃO E A PEDAGOGIA DO TEATRO DE GRUPO

O Oficinão Finos Trapos se aproxima da *Pedagogia do Teatro de Grupo* porque é uma experiência sistematizada que exemplifica como os coletivos teatrais organizam modos/estratégias de transposição dos procedimentos criados e veiculados no teatro experimental, se debruçando sobre o mesmo para suas atividades de formação, desenvolvidas, principalmente, na modalidade de *educação não formal*. A descrição dessa experiência foi importante porque colocou em evidência a engenhosidade e inventividade dos grupos para superar limitações e desafios que emergem do seu cotidiano, sendo os resultados mais bem sucedidos incorporados em seu escopo de atuação.

Esse argumento é reforçado pelos estudos desenvolvidos pelo prof. André Carreira (2002) que ao se ater ao contexto dos agrupamentos do Estado de Santa Catarina, nos apresenta um cenário que se assemelha ao quadro encontrado no território baiano, o que nos indica que os contextos culturais regionais possuem traços semelhantes, tanto no que diz respeito aos problemas quanto às soluções encontradas para amenizá-los ou solucioná-los.

Segundo o pesquisador,

As experiências de inúmeros grupos, tais como União e Olho Vivo de São Paulo, Fora do Sério de Ribeirão Preto, Oi Nós Aqui Traveis de Porto Alegre, demonstram que a sobrevivência do trabalho teatral não está apenas pela dedicação exclusiva ao fazer teatral, mas sim, por várias articulações que possibilitem aos teatrístas manter seu desejo de fazer teatro. (CARREIRA, 2002, p.63)

As estratégias de sobrevivência possibilitam que os grupos ampliem seu escopo de atuação, não se restringindo apenas à pesquisa e montagem de espetáculos. Assim, temos grupos que se identificam com práticas pedagógicas, outros se dedicam à realização de eventos comerciais no formato teatro-empresa, alguns se articulam enquanto produtora cultural e administram eventos/projetos de outros artistas ou grupos, dentre outras possibilidades. Essas articulações são realizadas de acordo com o contexto em que os grupos estão inseridos, com as características dos seus membros e com a filosofia de trabalho ali delineada.

Isso demonstra que para além da ideia de compartilhamento e troca de saberes a atuação dos grupos – seja na sistematização de práticas pedagógicas seja em outras frentes de trabalho – corresponde também a um objetivo pragmático: a sua sustentabilidade.

Daí talvez emerja a desconfiança de alguns setores sobre essas práticas.

Não deixa de ser curioso o fato de que centenas de ações de formação são propostas por agrupamentos e por artistas independentes todos os anos, especialmente sob o rótulo de contrapartidas sociais, e poucas conseguem ultrapassar a primeira edição. Indago-me sob o principal motivo dessa descontinuidade: Falta de sistematização e planejamento por parte dos idealizadores? Falta de recursos? Não concretização dos objetivos propostos? Porque figuram como coadjuvante em um projeto? O fato de terem em vista respaldar a relevância do projeto em processos seletivos ou a sustentabilidade do coletivo?

Por enquanto não temos pesquisas que se aprofundam, problematizam ou lançam possíveis respostas a essas questões. Por isso, o tema configura-se ainda enquanto um terreno fértil a ser explorado pela pesquisa científica, como nos provoca Maria Lúcia Pupo (2010):

O teor dos compromissos assumidos pelos coletivos, os procedimentos propostos, as perspectivas de pesquisa teatral favorecidas pelo apoio público ainda não chegaram a ser objeto de um exame sistemático, o que, sem dúvida, se configura como relevante. [...] Na medida em que o teor das contrapartidas propostas constitui um dos critérios levados em conta pelas comissões responsáveis pela seleção dos projetos, o seu exame pode sem dúvida trazer à tona as maneiras pelas quais os grupos vêm concretizando seu ideal de intervenção pública. (p. 154)

Esse cenário aponta ainda mais a relevância da consolidação da área de interesse *Pedagogia do Teatro de Grupo* no contexto da pesquisa acadêmica. Investigações com esse foco podem, inclusive, nos apontar com mais propriedade os impactos, o perfil predominante e a relevância (ou não) dessas intervenções pedagógicas.

Outro fator a ser considerado é que os agrupamentos se debruçam no desenvolvimento de um teatro experimental e de pesquisa, o que é possível concluir que os princípios difundidos pelo *teatro de grupo* e a sua investidura em diversificadas frentes de trabalho contribuem para o entrelaçamento entre as poéticas e processos de encenação contemporâneos e a Pedagogia do Teatro.

Isso justifica, inclusive, o interesse cada vez maior do meio acadêmico em registrar e discutir esse modo de operar com diversificadas abordagens. Ainda que não seja a única via de intersecção entre a cena contemporânea e prática pedagógica, a *Pedagogia do Teatro de Grupo*, no meu entendimento, por toda a complexidade que permeia essa forma de organização cênica, é a mais interessante e estimulante.

Contudo, considero importante destacar que o fato de uma atividade ser promovida por um grupo de teatro não é em si garantia de que esta será executada a contento, zelando pela ética e pela construção de um espaço de troca de saberes. Afinal, existem bons e maus profissionais dentro e fora de grupos. Podemos apenas supor que, no que se refere à *Pedagogia do Teatro de Grupo*, a concretização dos resultados projetados são mais palpáveis nas ações educativas propostas nos grupos que possuem especialistas com formação em licenciatura – mesmo sendo com habilitação em outras áreas que não a do teatro ou artes cênicas – porque essas tendem a ser mais elaboradas e com critérios mais bem definidos.

Quando um participante se inscreve num curso de formação promovido por um grupo de teatro, tem como garantia imediata apenas a chancela do capital simbólico daquele coletivo, a qual é construída ao longo de sua trajetória. O curso em si pode corresponder às expectativas preliminares do participante ou não.

A qualidade do trabalho desenvolvido e a ética com que conduz o processo artístico-pedagógico variam de coletivo para coletivo. Inúmeras peculiaridades – como a filosofia do grupo e dos profissionais a ele vinculado, habilidades ou limitações de ordem metodológica e de sistematização, os percalços financeiros do grupo etc. – podem interferir diretamente na concretização dos resultados propostos.

Contudo, ainda que a sistematização e a concretização dos resultados pretendidos sejam questionáveis, flexíveis e/ou peculiares a cada coletivo, um grupo profissional dificilmente se arrisca em uma frente de trabalho sem o mínimo de domínio dos conteúdos concernentes àquela área. Mesmo no contexto das contrapartidas sociais, que tendem a figurar como acessórias em um projeto, para que essas ocorram é necessário o empenho, seja do coletivo como um todo, seja de membros vocacionados para aquele determinado tipo de atividade, com vistas a dominar as ferramentas necessárias daquela área de atuação.

Em síntese, um grupo não logra êxito se aventurando em promover atividades sem um mínimo de elaboração e o desenvolvimento de competências naquele campo e/ou sem dispor de recursos humanos e econômicos para tal. O estudo de caso aqui apresentado, por exemplo, demonstra que, sem uma reflexão sobre a sua prática, não seria possível ao grupo de teatro Finos Trapos enxergar as potencialidades de sua ação de formação.

A partir dessas reflexões foi possível aos membros do grupo a compreensão do Oficinão como:

- Uma frente de trabalho que agrega aos membros do grupo o alargamento do seu raio de atuação, possibilitando a elaboração de estratégias para lidarem com a instabilidade de recursos, própria dos contextos culturais regionais;

- Local de difusão da prática artística e filosofia de trabalho do grupo;
- Espaço de aprendizado, seja para os participantes, seja para os membros;
- Recurso para o desenvolvimento de apetências e competências de seus integrantes;
- Dentre outros aspectos.

A execução de atividades de formação de caráter externo exige um mínimo de habilidade em transpor as ferramentas desenvolvidas e/ou utilizadas no cotidiano do grupo, e nos seus processos artísticos, para uma ação pedagógica. Considero, portanto, que essas transposições são em si geração de conhecimento e um fardo material que poderá ser aproveitado por pedagogos da cena para utilização em diversos contextos didáticos. Daí a necessidade cada vez maior de a pesquisa científica dirigir os olhares para essa área de interesse.

Seria um verdadeiro trabalho de Sísifo – evocando o famoso mito grego – os membros do grupo de teatro Finos Trapos executarem as complexas etapas do *processo colaborativo de criação*, organizado na ocasião da elaboração de “*Gennésius...*”, com o rigor e apuro que a *dramaturgia da sala de ensaio* exige, em um curso de curta duração, sem nenhuma adequação didática desse procedimento metodológico.

Vale ressaltar que esse procedimento de trabalho foi criado com intuítos predominantemente artísticos, e ainda que causasse indiretamente um aprendizado circunstancial, a obra de arte sempre estaria em primeiro plano. Um processo artístico, sem uma fundamentação didática com o intuito de fortalecer a autonomia dos participantes, não contribui efetivamente para que estes reutilizem os conhecimentos ali apreendidos dentro de outros contextos.

Ainda que não perca de vista o apreço pelo acabamento estético e a concretização de um resultado artístico-pedagógico, uma ação de formação que visa à autonomia dos participantes deve ser capaz de habilitar os envolvidos para realizarem novas combinações do conhecimento apreendido que resultarão na criação de outros caminhos e possibilidades de se operar com as ferramentas ali apresentadas.

Tomado como parâmetro o *Oficinão Finos Trapos*, sendo inflexível no que tange à execução e exploração de todas as possibilidades de uma etapa da *dramaturgia da sala de ensaio* para então prosseguir para a posterior, jamais conseguiríamos chegar a um resultado final em tempo hábil. E ainda que conseguíssemos, correríamos o risco de privilegiar

unicamente os objetivos artísticos sem proporcionar uma reflexão sobre a prática e uma instrumentalização/conscientização sobre o fazer.

Portanto, ao estipular estratégias idealizando uma transposição da *dramaturgia da sala de ensaio* para a ação de formação Oficina Finos Trapos, o grupo possibilitou a criação de um dispositivo metodológico utilizado como instrumental pedagógico. A adaptabilidade desse dispositivo proporcionou a elaboração de um currículo flexível que pôde se adequar às peculiaridades encontradas no contato com os alunos.

Esse tipo de prática não se configura como um caso isolado, peculiar ao modo de operar do grupo Finos Trapos? Com base nas outras práticas delineadas nesse trabalho como exemplo do que denominei *Pedagogia do Teatro de Grupo*, arrisco-me a responder que não. Inúmeros outros grupos procedem de forma semelhante gerando conhecimentos a partir das ferramentas que são disponibilizadas pelo coletivo e pelo fluxo de informação que têm acesso.

Seja com vistas a conseguir um financiamento, seja com o intuito final de execução da própria atividade formativa, os membros do grupo necessitam refletir sobre as práticas cênicas que desenvolvem, averiguando as ferramentas e métodos de que se utilizam para lançarem mão destas nas suas atividades pedagógicas.

Isso é necessário, especialmente no campo da *educação não formal*, onde se localiza a maior concentração das atividades pedagógicas dos grupos teatrais, que como já dito, não se rege pelas diretrizes que regulamentam o currículo do ensino regular. Por isso, sou levado a concluir que os coletivos teatrais não se reduzem a utilizar as ferramentas e recursos metodológicos da Pedagogia do Teatro. Cada grupo, a partir de suas vivências e necessidades, adequam e sistematizam procedimentos com interesses artísticos e pedagógicos bem definidos.

É pelos fatores aqui expostos que me asseguro da relevância de um olhar mais detalhado acerca das interfaces pedagógicas das práticas dos grupos. A noção de *Pedagogia do Teatro de Grupo* como área de interesse a ser investigada pelos pesquisadores se afirma, justamente, pelas contribuições desse modo de operar à Pedagogia do Teatro. A geração de dispositivos metodológicos, como o sistematizado no Oficina Finos Trapos, é uma entre várias outras possibilidades de geração de conhecimento a partir da observação e sistematização das práticas pedagógicas dos grupos teatrais.



### 5.3 CONSIDERAIS FINAIS

O trabalho que aqui desenvolvi partiu da contextualização histórica sobre a problemática na qual se insere a noção de *teatro de grupo* no Brasil e dos fatores que impulsionaram esse modo de operar a se debruçar na realização de práticas pedagógicas. Logo após, analisei essas ações de formação no cenário baiano, apontando as especificidades do que o pesquisador André Carreira denomina contextos culturais regionais. Por fim, me detive ao estudo de caso Oficina Finos Trapos, realizando uma sondagem do processo colaborativo de criação enquanto dispositivo metodológico na formação e capacitação de artistas cênicos.

O primeiro aspecto que a análise desses dados apontou é que, mesmo estando implicadas em certas controvérsias envolvendo os motivos que impulsionam um grupo de teatro a se enveredar na promoção dessas atividades, as práticas pedagógicas do *teatro de grupo* são necessárias e relevantes ao desenvolvimento da Pedagogia do Teatro. Isso ocorre, principalmente, porque precisamos ainda avançar tanto no que diz respeito à conquista da sustentabilidade dos agrupamentos quanto para promovermos a difusão e democratização da formação e capacitação profissional em teatro.

Verificou-se aqui que as atividades promovidas pelos grupos na modalidade de *educação não formal*, ainda que não sejam substitutas do ensino regular, cumprem um importante papel intermediário, criando possibilidades para a formação inicial e reciclagem de artistas. Devido às especificidades dos contextos culturais regionais essas práticas pedagógicas também se firmam como paliativo da ausência do ensino regular profissionalizante nessas regiões, permitindo o acesso desses artistas a algumas ferramentas e procedimentos criativos.

Ainda que seja visível e pertinente o movimento do Estado no intuito de ampliar o acesso à formação e capacitação profissional em cidades mais afastadas dos grandes centros, fato constatado no aumento considerável do número de institutos federais de educação profissional e na criação de novas universidades públicas, ambos implementados principalmente no período entre 2008 e 2014, o número de cursos voltados à área das artes cênicas ainda é pouco significativo.

Nesse sentido, a frente de promoção de atividades de formação – seja em caráter de contrapartida social, seja como projeto independente – possibilita que através dos artistas e coletivos a sociedade civil possa dar a sua contribuição para o teatro vocacional e capacitação profissional, fortalecendo esse campo de atividade.

Os dados apresentados indicaram também a inter-relação das práticas pedagógicas dos grupos com as poéticas e estéticas de encenação contemporâneas, o que ocorre principalmente pela interface dos grupos com o teatro experimental e de pesquisa.

Por essa característica e pelo movimento de reflexão sobre o fazer, através de exemplos que apontam práticas pedagógicas consolidadas por grupos teatrais em diversas partes do país, verificamos que é possível aferir a contribuição dos agrupamentos ao desenvolvimento de procedimentos pedagógicos em variadas especificidades do fazer teatral:

- Na criação e difusão de modalidades e técnicas, como nos mostra a experiência desenvolvida pelo grupo Giramundo (MG), com sua escola que compartilha a arte do teatro de bonecos, e o grupo Imbuauça (SE), que desenvolve um trabalho voltado para o teatro de rua e a cultura popular;

- Na difusão de procedimentos de criação, como no caso do Grupo Galpão (MG), que em algumas edições do Oficinão do Galpão Cine Horto socializou estratégias de *processo colaborativo de criação*, e do trabalho de formação teatral com ênfase no trabalho do ator, desenvolvido pelo grupo Caçuá de Teatro (BA);

- Na a promoção de poéticas de encenação, como no exemplo do teatro negro do Bando de Teatro Olodum e do teatro popular desenvolvido pelo Oi Nóis Aqui Traveis (RS);

- No desenvolvimento de ações voltadas à formação humana e cidadã, a exemplo dos projetos desenvolvidos pelo grupo sergipano Imbuauça e dos cursos ministrados pelo coletivo baiano Via Magia;

- Na execução de atividades voltadas à iniciação teatral e o teatro vocacional, como nos exemplos do trabalho desenvolvido pelos grupos baianos Caçuá de Teatro e Finos Trapos;

Analisando essa diversidade de abordagens, que nos aponta um cenário multifacetado e complexo, outro aspecto constatado com os dados gerados pela pesquisa que originou esse trabalho é a necessidade do fortalecimento da *Pedagogia do Teatro de Grupo* enquanto área de interesse a ser explorada dentro do eixo temático Pedagogia do Teatro. Um olhar mais apurado para os dados fornecidos pelas experiências educativas propostas pelos grupos – em certos casos, organizadas de modo intuitivo ou com pouca sistematização – poderá nos apresentar importantes caminhos, metodologias, estratégias e soluções de aprendizado e elaboração de conhecimento.

Os grupos nos oferecem interessantes respostas às problemáticas apresentadas em seu cotidiano. Fatores como a dinâmica das relações interpessoais, implicações ideológicas,

peculiaridades e necessidades que rondam a sua prática requerem da equipe que engendra nesse caminho certas apetências e competências para lidar com os desafios propostos por esse fazer teatral. Aliam-se a isso os problemas externos, como por exemplo: a instabilidade financeira – do grupo e dos membros individualmente – em contraposição ao caráter de produção continuada, as dificuldades de viabilização dos seus produtos cênicos, a procura de um espaço que funcione como sede a fim de que os artistas tenham um ambiente propício ao desenvolvimento da criatividade etc. Tudo isso contribui ainda mais para complicar a rotina e o trabalho de criação em um coletivo.

Tentativas de respostas a problemáticas dessa natureza – algo que parece ser inerente a qualquer grupo de teatro, mesmo aos já estabelecidos e com uma infraestrutura considerável – ocasionam transformações na visão dos coletivos sobre si mesmos, levando-os à revisão de suas posturas diante do mundo e do seu fazer artístico. Longe de significar um retrocesso, isso ilustra a imensa capacidade que essa forma de organização possui de se reinventar a cada trabalho, a cada período, a cada realidade que se apresenta.

Ao se debruçar sobre o fazer e as dificuldades que dele emergem, a partir do conhecimento empírico, da relação entre tentativa e erro, estratégias engenhosas podem estar aflorando como possíveis soluções para os mais variados problemas que são tão próprios do *teatro de grupo* quanto do caráter artesanal do teatro experimental.

Os achados mais interessantes podem e devem ser sistematizados e compartilhados, seja por membros de coletivos, seja por pesquisadores interessados em desenvolver pesquisas sobre essas práticas.

Um fato a ser considerado é que a própria *Pedagogia do Teatro de Grupo* também cumpre esse papel, pois é dentro das ações educativas e de reflexão sobre a prática artística (seminários, encontros, festivais etc.) que boa parte desses procedimentos é debatida e socializada. Não por acaso, a maioria das atividades pedagógicas promovidas por grupos já estabelecidos conseguem atrair grande quantidade de candidatos. Afinal, todo profissional em formação se interessa por saber o(s) segredo(s) de um trabalho longo e bem sucedido, ainda que dentro de certos padrões. Contudo, essa característica não minimiza a necessidade de a pesquisa científica se interessar por essas práticas. O meio acadêmico possui ferramentas e técnicas para promover a curiosidade intuitiva de alguns grupos em conhecimento epistemológico. Daí a grande importância do estudo dessas atividades.

Outro dado a ser acrescentado é que alguns fatores aqui já expostos indicam que não é todo tipo de artista que se adapta às rotinas e necessidades de um grupo. Aponta também que as instituições de ensino regular não formam o perfil de profissional apto a

enfrentar os problemas cotidianos – especialmente os de ordem de relacionamento interpessoal que emergem em contextos como o da criação compartilhada, por exemplo – verificados nesse modo de operar. São conhecimentos que são apreendidos empiricamente na maioria das vezes.

Por isso, uma conclusão que esse trabalho nos leva é a função atribuída à *Pedagogia do Teatro de Grupo* de formar/vocacionar novos artistas para atuarem nesse modo de operar. Muitas dessas atividades, além de introduzir os participantes nos princípios e na dinâmica cotidiana de um coletivo, servem de porta de entrada para novos componentes dos grupos promotores, como no exemplo aqui citado do Bando de Teatro Olodum (BA). O incentivo à proatividade, polivalência e autonomia criativa, características recorrentes no perfil profissional dos integrantes de coletivos teatrais, são ideais que a *Pedagogia do Teatro de Grupo* busca desenvolver.

Tomando como referência o *processo colaborativo de criação*, desenvolvido dentro do Oficinão Finos Trapos, um fato interessante foi que esse proporcionou aos participantes o entendimento e a apropriação da dinâmica das relações interpessoais em um coletivo de trabalho, o que por sua vez coloca em evidência a questão da criação dentro do *teatro de grupo*. Nesse procedimento, os participantes são incentivados o tempo todo a refletir e criar em conjunto, lidando, portanto com as tensões que emergem dessa forma de criação. Ou seja, vivenciando a colaboração como dispositivo de aprendizagem os envolvidos são automaticamente imersos nos desafios cotidianos dos artistas grupais. A partir de então, a sua identificação com esse tipo de configuração é posta à prova levando-os a se tornar adeptos dessa filosofia de trabalho ou a se certificarem de que se identificam com outros modos de operar.

Outrossim, se a finalidade da ação pedagógica também se destinar a selecionar novos componentes para um grupo, os mediadores do processo artístico-pedagógico poderão avaliar o desempenho e o comportamento dos participantes no contexto da criação compartilhada, averiguando se estes eventualmente se encaixam no perfil desejado.

Essa característica indica que o *processo colaborativo de criação*, ao mesmo tempo em que é um procedimento metodológico, cumpre a função de vocacionar novos artistas à prática do *teatro de grupo*, o que corresponde diretamente aos princípios evocados nas práticas pedagógicas dos coletivos. Portanto, podemos aferir, através dos dados apresentados nesse trabalho, que a criação em colaboração como dispositivo pedagógico qualifica e incentiva profissionais para a prática teatral em grupo.

Por isso, para além da *Pedagogia do Teatro de Grupo*, com suas ações desenvolvidas no âmbito da *educação não formal*, o processo colaborativo surge como uma alternativa para incorporação da complexidade que ronda a prática dos grupos no currículo das instituições de ensino regular. Uma vez que essas se dedicam à formação de profissionais das artes cênicas, assumir a criação compartilhada (própria do processo colaborativo) como parte integrante do currículo pode, inclusive, diminuir as disparidades entre o que é veiculado na teoria e a realidade que é constatada na prática cotidiana dos artistas, seja dentro dos grupos, seja como profissionais independentes.

Ainda assim, talvez não seja possível esgotar dentro da academia as problemáticas as quais um grupo de teatro está sujeito a enfrentar, uma vez que os seus desafios de manutenção e sobrevivência são constantes e se transformam a cada período. Tomando como exemplo os dez anos de experiência do Grupo Finos Trapos, as estratégias de sustentabilidade que serviam no início de sua formação, hoje talvez já estejam ultrapassadas.

Contudo, a minha insistência na valorização dos grupos, como objeto de estudo dentro da *Pedagogia do Teatro* e como referência de formação de um perfil profissional desejável e condizente com a realidade brasileira do mercado das artes cênicas, deriva não apenas do meu idealismo, mas também do reconhecimento dos benefícios que esse modo de operar pode nos proporcionar.

Os grupos nos oferecem não apenas estratégias de criação e poéticas de encenação. Com a sua prática cotidiana, sobrevivendo a um contexto que valoriza o imediatismo e o individualismo, eles nos apresentam possibilidades de construção de conhecimento a partir do ideal do encontro, do estar junto, de enfrentar o terreno movediço da criação compartilhando o percurso de forma horizontalizada; nos provoca o desafio de se reinventar a cada dia, a cada dificuldade, em cada novo espetáculo.

Se há algo que a *Pedagogia do Teatro de Grupo*, através do exemplo verificado no Oficinão Finos Trapos, nos ajuda a elucidar é a importância da valorização dos sujeitos que dizem “sim” à proposta, se inscrevendo e permanecendo durante todo o percurso formativo. A horizontalidade na condução dos processos, a postura ética dos idealizadores e executores das propostas pedagógicas, independente do lugar em que elas figuram em um projeto, podem resultar em contribuições efetivas não apenas para os participantes, como também para os educadores/mediadores.

Não são as condicionantes do financiamento público, o caráter de contrapartida social ou qualquer outra implicação em que essas atividades pedagógicas estejam envolvidas que determinarão a surdez ou o diálogo que pode ser proporcionado a partir desse encontro-

potência. Mais importante que isso é o senso ético, a horizontalidade nas relações, sejam elas coletivas ou colaborativas, e a disponibilidade de todos os agentes envolvidos para experimentar.

Como artista e incentivador da *Pedagogia do Teatro de Grupo*, vejo com empolgação os desdobramentos políticos e pedagógicos da filosofia e prática de ações de formação. Seguramente temos nessa prática preciosos mecanismos para difundir a capacitação profissional nos lugares brasileiros mais longínquos, onde a atrofiada educação regular das artes do espetáculo ainda tardará muitos anos para se estabelecer. Enquanto isso não ocorre, através das práticas pedagógicas dos grupos, como ocorreu comigo em Vitória da Conquista, outros artistas residentes no interior desse país de proporções continentais continuarão sendo vocacionados, seja para o teatro de grupo, seja para a arte de representar.

## 6 REFERÊNCIAS

AMARAL, Lindolfo (Org.). **A Construção da Memória – Imbuça 30 Anos**. Aracajú-SE: J.Andrade, 2008.

ARAÚJO, Antônio. O processo Colaborativo no Teatro da Vertigem. In.: **Revista Sala Preta**. São Paulo-SP: ECA/USP, 2006.

ARAÚJO, Antônio. **A encenação no Coletivo: Desterritorializações da função do diretor no Processo Colaborativo**. Tese de doutorado. São Paulo-SP: ECA-USP, 2008.

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da Vertigem – O processo de criação de O Paraíso Perdido**. São Paulo-SP: Perspectiva: Fapesp, 2011.

ARAÚJO, Antônio. **A Gênese da Vertigem – O Processo de Criação de O “Paraíso perdido”**. Dissertação de mestrado. São Paulo-SP: USP, 2002.

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador-BA: P&A, 2009.

BRASIL. Ministério da Cultura. **As metas do Plano Nacional de Cultura**. Brasília-DF: Minc, 2012.

BRITTO, Beatriz Araújo. **Uma Tribo Nômade: A Ação do Oi Nóis Aqui Traveiz Como Espaço de Resistência**. Porto Alegre-RS:[S.n], 2008.

CAETANO, João. **Lições Dramáticas**. Rio de Janeiro-RJ: Departamento de Imprensa Nacional, 1956.

CAETANO, Nina. A Textura Polifônica de Grupos Teatrais Contemporâneos. In: **Revista Sala Preta**. São Paulo-SP: ECA/USP, 2006. (p.145-154)

CAETANO, Nina. **Tecido de Vozes: Texturas Polifônicas na Cena Contemporânea Mineira**. Tese de Doutorado. São Paulo-SP:USP, 2011.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. **Práticas de produção cultural em Santa Catarina – sobrevivência e busca de identidade**. Florianópolis-SC: NPTAL:FAPUDESC, 2002

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. **Teatro de grupo e a construção de modelos do trabalho do ator nos anos 80-90**. Memória Abrece X. Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro-RJ, p. 75-76, 2006.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. **Teatro de grupo: Conceitos e busca de identidade**. Memória Abrece VII. Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Florianópolis-SC, p. 21-22.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Teatro de grupo: Diversidade e Renovação do Teatro no Brasil. In: **Revista subtexto**. Vol. 04. Belo Horizonte-MG, 2007 (p. 8-11)

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Teatro de grupo: um território Multifacético. In: ARAÚJO, Antonio; Azevedo, José; TENDLAU, Maria (Orgs.). **Próximo Ato: Teatro de grupo**. São Paulo-SP: Itáu Cultural, 2011. (p. 42-47)

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Um olhar sobre o teatro de grupo e sua diversidade. In: YAMAMOTTO, Fernando Minicuci. **Cartografia do Teatro de grupo no Nordeste**. Natal-RN: Clowns de Shakespeare, 2012. (p. 09-13).

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo-SP: Iluminuras, 1997.

COHEN, Antony. In: NOGUEIRA, Márcia Pompeo. **Diálogos entre o Teatro em Comunidades e a Academia**. In: VI Congresso da ABRACE, 2010, São Paulo. Memória Abrace Digital, 2010.

CONCILIO, Vicente . **Pedagogia do Teatro e Processos Colaborativos: A experiência do grupo XIX de Teatro**. In: III Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais, 2010, Blumenau. Anais da III Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais, 2010.

DELEUZE, Guilles. **O Mistério de Ariana**. Lisboa-PT: Ed. Vega – Passagens, 1996. [Tradução e prefácio Edimundo Cordeiro].

DESGRANDES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (org). **Teatro e vida pública: O Fomento e os Coletivos Teatrais de São Paulo**. São Paulo-SP: Hucitec, 2012.

DOURADO, Rodrigo. (Des) Centramentos e (Re)Presentações: Identidade e Política no Teatro de grupo Nordestino. In: ARAÚJO, Antonio; Azevedo, José; TENDLAU, Maria (Orgs.). **Próximo Ato: Teatro de grupo**. São Paulo-SP: Itáu Cultural, 2011. (P. 30-35)

FERÁL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine – Erguendo um monumento efêmero**. São Paulo-SP: Edições Sesc SP: Editora Senac, 2010.

FERNANDES, Silvia. **Grupos Teatrais – Anos 70**. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2000.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo-SP: Perspectiva: 2010.

FIGUEIREDO, Ricardo Carvalho de. **A Dimensão Coletiva na Criação: O Processo Colaborativo no Galpão Cine Horto**. (Dissertação de Mestrado). Belo Horizonte-MG:UFMG, 2007.

FISCHER, Stela Regina. **Processo Colaborativo e Experiências de Companhias teatrais Brasileiras**. São Paulo-SP: Hucitec, 2010.

FISCHER, Stela Regina. **Processo Colaborativo: Experiências dos Grupos Teatrais nos Anos 90**. Dissertação de mestrado. Campinas – SP: UNICAMP, 2003.



- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 9 ed. Rio de Janeiro-RJ: Paz e Terra, 1981.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância**. São Paulo-SP: Perspectiva, 1990.
- GOHN, Maria da Glória. **Educação Não Formal e o Educador Social – Atuação no Desenvolvimento de Projetos Sociais**. São Paulo-SP: Cortez, 2010.
- GORAYEB, Raquel Varsenstein. **O Tablado – mais de meio século de teatro/educação. História-Memória. A chave para perenidade do mais duradouro grupo de teatro do Brasil**. Tese de doutorado. Faculdade de Educação UNICAMP: 2004.
- GUINSBURG J.; FARIA, João Roberto; e LIMA, Mariangela Alves; (org.). **Dicionário do Teatro Brasileiro – Temas, Formas e Conceitos**. São Paulo-SP: Perspectiva: Editoras Sesc-SP, 2009.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte-MG: Ed UFMG, 2003.
- HERNÁNDEZ, Fernando. **Transgressão e Mudança na Educação: os projetos de trabalho**. Porto Alegre: Artmed, 1998.
- KOUDELA, I. D. **A encenação contemporânea como prática pedagógica**. In: Urdimento. Revista de Estudos Teatrais na América Latina, Florianópolis, n.10, p. 45-54, 2008a.
- KOUDELA, I. D. O teatro de resistência do Ói Nóis Aqui Traveiz. In: Britto, Beatriz de Araújo. **Uma Tribo Nômade: a ação do Ói Nóis Aqui Traveiz como espaço de resistência**, Porto Alegre-RS: Terreira da Tribo, p. 11-30, 2008b.
- LEAL, Eleonora Ferreira. **Rastros poéticos na dança: o processo colaborativo na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará**. 227 f. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura para outra cena: O moderno teatro da Bahia**. Salvador: Fundação Gregório de Matos: EDUFBA, 2006.
- LEÃO, Raimundo Matos de. **Transas na Cena em Transe: Teatro e Contracultura na Bahia**. Salvador-BA :EDUFBA,2009.
- LEDUBINO, Adilson Doniseti. **Processo Colaborativo na Formação do Ator**. Dissertação de mestrado. Campinas-SP: UNICAMP, 2009.
- LEITE, Vilma Campos dos Santos. **Estações e Trilhos da Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André(SP) 1990-2000**. Tese de doutorado. Uberlândia-MG: UFU, 2010.

LIMA, João Roberto Faria Lima (dir.). **História do Teatro Brasileiro, Volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX.** São Paulo: Perspectiva:Edições SESCSP, 2012.

LIMA, João Roberto Faria Lima (dir.). **História do Teatro Brasileiro, Volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva:Edições SESCSP, 2013.

MALETTA, Ernani de Castro. **A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas.** Tese de doutorado. Faculdade de Educação da UFMG: 2005.

MEIRELLES, Márcio (org.). **Mais Teatro de Cabo a Rabo.** Salvador-BA: P555 edições, 2006.

MEIRELLES, Márcio (org.). **Teatro de Cabo a Rabo: Do Vila para o interior e vice e versa.** Salvador-BA: P555 edições, 2004.

MENDES, Cleise. Uma História em Trânsito. In: LEÃO, Raimundo Matos de. **Transas na Cena em Transe: Teatro e Contracultura na Bahia.** Salvador-BA:EDUFBA,2009. (p. 13-16).

MOREIRA, Eduardo. Oficínio: Diversidade e Pesquisa. In: **Revista Subtexto** N. 03, 2006. (p. 16-18).

MOREIRA, Luiz Carlos. There is No Alternative. In DESGRANDES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (org). **Teatro e vida pública: O Fomento e os Coletivos Teatrais de São Paulo.** São Paulo-SP: Hucitec, 2012. (p. 15-30).

MOSTAÇO, Eldecio. Grupos de Teatro: Um percurso Histórico. In: ARAÚJO, Antonio; Azevedo, José; TENDLAU, Maria (Orgs.). **Próximo Ato: Teatro de grupo.** São Paulo-SP: Itaú Cultural, 2011. (p. 48-51)

NETO, Gordo. Teatro de grupo na Bahia. In: YAMAMOTTO, Fernando Minicuci. **Cartografia do teatro de grupo no Nordeste.** Natal-RN: Clowns de Shakespeare, 2012. (p. 97-101)

NICOLETE, Adélia M. **Da cena ao texto: Dramaturgia em processo colaborativo.** Dissertação de mestrado. São Paulo-SP:ECA-USP, 2005.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. **Diálogos entre o Teatro em Comunidades e a Academia.** In: VI Congresso da ABRACE, 2010, São Paulo. Memória Abrace Digital, 2010.

OLIVEIRA, Valéria Maria de. **Reflexões sobre a Noção de Teatro de grupo.** Dissertação de mestrado. PPGT UDESC: 2005.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1987.

PEREIRA, Didha. **Educação Informal Para o Teatro: Ecos da Ação de Entidades da Sociedade Civil de Pernambuco.** Olinda-PE: Babecco, 2009.

PEREIRA, Elvina Maria Caetano. **A Textura Polifônica dos Grupos Teatrais Contemporâneos**. In: Revista Sala Preta, v. 06, n. 01, 2006.

PEREIRA, Elvina Maria Caetano. **Tecido de Vozes: Texturas Polifônicas na Cena Contemporânea Mineira**. Tese de doutorado. São Paulo-SP: ECA-USP, 2011.

PICCHIA, Lydia Dell. Oficinão: Aspecto Pedagógico. In: **Revista Subtexto** N. 03, 2006. (p. 28-33).

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908**. São Paulo-SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2 ed. São Paulo-SP: Perspectiva, 1996.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Abraçar e Ser Abraçado. In: DESGRANDES, Flávio. **Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo**. São Paulo-SP: Hucitec, 2011. (p. 11-16).

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Quando a Cena se Desdobra: As Contrapartidas Sociais. In: DESGRANDES, Flávio; LEPIQUE, Maysa. **Teatro e Vida Pública. O Fomento dos Coletivos Teatrais em São Paulo**. São Paulo-SP: Hucitec, 2012. (p. 153-173).

RAMOS, Luiz Fernando. A Semeadura dos Processos Colaborativos: O Legado de Grupos dos Anos 1980. In: ARAÚJO, Antonio; Azevedo, José; TENDLAU, Maria (Orgs.). **Próximo Ato: Teatro de grupo**. São Paulo-SP: Itaú Cultural, 2011. (p. 82-85)

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas Culturais na Bahia: Governo Jaques Vagner-2007**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SANTANA, Arão Paranaguá de. **Teatro e Formação de Professores**. São Luís-MA: EDUFMA, 2000.

SCHETTINI, Roberto Ives Abreu. **O Teatro como Arte do Encontro: Dramaturgia da Sala de Ensaio, uma Abordagem Metodológica para a Composição do Espetáculo “Genesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor” Junto ao Grupo Finos Trapos**. Dissertação de mestrado. Salvador-BA:UFBA, 2009.

SCHETTINI, Roberto Ives Abreu. **Genesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor**. Vitória da Conquista-BA: Edições UESB, 2012.

SECRETARIA DE CULTURA DA BAHIA. **Institucionalização de Grupos Artístico-culturais**. (cartilha). Salvador-BA: Egba, 2010.

SILVA, Marcos Uzel Pereira da. **Teatro do bando negro, baiano e popular**. Salvador-BA: P555 edições 2003.

TELLES, Narciso (org.). **Pedagogia do Teatro – Práticas Contemporâneas na Sala de Aula**. Campinas-SP: Papyrus, 2013.

TELLES, Narciso. **Pedagogia do Teatro e o Teatro de Rua**. Porto Alegre-RS: Mediação, 2008.

TENDLAU, Maria. **Teatro Vocacional e a Apropriação da Atitude Épica/Dialética**. São Paulo:Hucitec, 2010.

TRILLA, Jaume. A Educação Não formal. In: GHANEN, Elie (org.). **Educação Formal e Não Formal: Pontos e Contrapontos**. São Paulo-SP: Summus, 2008. p. 15-58.

TROTTA, Rosyane. **Autoridade, Grupo, Encenação**. In.: Revista Sala Preta. São Paulo: ECA/USP, 2006.

TROTTA, Rosyane. **Autoria coletiva no processo de criação teatral**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro-RJ: PPGT do Centro de Letras e Artes UFRJ, 2008.

UZEL, Marcos. **A noite do teatro baiano**. Salvador: P555 Edições, 2010.

VALE, Flávia Janiaski. **Produção e Gestão no teatro de grupo como projeto de construção de autonomia**. Dissertação de mestrado. PPGT UDESC: 2008.

VALLIN, Béatrice Picon-. A Propósito do teatro de grupo.Ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (orgs). **Primeiro Ato: Questões de Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo:Itaú Cultural,2008.

VELOSO, Verônica G. . Grupo e Coletivo - uma questão de tempo. In: **V Congresso de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas, 2008**, Belo Horizonte. Anais do V Congresso: Criação e Reflexão Crítica, 2008.

VENEZIANO, Neide. **De pernas para o ar – Teatro de Revista em São Paulo**. São Paulo-SP: Imprensa Oficial, 2006.

YAMAMOTTO, Fernando Minicuci. **Cartografia do teatro de grupo no Nordeste**. Natal-RN: Clowns de Shakespeare, 2012.

## **APÊNDICES**

---

APÊNDICE A – Questionário/Ficha de Inscrição do Oficinão Finos Trapos edição 2012/2013

APÊNDICE B – Questionário Avaliativo do Oficinão Finos Trapos edição 2013

APÊNDICE C – Roteiro da avaliação/entrevista realizada com os monitores do Oficinão 2013

**APÊNDICE A** – Questionário/Ficha de Inscrição do Oficinão Finos Trapos  
edição 2012/2013

**Inscrição nº:** \_\_\_\_\_ *(Não preencher! Para controle da Produção!)*



**OFICINÃO FINOS TRAJOS**

**Ficha de Inscrição**

**Data de Inscrição:** \_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2013.

**Dados Pessoais**

<b>Nome Completo:</b>		<b>Idade:</b>
<b>Nome Artístico:</b>		
<b>Data de Nasc:</b>		
<b>Endereço:</b>		
<b>Complemento:</b>		
<b>Cidade:</b>		
<b>Tel.:</b>	<b>E-mail:</b>	

**Perfil do Candidato**

**1. Escolaridade**

Fundamental I Completo ( ) Incompleto ( )

Fundamental II Completo ( ) Incompleto ( )

Ensino Médio Completo ( ) Incompleto ( )

Ensino Técnico Completo ( ) Incompleto ( )

Ensino Superior Completo ( ) Incompleto ( )

Pós-Graduação ( )

Outros ( )

**2. Em qual(s) área(s) específica(s) ocorreram as suas experiências anteriores em Artes Cênicas?**

DANÇA ( ) TEATRO ( ) CIRCO ( )

Outras: \_\_\_\_\_

**2.1 Qual a (s) função(ões) que você desenvolve?**

ATOR ( ) DANÇARINO ( ) DIRETOR ( ) DRAMATURGO ( ) ENCENADOR ( ) COREÓGRAFO ( )

PERFORMER ( ) TÉCNICAS CIRCENSES ( ) PRODUTOR ( )

CENÓGRAFO ( ) FIGURINISTA ( ) ARTE-EDUCADOR ( )

TÉCNICO DE ESPETÁCULOS (Iluminador, Sonoplasta, Contra-regra, etc) ( )

OUTROS ( )

**2.2 Você faz parte de algum Grupo?**

NÃO ( ) SIM ( )

**Se sim, qual?** \_\_\_\_\_

**3 Qual dos perfis abaixo melhor define suas experiências anteriores enquanto artista?**

( ) **LEIGO** - Participou de curtas, inconstantes e/ou incipientes experiências;

( ) **AMADOR** - Há um ano ou mais, desenvolve atividades constantemente. Porém, sem fins lucrativos;

( ) **SEMI-PROFISSIONAL** - Realiza atividades artísticas há dois anos ou mais com fins lucrativos, mas não é a sua principal fonte de renda;

( ) **PROFISSIONAL** - Sobrevive do labor artístico há no mínimo quatro anos participando de atividades constantes como cursos, oficinas, espetáculos, etc;

**4 Qual o seu interesse e expectativas em fazer o Oficinão?**

---

---

---

---

---

**5 Insira aqui um Breve Currículo seu. (Máximo de cinco linhas!)**

---

---

---

---

---



## APÊNDICE B – Questionário Avaliativo do Oficinão Finos Trapos edição 2013



### OFICINÃO FINOS TRAPOS

#### Avaliação da Experiência

Data da avaliação: \_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2013.

Nome Completo (opcional)	Idade:
--------------------------	--------

#### 1. Sobre o curso

1.1 Quais as expectativas que você tinha para o curso?

---



---



---

1.2 Elas foram correspondidas? Caso não, o que você considera que foi o empecilho para tal?

---



---



---

1.3 Com base no que você vivenciou no Oficinão Finos Trapos, em que medida o estudo e a vivência do processo colaborativo de criação pode contribuir para a elaboração de seus produtos cênicos futuros?

---



---



---

1.4 Você considera que a metodologia utilizada no curso foi:

- Coerente com o que foi sugerido e divulgado;
- Confusa e sem articulação entre teoria e prática.
- Satisfatória
- Clara e objetiva – não deixou lacunas, possibilitando o aprendizado de tudo o que foi apresentado.

## 2. Desempenho individual e coletivo

2.1 Como você avalia o seu desempenho durante a oficina?

---

---

---

2.2 A partir do que foi abordado no Oficinão aponte as suas fragilidades e potencialidades que você conseguiu perceber.

---

---

---

---

2.3 Como você definiria a sua relação com a turma durante o curso?

indiferente     conflituosa     profissional

sociável     amistosa     grupo

empolgante     inspiradora     indescritível

2.4 Na sua opinião, o grupo assimilou a proposta da oficina? Justifique

---

---

---

### 3. A Metodologia e condução dos monitores

3.1 Marque as alternativas que, na sua opinião, definem o desempenho dos monitores do Oficinão:

- Foi coerente com os objetivos apresentados no primeiro dia.
- Adequavam os conteúdos ao contexto e limitações apresentadas pelos alunos.
- Articulavam teoria e prática.
- Não consideravam as sugestões e opiniões dos alunos.
- Não havia comunicação entre os monitores.
- Traçavam uma relação hierárquica e unilateral com os estudantes

3.2 Como você avalia o fato de haverem vários monitores em sala de aula ao mesmo tempo?

---

---

---

3.3 Dos três módulos apresentados, qual você considera que mais acrescentou à sua formação?

---

3.4 Se você participasse novamente de outro Oficinão Finos Trapos, quais as sugestões de mudanças/melhorias você apontaria?

---

---

---

## APÊNDICE C – Roteiro da avaliação/entrevista realizada com os monitores do Oficinão 2013



### OFICINÃO FINOS TRAPOS

#### Reunião de Avaliação

Aspectos a serem avaliados:

#### **1) Metodologia adotada e Condução do Processo**

Foi satisfatória a participação de todos? Houve algum descontentamento em relação às decisões tomadas antes e durante o processo? Que procedimentos deveriam ser revistos? A divisão de tarefas e a estruturação do curso em módulos foram satisfatórias?

#### **2) Os resultados artísticos e pedagógicos alcançados - Potencialidades e dificuldades da experiência**

Como foi a recepção dos alunos? Quais as dificuldades/limites verificados no primeiro dia que se dissolveram durante o percurso? Cumprimos o objetivo de sensibilizar os alunos em relação à criação em grupo e o uso do Processo Colaborativo de criação? As Mostras Cênicas foram tiveram a qualidade estética desejada? Os alunos se sentiram valorizados? Qual a principal contribuição que o curso deixou aos participantes?

#### **3) Logística de produção da viagem e concepção das mostras.**

Quais os principais problemas encontrados nas cidades? Os oficinas estavam guarnecidos com infraestrutura satisfatória para a realização das oficinas? Na relação custo-benefício, os saldos da realização do projeto foram positivos ou negativos? Que aspectos positivos podemos apontar no que tange a produção do projeto? Que falhas são consideradas graves ou inaceitáveis?

## **ANEXOS**

---

Anexo 1 – Plano de Curso Oficina Finos Trapos (versões 2008, 2012 e 2013)

Anexo II – Relação de alunos participantes do Oficina Finos Trapos 2008, 2012 e 2013

Anexo III – Cartazes das Mostras Cênicas Oficina Finos Trapos 2008, 2012 e 2013

**ANEXO I – Plano de curso Oficínio Finos Trapos (versões 2008, 2012 e 2013)****PLANO DE CURSO OFICÍNÃO FINOS TRAPOS 2008**

**Auto da Gamela – Temporada 2008**

**OFICÍNÃO FINOS TRAPOS****Ementa****O que é?**

O “Oficínio Finos Trapos” é uma das frentes de trabalho do projeto “Auto da Gamela - Temporada 2008”. Trata-se de uma vivência pedagógica e teatral oferecida gratuitamente.

**A quem se destina?**

O “Oficínio” se destina a artistas de teatro veteranos e iniciantes. O pré-requisito é já ter ido à cena.

**O que vai ser experienciado?**

A proposta da vivência será montar “colaborativamente” um resultado, estimulando meios de compor a cena através da criação atorial. O ator como um compositor, o ator criador. Haverá módulos de corpo, voz, improvisação e teoria do teatro.

**Onde e quando vai acontecer?**

De segunda a quinta, de 14 de janeiro à 07 de fevereiro (com ensaio geral no dia 08 de fevereiro, no mesmo horário), das 18h – 21:30h, no Centro de Cultura Camillo de Jesus Lima, sala Polivalente. A mostra ocorrerá nos dias 09 e 10 de fevereiro no Teatro Carlos Jehovah. A carga horária geral soma 62 horas.

**Serão oferecidas quantas vagas?**

Serão 30 vagas, com mais 10 nomes numa lista de espera. As pessoas da lista de espera devem aguardar desistências ocorridas até 18 de janeiro de 2008, após essa data não haverá mais possibilidade de convocação. As vagas vão sendo preenchidas por ordem de chegada na feita da inscrição. O participante que somar 03 faltas ao longo das atividades não poderá seguir adiante com a oficina.

**Como se preparar para fazer a oficina?**

Roupa leve para os pesados exercícios de expressividade, sensibilidade à flor da pele e muita entrega e intuição.

**Quando é o primeiro encontro?**

O primeiro encontro é dia 14 de janeiro, no Centro de Cultura, às 18h. Tente chegar sempre um pouco mais cedo para trocar de roupa e se preparar. Até lá!

**FINOSTRAPOS**

# PLANO DE CURSO OFICINÃO FINOS TRAJOS 2012



**FINOS**TRAPOS PRODUÇÕES CULTURAIS E ARTÍSTICAS LTDA

AFINAÇÕES – MANTENÇA DO GRUPO FINOS TRAJOS

FUNDO DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA

**FINA AÇÃO “OFICINÃO FINOS TRAJOS”**

Plano de curso

Apresentado ao Fundo de Cultura do Estado da Bahia

**Julho de 2011**



## APRESENTAÇÃO

Desde 2003 o grupo de teatro Finos trapos vem realizando um trabalho continuado de pesquisa, criação e produção na área das artes cênicas em regime de **teatro de grupo**. Durante este período construiu um repertório de cinco espetáculos e uma metodologia colaborativa de criação e produção de suas atividades. Fazem parte do Fino Repertório os espetáculos: “Sussurros” (2004), “Sagrada Folia” (2005), “Auto da Gamela” (2007), “Sagrada Partida” (2007), “Gennésius...” (2009) e atualmente investiga o seu 6º espetáculo “Berlindo”. Por sua característica de pesquisa, nesses curtos sete anos de existência a Finos Trapos já construiu traços de uma identidade estética e uma metodologia própria de trabalho. Além do diferencial de refletir e aperfeiçoar a sua prática, uma das peculiaridades do grupo é que a maioria de seus membros são graduados em Licenciatura em Teatro, o que o impulsiona também a realizar ações multiplicadoras.

Foi pensando em democratizar e compartilhar o seu “fazer” teatral e alguns princípios de sua metodologia de criação nas áreas de dramaturgia, produção cultural, criação e manutenção de repertório de espetáculos, e a sua rotina de trabalho em grupo, o principal motivador para que a Finos Trapos idealizasse o “Oficínio Finos Trapos”, ação integrante do projeto “Afinações – Manutenção do Grupo Finos Trapos” contemplado no edital 16/2010 – apoio a grupos artísticos baianos da Fundação Cultural do Estado e Fundo de Cultura da Bahia.

O presente plano de curso delinea os procedimentos a serem utilizados nesse curso que possui uma carga horária de 30 horas por turma (1ª etapa) e mais 30 horas (2ª etapa) totalizando 60 horas de oficinas distribuídas em duas etapas oferecidas gratuitamente à comunidade. Será composto por aulas práticas e teóricas distribuídas em três módulos de abordagem: Corpo e Voz, Improvisação e Teoria do Teatro. Todos esses módulos convergirão para o objetivo final de realizar uma mostra cênica de encerramento do curso aberta ao público.

## **Fina ação OFICINÃO FINOS TRAPÓS**

### **Ementa:**

Atividade pedagógica de formação de atores e vivência de processo de criação. Tem o intuito de experimentar, num sistema de oficina de teatro, o processo de criação colaborativa a que a Finos Trapos se propõe e desenvolver um processo de pedagogia estética na construção de uma mostra cênica tendo como princípios a linguagem do teatro popular, os elementos da Cultura de Tradições Populares do Nordeste (literatura, música, folguedos, danças e personagens tipos) e os conceitos de identidade numa abordagem contemporânea. Serão aulas teóricas e práticas distribuídas em três módulos de abordagem que versarão sobre os elementos essenciais da arte dramática possibilitando aos alunos a vivência das tecnologias desenvolvidas pela Finos Trapos em suas metodologias e processos de criação artística. Temas de abordagem: Teatro de Grupo; Processo colaborativo de criação dramaturgica; Produção Cultural; Elementos do teatro; Identidade Cultural; Cultura Popular; Personagens tipo.

**Carga Horária** – 30 h por etapa, totalizando 60h.

**Quantidade de vagas disponíveis** – 20 por etapa, totalizando 40 vagas.

### **Período de Realização:**

Etapa I – de: 07/04/2012 a 29/04/2012

Etapa II – de: 06/11/2012 a 25/11/2012

### **Horários de Realização das aulas:**

Terças e quintas das 19 às 22h. Sábados das 09 às 13h.

Mostra de resultados: Domingos

### **Público Alvo:**

A oficina destina-se a artistas com pouca, média ou avançada experiência no ramo das Artes Cênicas, especialmente nas funções de intérprete ou encenador. Terão prioridade na inscrição adolescentes e jovens entre 15 e 25 anos estudantes de escolas públicas oriundos das classes menos favorecidas da população.

### **Critérios de seleção dos alunos para ingresso no curso:**

A inscrição dos alunos será feita por meio de ficha de inscrição disponíveis no local de realização da oficina. O primeiro critério de seleção dos alunos será a ordem de chegada. No ato da inscrição o aluno deverá apresentar documentos que comprovem uma experiência mínima de seis meses em oficinas ou espetáculos teatrais comprovada através de declarações e Certificados de participação, folder ou cartazes dos espetáculos encenados.

### **Metodologia e Conteúdos Programáticos:**

Os conteúdos a serem abordados na oficina obedecerão três características fundantes dois princípios fundantes – a prática e a teoria artística. Estes estarão organizados em módulos de abordagem ministrado pelos membros do grupo Finos Trapos que atuarão como oficinairos. São eles:

**Corpo e Voz** (Ministrantes: Daisy Andrade, Francisco André e Thiago Carvalho) – será experimentado com os alunos a prática de reconhecidas técnicas de exercícios e jogos teatrais que possibilitem o aperfeiçoamento dos principais ferramentas de trabalho do ator. Tendo como referenciais o princípio de “Pré-expressividade” delineado por Eugênio Barba, as “etapas do processo criativo” descritos no Manual de criatividade da prof. Ms. Maria Eugenia Millet Esses exercícios

serão inspirados em músicas, danças e folguedos populares, personagens tipo da cultura popular, teatro de rua e ritos e tradições da cultura local. Carga Horária: 10h.

**Improvisação** (Ministrantes: Francisco André e Yoshi Aguiar) – esse módulo destina-se a exercitar a criatividade e experimentar processos de criação artística com os alunos. Através de jogos dramáticos e exercícios de improvisação a partir de um tema-base os aluno-atores vivenciarão situações dramáticas gerando o material que será organizado e culminará na Mostra Cênica de encerramento do curso. As técnicas do teatro-esporte e os métodos de construção colaborativa de dramaturgia sistematizado pelo teatrólogo André Carrera são os princípios que orientarão os conteúdos desse módulo de abordagem. A mostra de encerramento pesquisada e formatada nesse módulo terá como tema central o metateatro, ou seja, o teatro que fala do próprio teatro. Carga Horária: 20h.

**Teoria do Teatro** (Ministrantes – Polis Nunes, Daisy Andrade e Yoshi Aguiar). Esse módulo destina-se à difusão de conhecimentos sobre a arte teatral. Será compartilhado os princípios técnicos políticos e filosóficos que orientam a poética teatral da Finos: a estruturação do trabalho em grupo, o processo colaborativo de criação, o teatro popular e a valorização das matrizes identitárias da cultura de tradição, etc. Será introduzido ainda princípios fundamentais da ciência teatral, tais como: noções sobre os elementos da cena (maquiagem e idumentária, cenografia, iluminação, adereços, etc.), História do teatro brasileiro (principais dramaturgos, diretores, atores e grupos, etc.), noções de produção cultural (captação de recursos, elaboração de projetos, editais e fontes de financiamento, etc.), dentre outros. É um dos módulos mais ricos e relevantes ao efeito multiplicador que a Finos Trapos anseia. Carga horária: 10h.

#### **Resultados Pretendidos:**

- O desenvolvimento integral dos alunos;
- A execução de mostra didática de encerramento do curso por edição, a ser exibida em uma sala de espetáculos da cidade, totalizando duas mostras.

#### **Equipe Pedagógica:**

Coordenação Geral do Oficinão – Francisco André

Direção de Cenas: Frank Magalhães

Professores Módulo Corpo e Voz – Daisy Andrade, Francisco André e Thiago Carvalho

Professores Módulo Improvisação – Francisco André e Yoshi Aguiar

Professores Módulo Teoria do Teatro – Daisy Andrade, Polis Nunes e Yoshi Aguiar.

Sobre a equipe pedagógica:

**Daisy Andrade** – atriz e produtora cultural, aluna especial do Programa de Pós – Graduação em Artes Cênicas (2010) e licenciada em Teatro pela Universidade Federal da Bahia (2007). Natural de Vitória da Conquista – BA é membro – fundadora do Grupo Finos Trapos. Como artista independente participou de diversos trabalhos em espetáculos, esquetes, comerciais, figuração em longas-metragens, festivais e congressos de cinema. Pelo seu trabalho recebeu o prêmio de melhor atriz no Festival Ipitanga de Teatro 2006.

**Francisco André** – ator profissional, sindicalizado pelo SATED-BA e professor Licenciado em Teatro pela Universidade Federal da Bahia (2008). Natural de Vitória da Conquista – BA associou-se ao grupo Finos Trapos em 2005. Como artista independente tem experiência na área das Artes Cênicas como intérprete, produtor cultural, dramaturgo, assistente de direção, diretor e professor de teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: Teatro popular; matrizes culturais do nordeste brasileiro, sobretudo do interior da Bahia; formação de atores; direitos humanos e cidadania; teatro na educação infantil; ludicidade e letramento. Pelo seu trabalho como ator e dramaturgo já recebeu três indicações a prêmios estaduais.

**Polis Nunes** – membro fundadora da Finos Trapos é atriz, produtora e diretora aluna especial do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas 2009-2010. Licenciada em Teatro e Bacharelada em Produção Cultural pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da

Bahia. Acumula prêmios e indicações diversas como atriz, entre os quais a indicação de melhor atriz por sua atuação em “Sagrada Partida” e prêmio de melhor atriz no Festival Ipitanga de Teatro 2006 coadjuvante por “Sagrada Folia”, pelo Grupo Finos Trapos. Trabalha na área de produção e elaboração de projetos artísticos nas diversas áreas. Atuou como revisora na produção de textos no programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

**Yoshi Aguiar** – membro fundador do grupo Finos Trapos é cenógrafo, ator e diretor sindicalizado pelo SATED – BA. Professor de teatro Licenciado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia possui cursos em diversas áreas, com ênfase em Artes Cênicas. No Grupo e como artista independente realiza também trabalhos em iluminação cênica, design gráfico, fotografia e dramaturgia. Pelo seu trabalho como cenógrafo recebeu o Prêmio de melhor cenário no Festival Ipitanga de Teatro e já recebeu outras duas indicações pelo seu trabalho como ator e dramaturgo.

**Frank Magalhães** - é ator, diretor, produtor e Arte-Educador. Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal da Bahia. Aluno especial de mestrado no programa de Pós Graduação em Artes Cênicas. Possui vários cursos em diversas áreas com ênfase em Interpretação teatral. No Grupo Finos Trapos, atua como produtor cultural, técnico teatral, coordenador de projetos e ator.

**Thiago Carvalho** - Ator e produtor cultural, integra o grupo Finos Trapos desde 2010. Bacharelado em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia UFBA e atualmente é pesquisador pelo CNPQ. Kursou o Oficina do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte-MG (2008) onde recebeu indicação a prêmio estadual por sua atuação.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Nelson de. **História do Teatro**. Salvador: Fundação cultural do Estado da Bahia, 1978.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicolas (orgs.). **A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec,1994.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: perspectiva, 2004.
- BRASIL, Ministério da Cultura. **Plano Nacional de Cultura**. Brasília-DF: Ministério da Cultura,2007.
- CANCICLI, Néstor Garcia. **Leitores,Espectadores e Internautas**. São Paulo: Iluminuras,2008.
- CARRERA, André. **O Teatro de Grupo e a Construção de Modelos de Trabalho do Ator no Brasil nos Anos 80-90**. Memória ABRACE X (anais do IV Congresso brasileiro de pesquisa e Pós-graduação em artes Cênicas). Rio de Janeiro, pp.75-76, 2006.
- COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**. São Paulo: brasiliense, 2007.
- FERNANDES, Silva. **Teatro de Grupo**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FO, Dário. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Editora Sesc Senac São Paulo, 2004.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1992.
- VIGOTSKY, Lev Semenovich. **Pensamento e Linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes,1999.



## PLANO DE CURSO OFICINA FINOS TRAPOS 2013

### **Ementa:**

Atividade pedagógica de formação de atores e vivência de processo de criação a ser realizada em três cidades do interior baiano. Tem o intuito de experimentar, num sistema de oficina de teatro, o processo de criação colaborativa a que a Finos Trapos se propõe a desenvolver, resultando na construção de uma mostra cênica. Serão aulas teóricas e práticas distribuídas em três módulos de abordagem que versarão sobre os princípios que fundamentam a sua filosofia de trabalho, possibilitando aos alunos a vivência das tecnologias desenvolvidas pela Finos Trapos em suas metodologias e processos de criação artística. Temas de abordagem: teatro de grupo; processo colaborativo de criação dramaturgica; produção continuada e captação de recursos; matrizes estéticas e cena contemporânea; Cultura Popular.

Carga Horária por cidade – 40 h

Quantidade de vagas oferecidas por cidade – 25 titulares e 05 suplentes.

Período de Realização<sup>12</sup>:

*Etapa I - Sertão do São Francisco (Juazeiro-BA)*

Local: Centro de Cultura João Gilberto  
Aulas – de: 08 a 17 de Novembro de 2012  
Mostra Cênica – 18 de novembro de 2012

Horários de Realização das aulas:  
Segunda a Sexta das 19 às 21h  
Sábados e domingos das 09 às 12h e das 14 às 18h

*Etapa II - Médio Rio das Contas (Jequié-BA)*

Local: Centro de Cultura Antonio Carlos Magalhães  
Aulas – de 06 a 15 de Dezembro de 2012  
Mostra Cênica – 16 de Dezembro de 2012

Horários de Realização das aulas:

---

<sup>12</sup> Esse cronograma refere-se ao estipulado no projeto original. Na sua execução, como houve atraso no repasse de recursos por parte da Secretaria de Cultura do Estado, essas datas foram alteradas, correspondendo ao período descrito no corpo da dissertação.

Segunda a Sexta das 19 às 21h  
Sábados e domingos das 09 às 12h e das 14 às 18h

*Etapa III – Litoral Sul (Ilhéus-BA)*

Local: Teatro Municipal de Ilheus  
Aulas – de 17 a 26 de Janeiro de 2013  
Mostra Cênica – 27 de Janeiro de 2013

Horários de Realização das aulas em todas as etapas:  
Segunda a Sexta das 19 às 22h  
Sábados e domingos das 09 às 12h e das 14 às 18h

**Público Alvo:**

A oficina destina-se a intérpretes, dramaturgos e encenadores, com idade acima de 18 anos e de experiência mínima comprovada no ramo das Artes Cênicas.

**Critérios de Seleção dos Alunos para Ingresso no Curso:**

1. Ter experiência mínima comprovada no Ramo das Artes Cênicas nas funções de intérprete ou encenador;
2. Ordem de inscrição;
3. Será priorizada a participação de estudantes da rede pública de ensino (básico ou superior);
4. Integrantes de grupo de teatro (amador ou profissional) também terão prioridade na inscrição;

**Metodologia e Conteúdos Programáticos:**

Os conteúdos a serem abordados no curso obedecerão dois princípios fundantes – a prática e a teoria artística. Estes, estarão organizados em módulos de abordagem ministrado pelos membros do grupo Finos Trapos e convidados, em sua maioria licenciados em Teatro e produção cultural pela Universidade Federal da Bahia, que atuarão como oficinairos. São eles:

*Módulo I – “Preparação do Ator e Rotinas de Treinamento em Teatro de Grupo”* – técnicas de exercícios e jogos teatrais que possibilitem o aperfeiçoamento dos principais ferramentas de trabalho do ator. Tem o objetivo de desenvolver atividades práticas que potencializem o pensar e o fazer teatral como organização de uma arte que se orienta num espaço-tempo, além de realizar atividades práticas de treinamento do ator tendo como referência o desenvolvimento de habilidades e competências corporais-vocais, buscando sistematizar exercícios que potencializem e instrumentalizem o seu trabalho e que quando utilizados cotidianamente nos ensaios de um grupo.

Ministrantes: Danielle Rosa, Tomas Mota e Aldren Lincoln. Carga Horária: 12h.

*Módulo II – “Improvisação para o teatro: Por uma Dramaturgia da Sala de ensaio”* – esse módulo destina-se a exercitar a criatividade e experimentar com os alunos a metodologia de processos de criação artística sistematizada pelo Finos Trapos. Através de jogos dramáticos e exercícios de improvisação, partindo de um tema-base os artistas vivenciarão situações dramáticas gerando o material que será organizado e culminará na Mostra Cênica de encerramento do curso. As técnicas do teatro-esporte, os métodos de construção colaborativa de dramaturgia os princípios que orientarão os conteúdos desse módulo de abordagem.

Ministrantes: Francisco André e Frank Magalhães e Yoshi Aguiar. Carga Horária: 20h.

*Módulo III – “Reflexões sobre a prática de Captação de Recursos no Sistema de Produção Continuada”* – terá o objetivo de proporcionar aos participantes uma reflexão sobre o contexto da produção cultural e captação de recursos, proporcionando uma capacitação mínima para acessar os mecanismos de financiamentos públicos e privados: editais, projetos, prêmios, patrocínios, parcerias, empréstimos, etc. Serão abordados temas como: formatação de projetos; indústria cultural e capitalização de um produto artístico; a institucionalização de um grupo de teatro; diretrizes do Plano Nacional de Cultura e outras a legislações vigentes nas esferas estadual e federal; etapas e estratégias de uma produção; dentre outros tópicos relacionados à produção artística.

Ministrantes – Daisy Andrade, Polis Nunes, e Thiago Carvalho. Carga horária: 08h.

### **Resultados Pretendidos:**

- Promover a capacitação de artistas cênicos de grupos de teatro no que se refere a metodologias e modos de encenação e produção em teatro de grupo, tendo como referência os modos de operar desenvolvidos pela Finos Trapos durante a sua trajetória. A partir de então, visa desenvolver uma consciência crítica acerca das políticas públicas e iniciativas privadas que tais núcleos podem acessar para garantir a subvenção de suas atividades.
- A execução de mostra didática de encerramento do curso a ser exibida em uma sala de espetáculos da cidade.

### **REFERÊNCIAS**

- ARAÚJO, Nelson de. **História do Teatro**. Salvador: Fundação cultural do Estado da Bahia, 1978.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicolas (orgs.). **A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: perspectiva, 2004.
- BRASIL, Ministério da Cultura. **Plano Nacional de Cultura**. Brasília-DF: Ministério da Cultura, 2007.
- CANCICLI, Néstor Garcia. **Leitores, Espectadores e Internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CARRERA, André. **O Teatro de Grupo e a Construção de Modelos de Trabalho do Ator no Brasil nos Anos 80-90**. Memória ABRACE X (anais do IV Congresso brasileiro de pesquisa e Pós-graduação em artes Cênicas). Rio de Janeiro, pp.75-76, 2006.
- COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**. São Paulo: brasiliense, 2007.
- FERNANDES, Silva. **Teatro de Grupo**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FO, Dário. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Editora SESC/ SENAC São Paulo, 2004.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

**FICHA TÉCNICA<sup>13</sup>**

*Coordenação geral* : Francisco André

*Coordenação de produção:* Thiago Carvalho

*Produção Executiva:* Thiago Carvalho e Francisco André

*Produção local:* Joedson Silva (Juazeiro-BA), Thiana Barbosa (Ilhéus-BA) e Romualdo Lisboa (Ilhéus-BA)

*Programação visual:* Yoshi Aguiar

*Assessoria de comunicação:* Polis Nunes

*Fotografia:* Aldren Lincoln e Grupo Finos Trapos

*Assessoria Contábil:* JMG contabilidade

**OFICINAS**

*Coordenação pedagógica:* Francisco André

*Oficineiros:* Aldren Lincoln, Danielle Rosa, Daisy Andrade, Francisco André, Frank Magalhães, Thiago Carvahó, Tomaz Motta e Yoshi Aguiar

**MOSTRA DIDÁTICA**

*Encenação:* Frank Magalhães, Thiago Carvalho e Yoshi Aguiar

*Dramaturgia:* Francisco André

*Direção Musical:* Tomaz Mota

**PUBLICAÇÃO**

*Coordenação da publicação:* Francisco André e Polis Nunes

*Conselho Editorial:* Grupo Finos Trapos

*Organizador:* Francisco André

*Prefácio:* Angela Reis

*Revisão e Normatização:* Polis Nunes

*Designer:* Yoshi Aguiar

---

<sup>13</sup> Essa ficha técnica refere-se não apenas à execução das oficinas, mas ao projeto Oficinão Finos Trapos – edição 2013 como um todo.



## **Anexo II – Relação de alunos participantes do Oficinação Finos Trapos 2008, 2012 e 2013**

### **Oficinação 2008**

Alonso Rilson  
 Ana Paula Barbosa  
 Arisson Menezes  
 Bruna Ferreira  
 Cristiano Macedo  
 Daniela Oliveira  
 Diego Andrade  
 Diego Conti  
 Duska Anielly  
 Fabiano Araújo  
 Fausto Soares  
 Fernando Martins  
 Gal Menezes  
 Isaac Àvila  
 Jaqueline Dias  
 Jéferson Pereira  
 Jeferson Souza  
 Keila Santos  
 Kécia Prado  
 Liz Souza  
 Lorenilson Cabral  
 Marcele Dias  
 Morgana Poiesis  
 Murilo  
 Paulo Thiago  
 Ramon Roman  
 Renan Baleeiro  
 Robson Menezes  
 Rodrigo Ribeiro  
 Shirley Ferreira  
 Teófilo Santana  
 Thiago Carvalho  
 Tito Gadel  
 Victor Lourenço  
 Wagner Santos

### **Oficinação 2012**

Aldren Lincoln  
 Alex Matos  
 Alex Nascimento  
 Aloma Pelizzari  
 Beto Cerqueira  
 Camila Jalaiye  
 Carla Bastos da Silva  
 Cleber Meira Santos  
 Danilo dos Santos Silva  
 Fernanda Avelar  
 Franclin Rocha  
 Gleisiane Pereira  
 Helen Duraes  
 Isis Maria Gledhill Barreto  
 Ivânea Costa Carneiro  
 Joana Mourão  
 Kadu Fragoso  
 Leonardo Monteiro  
 Leonardo Monteiro  
 Liz Novais Pinheiro  
 Luís Moreira Argolo  
 Marcos Cosme Marcelino  
 Marcos Dias  
 Maruan Sarraf  
 Merjory Kênia Pereira de Jesus  
 Pietro Leal  
 Polyana Riquelmy  
 Ricardo Andrade  
 Sara Jobard  
 Saulus Castro Bomfim

**Oficinão 2013***Etapa I – Sertão do São Francisco (Juazeiro-BA)*

Acsa Sinay de Sousa  
Xavier  
Alessandra Maria Costa Rodrigues  
Ana Keli Moraes Félix  
Antônio Ivo Rodrigues Cezario  
Antonio Rodrigues cesário  
Bruno Michel Oliviveira  
Elis Cristina Figueiredo Silva  
Heitor de Santana Rodrigues  
Iramir C. de Oliveira  
Isis de Castro Silva  
Ivana Louise de Jesus  
Larianne Rocha Silva  
Layane Souza da Silva  
Lidiane de Castro Braga  
Lineker Pereira Silva  
Marcelo Antonio Silva Junior  
Marcos José de Oliveira  
Marcos José de Oliveira  
Maria Luiza Alexandre de Freitas  
Marlus Daniel de Castro  
Pollyanna Paula Torres da Silva  
Raniere Ramon Braz da Silva  
Robério Brasileiro Mota Junior  
Sayonara Tatiana Bezerra da Silva  
Sheyla Maria Lopes da Costa  
Tiago da Silva Carvalho

Valdeir Gomes de Oliveira  
Willian Fernando da Silva  
Zuleika da Silva Bezerra

*Etapa II – Piemonte (Jequié-BA)*

Ana Caroline Felix Bastos Barroso  
Ariana Rodrigues Firmino Macedo  
Caio Braga dos Santos  
Elisa Reichmann de Almeida  
Emanuelle Sousa Nascimento  
Erildo Souza de Jesus  
Evanildo Alves dos Santos  
Flávia dos Santos Silva  
Ian Carvalho Lima  
Joadson do Prado Brito Silva  
Juliana dos Santos Silva  
Laís Lana Santos Peixoto Souza  
Leandro Pereira dos Santos  
Luan Rodrigues Miranda  
Mabel Santos Almeida  
Mateus Souza Alves  
Matheus Souto Xavier  
Mylena Edna Santos de Oliveira  
Nágela de Jesus Almeida  
Pedro Santos Rodrigues  
Robson Santos Leite  
Samara do Nascimento Martins  
Silvana Ribas dos Santos  
Susana Daniela Santos Alves

Tainan Silva Galdino  
Thiana Queiroz Barbosa  
Uillian Pereira de Jesus  
Ulisses Coelho da Silva  
Vicente de Paulo Silva Santos  
Vonei Campos Nascimento

*Etapa III – Baixo Sul (Ilhéus-BA)*

Aline Soares Barreto  
Bárbara Unian Morais dos Santos  
Cristiane Queiroz Mendes  
Fábio Nascimento  
Gustavo Correia Santos  
Hans Muller Barreto Souza  
Igor rosa da silva  
Jacqueline Santos Silva  
José Augusto Catarino Pacheco  
Karoline Vital Góes  
Larissa da Paixão Santos  
Lourival neves dos santos  
Rafael de Souza Silva  
Rosenilton Assunção de Souza  
Sara Vanesca Carmo Aragão  
Silvia Olivia Smith Lima de Azevedo  
Tacila Aparecida de Sousa  
Tainan Maria Barbosa de Souza Piantavinha  
Thaylanne Karoline Silva Cruz  
Valdiná Guerra Félix

**Anexo III – Cartazes das Mostras Cênicas Oficinação Finos Trapos 2008, 2012 e 2013**



Cartaz Projeto “Auto da Gamela Temporada 2008”. Fonte: Grupo de Teatro Finos Trapos



Cartaz da mostra cênica “Escravos de Jó: Fragmentos de um Discurso”, oficinação 2008. Fonte: Grupo de Teatro Finos Trapos



Banner Virtual Projeto Afinações, Ação Oficina Finos Trapos. Fonte: Grupo de Teatro Finos Trapos



Cartaz da mostra cênica “A Primeira Vez que Vi o Mundo Foi pra Mim que Olhei”, oficina 2012. Fonte: Grupo de Teatro Finos Trapos



Programa da mostra cênica “A Primeira Vez que Vi o Mundo Foi pra Mim que Olhei”, oficínio 2012. Fonte: Grupo de Teatro Finos Trapos



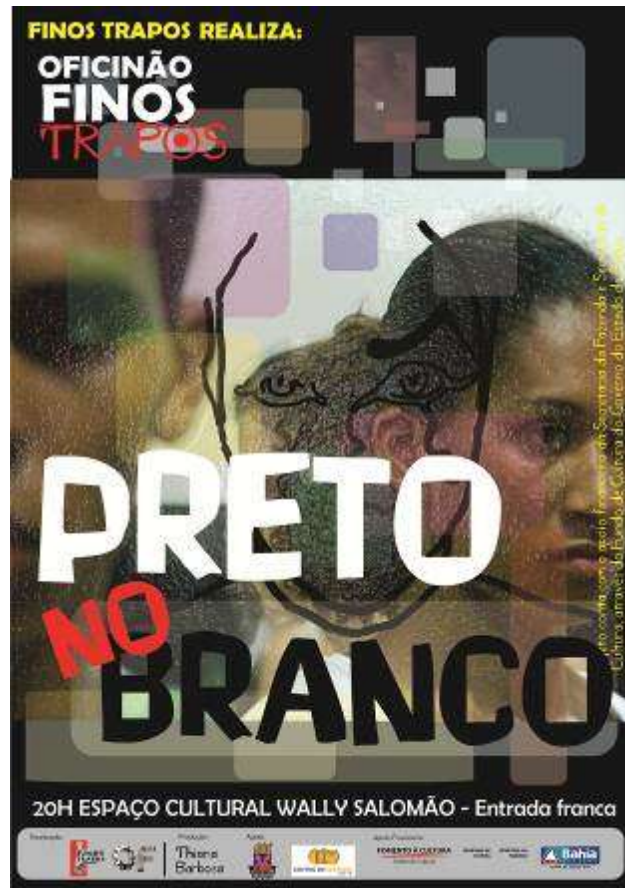
Cartaz de divulgação Oficínio 2013 – Etapa Juazeiro. Fonte: Grupo de Teatro Finos Trapos



Cartaz da mostra cênica “Águas de Ferro”, oficina 2013 – Etapa Juazeiro. Fonte: Grupo de Teatro Finos Trapos



Banner virtual Oficina 2013. Fonte: Grupo de Teatro Finos Trapos



Cartaz da mostra cênica “Preto no Branco”, oficina 2013 – Etapa Jequié. Fonte: Grupo de Teatro Finos Trapos



Cartaz de divulgação Oficina 2013 – Etapa Ilhéus. Fonte: Grupo de Teatro Finos Trapos



Cartaz da mostra cênica “Eu nasci Assim, Eu cresci assim... Mas Agora Mudei”, oficinao 2013 – Etapa Ilhéus. Fonte: Grupo de Teatro Finos Trapos