



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

**POLIANA NUNES SANTOS DE CARVALHO**

**ORGANIZAR PARA ADMINISTRAR: UMA ANÁLISE DA GESTÃO DO  
GRUPO GALPÃO (MG) E DO BANDO DE TEATRO OLODUM (BA)**

Salvador  
2015

**POLIANA NUNES SANTOS DE CARVALHO**

**ORGANIZAR PARA ADMINISTRAR: UMA ANÁLISE DA GESTÃO DO  
GRUPO GALPÃO (MG) E DO BANDO DE TEATRO OLODUM (BA)**

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.

**Orientadora:** Deolinda Catarina França de Vilhena

Salvador  
2015

Escola de Teatro - UFBA

Carvalho, Poliana Nunes Santos de.

Organizar para Administrar: Uma Análise da Gestão do Grupo Galpão (MG) e do Bando de Teatro Olodum (BA) / Poliana Nunes Santos de Carvalho. - 2015.

141 f. il.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Deolinda Catarina França de Vilhena.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2015.

1. Teatro - Produção. 2. Teatro - Organização. 3. Teatro – Administração. 4. Olodum. 5. Grupo Galpão. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD 792

## **POLIANA NUNES SANTOS DE CARVALHO**

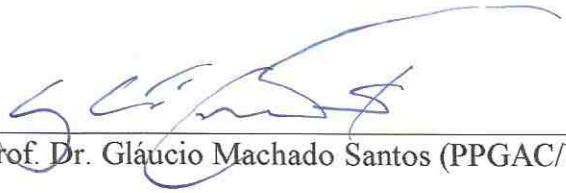
**ORGANIZAR PARA ADMINISTRAR: UMA ANÁLISE DA GESTÃO DOS  
GRUPOS GALPÃO (MG) E DO BANDO DE TEATRO OLODUM (BA)**

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

Aprovada em 31 de março de 2015.

### **Banca Examinadora**

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Deolinda Catarina França de Vilhena (Orientadora)

  
Prof. Dr. Gláucio Machado Santos (PPGAC/UFBA)

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gisele Marchiori Nussbaumer (UFBA)

Para os meus pais, os amigos e parceiros do Grupo de Teatro Finos Trapos e ao meu querido  
irmão Roberto Ives Abreu Schettini (*In Memoriam*)

## AGRADECIMENTOS

Pela concretização deste trabalho, agradeço primeiro à Deus, Pai maior e superior, meu refúgio nos momentos e horas difíceis;

Aos meus pais, a dupla incansável formada por Dona Maria Nunes e Seu Osvaldo José, casal forte, minha referência primeira, meu espelho e minha eterna admiração. Muito obrigada por me darem o mundo de presente, uma estrada infinita para que eu pudesse conquistar;

A minha irmã Leila, que sei, sempre torceu e acreditou em mim;

A Tomaz Feitosa Mota, meu amigo, meu namorado, meu marido. Um companheiro muito especial, fiel conselheiro e ouvidor das minhas dúvidas infundáveis sobre a vida, sobre o trabalho, sobre o desenrolar desta pós-graduação. Muito obrigada meu amor!

A todos da minha família, minhas tias e primos, dos quais me obriguei o afastamento em nome da formação universitária, pela torcida de sempre e compreensão da ausência;

A minha segunda família, meus lindos e amados amigos do Grupo de Teatro Finos Trapos (Frank Magalhães, Francisco André, Thiago Carvalho e Tomaz Mota), parceiros de labuta artística, pela força, coragem e persistência coletiva, por acreditarem em mim, por me inspirarem e por simplesmente existirem;

Aos amigos bem especiais, Ricardo Fraga, Danielle Rosa, Daisy Andrade e Yoshi Aguiar, que outrora ocuparam um lindo e particular lugar no “universo fino” que me é tão caro. Devo à cada um a força individual que ajudou a erguer um coletivo. Onde quer que estejam, muito obrigada por fazerem parte da minha história;

Ao amigo Roberto Ives Abreu Schettini (Roberto de Abreu), o lindo e carinhoso irmão que a vida me deu e que sempre será uma das minhas grandes referências e inspiração de amor e dedicação ao teatro. Agora és uma estrela-guia. Muito obrigada por tudo!

A Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Annamaria Jatobá Palácios, docente da Faculdade de Comunicação da UFBA, por me guiar nos primeiros passos de entendimento da pesquisa científica. Pela compreensão, esforço e dedicação em ministrar cada aula, pelo interesse na pesquisa de cada um dos dezessete alunos na sala de aula e pela exigência quando no cumprimento do rigor acadêmico. Devo à uma de suas disciplinas, a concretização de um anteprojeto que agora apresento transformado nesta Dissertação de Mestrado;

A Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Deolinda Catarina França de Vilhena, orientadora deste trabalho;

Aos professores membros da Banca Avaliadora, Prof<sup>o</sup> Dr. Gláucio Machado Santos, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Gisele Marchiori Nussbaumer e ao Prof<sup>o</sup> Dr. Elder Patrick Maia Alves;

Aos professores da Escola de Teatro. Para sempre guardarei com carinho as lições de Sérgio Farias, Iami Rebouças, Sônia Rangel, Eduardo Tudella e Angela Reis, e a maioria delas sempre estavam nas entrelinhas. A Cláudio Cardoso e Adriano Sampaio, minha gratidão por ter tornado a minha passagem na Faculdade de Comunicação menos desmotivadora;

Aos tantos professores da vida, mas também ao professor primeiro, Marcelo Benigno, por me convidar para o risco, por me guiar nos primeiros passos do caminho que me tornou uma artista;

Meus amigos Jonhy Karlo e Igor Daniel. Muito obrigada por tudo!

Aos colegas da turma de Mestrados do PPGAC/ UFBA 2013.1, todo mundo gente boa, amigos divertidos e incentivadores. Uma turma do bem;

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia;

Ao incansável e inquieto Thiago Carvalho, parceiro de alguns grupos (UESB, PAFATAC e Finos), quase de objeto de pesquisa, de algumas “produções executivas”, por toda força e exemplo no lidar com uma profissão tão cheia de “lombadas” na estrada, pelas reflexões infundáveis sobre a produção teatral, pelo carinho e pelo respeito. Capricornianos! Avante!

Agradeço ao meu querido Romulo Avelar, um guru (Risos) na reflexão sobre a importância da gestão e da produção cultural, para os grupos, para o teatro e para os artistas;

Para o amigo Márcio Rimet, todo meu carinho e agradecimento pela força, pela torcida, pela escuta atenta;

Agradeço à Vauline Gonçalves pela execução do trabalho de revisão;

Agradecimento para toda a equipe do Grupo Galpão, sempre dispostos à ajudar, parceiros na curiosidade em saber os porquês dos problemas, dos impasses, das soluções e das vitórias. Grupo de longa estrada particular, de pessoas persistentes e dispostas ao risco;

Ao Bando de Teatro Olodum, nas pessoas de Márcio Meirelles, Chica Careli e Valdinéia Soriano, pela atenção e disponibilidade possível;

“Não é o desafio com que nos deparamos que determina quem somos e o que estamos nos tornando, mas a maneira com que respondemos ao desafio. Somos combatentes, idealistas, mas plenamente conscientes, porque o ter consciência não nos obriga a ter teoria sobre as coisas: Só no obriga a sermos conscientes. Problemas para vencer, liberdade para provar. E, enquanto acreditarmos no nosso sonho, nada é por acaso.”

*Henfil*



CARVALHO, Poliana Nunes Santos de. Organizar para Administrar: Uma Análise da Gestão do Grupo Galpão (MG) e do Bando de Teatro Olodum (BA). 141 f. Il. 2015. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

## RESUMO

Trata este estudo de uma análise sobre os modos de gestão e produção associados aos grupos de teatro brasileiros. A pesquisa se desenvolve a partir de uma contextualização referente ao trabalho produzido por artistas que se organizam em função de objetivos comuns, o que se consolidou ao longo do tempo como um modelo de produção teatral eficiente, desde que associado a tarefas que envolvem ações de planejamento, captação de recursos e concretização de ações minimamente estruturadas. No processo de formação de cada grupo, diferentes, porém com semelhanças no trabalho que objetiva minimamente estruturá-los, seus integrantes se orientam por algumas bases ideológicas, partindo de uma perspectiva conceitual para depois se inserirem em um mercado de consumo da arte teatral, desenvolvendo projetos que tem a intenção de promover sua permanência nos setores onde atuam. Analisando uma parte do contexto histórico do teatro brasileiro e destacando as formas organização que influenciaram diretamente a posterior formação de muitos grupos, este trabalho examina a atuação do Grupo Galpão (MG) e do Bando de Teatro Olodum (BA) a partir das atividades de produção e organização de seu cotidiano. Considerando que as atividades de gestão e produção são fundamentais para a consolidação do trabalho grupal, a questão basilar a ser repondida é: como os grupos analisados organizam sua rotina de trabalho? Num sentido amplo, os projetos que são desenvolvidos pelos grupos quase sempre acabam definindo uma grande parte de seu cronograma geral de atividades a serem desempenhadas, sendo então o principal motor de seu desenvolvimento.

**Palavras – chave:** Teatro de Grupo, Organização, Gestão, Produção Cultural, Administração

## ABSTRACT

This study treats an analysis of the methods of management and production associated with Brazilian theater groups. The research develops from a contextualization referring to the work produced by artists who organize themselves in function of common objectives, which were consolidated over time as an effective model of theatrical production, since associated with tasks involving planning actions, raising of funds and concretization of minimally structured actions. In the process of forming each groups, different, but with similarities in work that objective in minimally to structure them, its members are guided by some ideological basis, starting from a conceptual perspective to then insert themselves in a consumer market of theatrical art, developing projects that intend to promote their permanence in the sectors where they work. Analyzing a part of the historical context of the Brazilian theater and highlighting the organization forms that directly influenced the subsequent formation of many groups, this work examines the performance of the Grupo Galpão (MG) and the Bando de Teatro Olodum (BA) from production activities and organization of their everyday. Considering that management and production activities are fundamental to the working group consolidation, the basic question to be answered is: how the analyzed groups organize their work routine? In a broad sense, the projects that are developed by groups almost always end up defining a large part of its overall schedule of activities to be performed, and then the main engine of development.

**Keywords:** Theater Group, Organization, Management, Cultural Production, Administration

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 01</b> – Organograma do Grupo Galpão.....	66
<b>Figura 02</b> – Organograma do Bando de Teatro Olodum.....	79

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>CAPÍTULO 1 – O TEATRO DE GRUPO NO BRASIL E AS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS ARTES CÊNICAS</b> .....	18
<b>1.1 O TEATRO DE GRUPO</b> .....	18
<b>1.1.1 - CONTEXTO HISTÓRICO</b> .....	19
<b>1.2 -TEATRO EM EQUIPES: DAS COMPANHIAS AOS GRUPOS</b> .....	24
<b>1.3 – TEATRO DA DÉCADA DE 70: DOS PRIMEIROS GRUPOS AOS DIAS ATUAIS</b> .....	28
<b>1.4 – POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS ARTES CÊNICAS – BREVE HISTÓRICO E A SUA INFLUÊNCIA NOS MODOS DE FAZER TEATRO NO BRASIL</b> .....	42
<b>CAPÍTULO 2 - GRUPOS DE TEATRO NO BRASIL: GRUPO GALPÃO E BANDO DE TEATRO OLODUM</b> .....	52
<b>2.1 – O CONTEXTO BRASILEIRO: DA ORGANIZAÇÃO PARA A PRODUÇÃO</b> .....	54
<b>2.2 – O GRUPO GALPÃO</b> .....	57
<b>2.3 – O BANDO DE TEATRO OLODUM</b> .....	69
<b>2.4 – GRUPOS TEATRAIS: PERSPECTIVAS PARA A CRIAÇÃO</b> .....	82
<b>CAPÍTULO 3 - A GESTÃO CULTURAL E OS GRUPOS DE TEATRO</b> .....	86
<b>3.1 – DA PRODUÇÃO À GESTÃO CULTURAL: ADMINISTRAR PARA CRESCER</b> .	93
<b>3.2 – A GESTÃO DO GRUPO GALPÃO E DO BANDO DE TEATRO OLODUM: UMA ANÁLISE E COMPARATIVA</b> .....	100
<b>3.3 – OS GRUPOS COMO ESTRUTURAS EM PROCESSO – PARTICULARIDADES E DESAFIOS DE SUA GESTÃO</b> .....	104
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	108
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	113
<b>ANEXOS</b> .....	117

## INTRODUÇÃO

O teatro é uma linguagem que abrange inúmeras atividades, desde a possibilidade dos sujeitos adquirirem auto-conhecimento, até as estratégias que irão estabelecer a relação entre tudo o que é produzido por esta arte e seu mercado de consumo.

Através da predisposição para fazer teatro os indivíduos abrem para si caminhos pelos quais será possível adquirir alguma formação, seja para o seu desenvolvimento pessoal, se envolvendo em atividades teatrais que lhes proporcionarão relaxamento e prazer, ou com objetivos de profissionalização, entrando em contato com os processos de formação disponíveis para ampliar gradativamente seu repertório.

Estes sujeitos são parte integrante do campo de atuação das Artes Cênicas e tanto no Brasil quanto em outros países este é bastante amplo e diverso, o que conseqüentemente denota muitas possibilidades de desdobramentos. Neste contexto, o trabalho desenvolvido pelos grupos de teatro não pode passar despercebido e estes conjuntos são responsáveis por mudanças pertinentes nos modos de fazer teatro. As ações nas quais se concentram levam em consideração o fato de serem executadas por equipes que não são muito flexíveis no que diz respeito a sua formação, mas se tornam maleáveis quando se trata da divisão de tarefas, configurando o teatro de grupo como um modo de produção que se utiliza dos conhecimentos que foram adquiridos na medida em que os grupos foram se integrando aos seus contextos, se tornando componentes da história do teatro e uma referência que adquiriu determinada relevância.

Ao longo dos anos os grupos vem sendo os responsáveis por empreender mudanças que nem sempre são compreendidas de imediato, porém são percussoras de alterações pertinentes nos modos de pensar e fazer teatro, seja nas grandes salas dotadas de equipamentos capazes de auxiliar estas transformações, ou realizando seus espetáculos em praças e outras vias públicas, transmitindo suas ideias e mensagens para diferentes públicos, inclusive aqueles que não frequentam as salas de espetáculos.

Ainda que muitos desses grupos não consigam construir os seus trajetos com características de continuidade, sendo então obrigados a interromper os seus processos de criação por diversas razões, sua importância para o desenvolvimento de culturas locais deve ser considerada, pois seu trabalho pode indiretamente gerar a médio e longo prazo, novos modos de ver e pensar determinados setores integrantes de uma cadeia produtiva que está presente em grandes e pequenas cidades, mas que muitas vezes se encontra entregue ao desinteresse e falta de atenção dos poderes públicos e conseqüentemente da própria sociedade.

O meu contato com o teatro tem início na minha cidade natal. Em Vitória da Conquista, através de um projeto de extensão da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), alunos e comunidade puderam participar de cursos livres de arte que proporcionaram o contato com o teatro, a dança, canto-coral e aulas de capoeira. Pouco tempo passou até que o Grupo de Teatro da UESB (GTU) deixasse a Universidade, passando então a se chamar Grupo Caçua de Teatro. No decorrer das aulas e atividades, sempre haviam pequenas discussões e comentários sobre o que significava ser um grupo, a importância de alguns procedimentos e o entendimento que cada um tinha acerca daquele coletivo de pessoas que a partir de uma ideia inicial estavam fazendo teatro juntas porque tinham interesses comuns. Em pouco mais de três anos de atividades, o grupo montou uma série de esquetes teatrais e o seu primeiro espetáculo, O Auto da Conquista (1999), que permaneceu em cartaz por cerca de dois anos, realizando pequenas temporadas em Conquista e em outras cidades do interior da Bahia, tendo também a oportunidade de se apresentar em Salvador no ano de 2002, numa das edições do Projeto Teatro de Cabo a Rabo realizado pelo Teatro Vila Velha.

Neste mesmo ano ocorreu o meu ingresso no curso de Licenciatura em Teatro da UFBA. Considero a formação inicial adquirida no GTU de muita importância e o teatro pensado e produzido em grupo que fora ali experimentado foi a principal referência para a formação da Cia. PAFATAC de Teatro, o segundo coletivo que participei e permaneci por cerca de dois anos antes de ingressar na Universidade. A participação nestes grupos proporcionava certas experiências que provocavam em seus integrantes questionamentos sobre as dificuldades que eram enfrentadas no cotidiano das atividades. Havia uma relação entre os grupos e a prefeitura local e, também, com alguns empresários que se disponibilizavam para o diálogo, eram saberes construídos com bases autodidatas, as experiências dos artistas mais velhos ensinavam os mais novos e construía outros caminhos.

Na capital da Bahia, além do entusiasmo para cursar a Universidade, trazia comigo as lembranças das experiências vividas e todos os medos e questionamentos que me inquietavam como artista e agora como estudante, dúvidas que cederam lugar para algumas constatações que me permiti fazer e diziam respeito à forma como os artistas de teatro soteropolitanos se relacionavam entre si e com os que haviam chegado na cidade há pouco tempo. Não haviam muitos grupos na cidade, ou pelo menos estes não assumiam algum posicionamento ou tinham sequer algum discurso sobre como faziam teatro, se eram grupos, se eram companhias ou se eram artistas independentes que se organizavam em equipes momentâneas para desenvolver algum projeto de curta duração. Assim eu compreendia o recente contexto do qual eu passei a fazer parte, e por essa razão não me identificava e muito menos me encontrava naquele lugar.

Em 2003, um pequeno grupo de amigos de Vitória da Conquista também chegou em Salvador para cursar a Escola de Teatro e alguns meses depois surgia o Grupo de Teatro Finos Trapos<sup>1</sup>.

Sou integrante do 'Finos', como carinhosamente nós o chamamos, desde a sua fundação em junho de 2003, o grupo está prestes a completar doze anos de trajetória e neste tempo de vida conseguimos realizar alguns projetos, contabilizando sete espetáculos no repertório, dois projetos de manutenção das atividades realizados a partir de residências artísticas, um projeto de formação de atores que caminha para a sua sétima edição e duas publicações lançadas. A primeira traz a dramaturgia do espetáculo *Gennesius* (2009) e a segunda é uma compilação de artigos escritos pelos membros do grupo e por colaboradores, cujo tema é o Projeto Oficínio Finos Trapos.

Através das experiências vivenciadas no Finos Trapos adquiri um interesse pela área de produção cultural, em tentativas que sempre procuravam aplicar os conhecimentos adquiridos no contexto teatral nos projetos que aconteciam dentro e fora do grupo, suscitando a prática de atividades de produção executiva para a construção de um processo de gestão que procurava se adaptar ao seu contexto, o lugar que este ocupava e de que forma se relacionava com os demais artistas, as instituições culturais e as políticas culturais baianas.

Em um plano de ações de médio e longo prazo as políticas públicas de cultura vêm sendo modificadas no Estado desde o ano de 2007, proporcionando aos artistas, produtores e demais profissionais que atuam no campo novos ciclos de construção para um melhor desenvolvimento da cultura na Bahia, um movimento que se iniciou nacionalmente em 2003 a partir da atuação de Gilberto Gil na pasta do Ministério da Cultura.

As reflexões decorrentes das novas diretrizes para o campo da produção cultural brasileira, o crescimento da área como um todo e o interesse específico pela atividade da gestão cultural, são fatores que me encaminharam para a construção da reflexão que apresento no corpo desta dissertação.

O objeto de pesquisa deste trabalho são os modos de gestão construídos por dois grupos de teatro brasileiros, o Grupo Galpão com sede em Belo Horizonte (MG) e o Bando de Teatro Olodum de Salvador (BA). Ao longo de suas trajetórias, cada um desses grupos desenvolveu diferentes modelos de organização teatral que estão diretamente associados ao seu contexto de criação, o entendimento de seus integrantes sobre o trabalho que realizam e a compreensão do grupo enquanto uma estrutura que precisa ser minimamente organizada.

---

<sup>1</sup> O Grupo de Teatro Finos Trapos é um coletivo de atores que desenvolve um trabalho de pesquisa e experimentação teatral em Salvador e outras cidades do Brasil, desde o ano de 2003. Maiores informações podem ser encontradas no Blog do Grupo: [www.finostrapos.blogspot.com](http://www.finostrapos.blogspot.com)

Nesta pesquisa, a identificação de um espaço no tempo da história do teatro no Brasil se fez necessária, pois a definição de um ponto de partida serviu como fio condutor para a escrita do trabalho. Na trajetória do teatro brasileiro, os primeiros grupos teatrais aparecem na segunda metade do século XX e a participação destes coletivos foi significativamente reforçada durante os anos 70, através do desenvolvimento de um trabalho que em muito contribuiu para a evolução da linguagem teatral, integrando então o conjunto de referências que fornece corpo para a historiografia do teatro nacional.

Com raízes nas companhias teatrais lusitanas, no teatro amador e nas companhias oficiais formadas por artistas que alcançaram a profissionalização, os grupos vem produzindo diferentes obras ao longo do tempo, conquistando o reconhecimento do público e da crítica especializada ao passo que garante a sua permanência enquanto modelo de produção, integrante de um todo maior que são todos os meios de se produzir teatro no Brasil.

O primeiro capítulo versará sobre o teatro de grupo e a sua relação com as políticas públicas para o campo das artes cênicas no país, um cenário complexo e muito importante para a discussão que seguirá adiante.

Ao longo dos anos, a busca de uma compreensão sobre um significado que pudesse dar conta do termo teatro de grupo, bem como as razões que levaram e ainda indicam para sua problematização, é apontada como uma dificuldade devido aos inúmeros formatos que são estabelecidos por aqueles artistas que fazem a opção de trabalhar com o teatro organizado em equipes. A perspectiva de muitos pesquisadores que procuram uma definição para o teatro de grupo é uma discussão que parece estar longe de ser finalizada e acaba cedendo lugar para diferentes reflexões e pontos de vista sobre o tema, levando a crer que mais importante do que a elaboração de um conceito fechado é a compreensão de que é possível atribuir para o termo uma noção que leve em consideração suas principais características e para tanto é estabelecido um recorte que procurará delimitar a abordagem que será apresentada.

Há muitos argumentos que evidenciam a ligação dos primeiros grupos, a exemplo do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, com as companhias que os antecederam, sendo a década de 70 um período fundamental para o surgimento e a continuidade de muitos outros grupos. Discutir as políticas públicas destinadas ao campo das artes cênicas, suas mudanças e os efeitos provocados nos modos de fazer teatro é bastante pertinente, pois os artistas e os grupos vem construindo uma trajetória que é notadamente marcada pela atuação do Estado no que diz respeito ao financiamento das artes como um todo. Neste caminho a participação da sociedade civil experimenta avanços e retrocessos, pois o interesse do público sempre foi um fator a ser considerado nas conquistas alcançadas.



No segundo capítulo é feita uma descrição do Grupo Galpão e do Bando de Teatro Olodum. Para cada uma destas duas trajetórias é dispensada uma importância para o posicionamento dos artistas que integram estes coletivos, suas escolhas estéticas e seu relacionamento com o próprio trabalho. Faz-se necessário contextualizar estes grupos não apenas na história do teatro no Brasil, mas também em seu estado de origem, pois a perspectiva que procura unificar a compreensão de uma política cultural de nível nacional, apoiada na noção de federalismo é ainda muito recente e, por isso, corre-se o risco de cometer equívocos, já que se trata de um entendimento em construção.

Os grupos como modos de produção é um argumento apresentado pela pesquisadora Mariângela Alves de Lima (2005), ao afirmar que suas características os definem como centros de formação e desenvolvimento da linguagem teatral. Para cada um dos coletivos atuantes no Brasil, é possível questionar: Quais são as perspectivas destes grupos? Que fatores influenciam as suas escolhas? Como eles estruturam as suas criações? Qual a relação que estabelecem com os seus públicos? Como eles compreendem a produção e que importância delegam para esta função dentro de um quadro de atuação que é bastante amplo?

Segue-se então para o terceiro capítulo, onde a análise e a problematização giram em torno da gestão cultural, suas interfaces com outros campos do conhecimento e a relação que é estabelecida com a produção cultural, qual a diferença entre elas enquanto função a ser desempenhada e como os grupos as utilizam para potencializar o desenvolvimento do seu trabalho. A partir desta perspectiva, conceitos oriundos da área da administração são abordados com o objetivo de entender a relação dos grupos com o campo administrativo e organizacional. Um trabalho comparativo é apresentado e o principal objetivo é estabelecer as diferenças entre os grupos, justificando a necessidade da utilização dessas ferramentas para a continuidade de suas atividades.

Os grupos são considerados como estruturas em processo, uma vez que ambos continuam em pleno desenvolvimento. A cada novo projeto, suas metodologias de trabalho podem ser repensadas e reavaliadas, sempre pensando na potencialização dessas atividades também a partir de suas experiências anteriores. Para a maioria dos coletivos, interessa não interromper a sua produção, pensando sempre na continuidade de seus projetos. Para tanto, faz-se necessário investir na sua relação com o público, os demais artistas e as possibilidades de financiamento, tanto junto à iniciativa pública quanto com as empresas privadas.

A metodologia de trabalho buscou trabalhar com as referências bibliográficas disponíveis, coleta de dados e informações sobre os grupos através da realização de entrevistas presenciais e via email. Além disso, uma residência com a duração de dez dias foi

realizada na cidade de Belo Horizonte, onde foi possível acompanhar toda a rotina de trabalho do Grupo Galpão e a realização de uma apresentação do espetáculo 'Till' na cidade de Sete Lagoas (MG).

## **CAPÍTULO 1 – O TEATRO DE GRUPO NO BRASIL E AS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS ARTES CÊNICAS**

### **1.1 O TEATRO DE GRUPO**

O teatro de grupo é uma forma de organização teatral.

Inicialmente, parece simples defini-lo com poucas palavras, mas ao longo do tempo ele foi passando por tantas transformações que, para tentar compreender, minimamente, estas diferenciações, é preciso localizar cada um desses processos no tempo, pois, a relação das manifestações artísticas, inclusive do teatro, com o contexto histórico do qual fazem parte, em muito ajudam a explicar as razões pelas quais ocorreram tantas mudanças. Por este motivo, qualquer tentativa de definir o termo “teatro de grupo”, limitando-o a um conceito, não encontra argumentos satisfatórios e se transforma em um desafio.

O presente capítulo desta dissertação propõe um recorte que procura delimitar o termo “teatro de grupo” dentro da abordagem que será fundamental para o desenvolvimento dos argumentos que compõem esta pesquisa: o grupo como uma organização de pessoas. Ainda que se verifique nos grupos características que mais os aproximam do que o contrário, não se pode incorrer no erro de tentar moldá-los em um conceito fechado, o que poderia impedir que suas particularidades chamassem tanta atenção de pesquisadores, interessados em diferentes aspectos que os circundam ao longo dos anos.

De acordo com a pesquisadora Béatrice Picon-Vallin:

Contudo, a primeira coisa que vem à mente é que o “teatro de grupo” é uma tautologia das mais estranhas – todo teatro deveria ser “de grupo”, uma vez que a definição da palavra grupo, se consultarmos um dicionário, é a seguinte: “Reunião de seres formando um conjunto”, ou “conjunto de pessoas reunidas em um mesmo local”, ou, ainda, “conjunto de indivíduos com um determinado número de características em comum e cujas relações (sociais, psicológicas) obedecem a uma dinâmica específica”. Segundo essa definição, o teatro é certa e necessariamente praticado por um grupo de artistas e técnicos, mesmo no caso de um espetáculo solo. (2010, p.83)

Esta reflexão da pesquisadora oferece uma pequena dimensão sobre a dificuldade de inserir o termo “teatro de grupo” em uma ideia de conceituação. Para cada um que se propõe a

pesquisá-lo, as mesmas referências podem ter pesos e significados diferentes na formulação de suas possíveis conclusões.

### 1.1.1 - CONTEXTO HISTÓRICO

As primeiras experiências dos artistas que tinham a intenção de trabalhar com teatro se organizando em equipes, eram os próprios relatos de quem participou dos grupos anteriores, o ponto de vista dos espectadores e dos críticos e as notícias que abordavam informações sobre o trabalho desenvolvido pelos grupos. As vivências de cada grupo, ocorridas em diferentes lugares do mundo, se localizam em períodos específicos da história do teatro ao longo dos anos e vão, juntamente com outros aspectos sobre o desenvolvimento desta linguagem, integrando um conjunto cada vez maior de referências, necessárias, inclusive, para o entendimento dos processos históricos. Também há uma importância associada ao trabalho que foi anteriormente desenvolvido por sujeitos específicos, tornando-os conhecidos por todos que se dedicam aos muitos fazeres que compõem o universo das artes cênicas, e outras pessoas indiretamente ligadas ao campo, porém interessadas em detalhes e aprofundamentos.

Ademais, a história do teatro brasileiro não nega e durante muitos anos prevaleceu a utilização de referências eurocênicas, principalmente do colonizador Portugal, e este já apresentava influências de outros países, a exemplo da França e da Itália<sup>1</sup>. A contextualização também busca compreender de que maneira estas referências foram absorvidas e como influenciaram o desempenho de papéis atrelados às atividades teatrais.

A experiência do italiano Franco Zampari, na cidade de São Paulo, entre as décadas de 40 e 60<sup>2</sup>, ocupa um lugar relevante na história do teatro brasileiro. Em 1922, o engenheiro chegou na cidade de São Paulo, casou-se com Débora Prado e passou a integrar uma das tradicionais famílias de industriários paulistas, ocupando cargos na diretoria das Indústrias Matarazzo. Exímio admirador e entusiasta do teatro, após observar a quase inexistência de salas de espetáculos na cidade, em uma ocasião resolveu escrever e dirigir uma peça de teatro, que foi apresentada nos jardins da residência do casal Paulo e Sofia Assunção. Então, atores do elenco de ‘A Mulher de Braços Alçados’, numa estrutura montada, especialmente, para a

---

<sup>1</sup> Para um melhor entendimento sobre as influências eurocênicas no teatro brasileiro, é sugerida a consulta do Capítulo II - A Modernização do Teatro Brasileiro (1938-1958) do livro História do Teatro Brasileiro – Volume 2, Perspectiva 2013.

<sup>2</sup> No primeiro capítulo desta Dissertação, as referências às datas dizem respeito ao século XX. (1900 – 1999).

ocasião e preparada para abrigar um público de cerca de 400 pessoas. O acontecimento foi um marco, e ali Zampari alcançou, ao mesmo tempo, a admiração e antipatia de muitos artistas amadores da época<sup>3</sup>, logo se tornando um dos ícones de um verdadeiro avanço na prática de atividades ligadas ao teatro e ao cinema, apoiado em atitudes empreendedoras que concretizaram ações de produção, necessárias para edificar projetos como os do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC - 1948) e da Companhia Vera Cruz de Cinema (1950).

Sem a intenção de negar a importância das Companhias de Teatro que preexistiam no Brasil, desde fins do século XIX, a opção em começar a contar a história do teatro através do TBC reside no que significou esse empreendimento para a trajetória que se seguiu, inclusive, a profissionalização. Em 16 anos de existência (1948 – 1964), o Teatro Brasileiro de Comédia contribuiu para promover mudanças nas formas de fazer e produzir teatro no Brasil, um divisor de águas que abriu caminhos para uma transformação que envolveu aspectos estéticos e financeiros, culminando na abertura da fase moderna do teatro nacional.

Alberto Guzik (1986) descreve com detalhes os efeitos do aparecimento, existência e dimensão alcançada pelo TBC. De acordo com Brandão (2013), seu estudo definiu a história da empresa em quatro fases: 1948 – 1949 (Amadorismo e Dinamismo), 1949 – 1953 (Sucesso, Ensino e Estruturação), 1953 – 1955 (A Era das Estrelas), 1956 – 1960 (Crise do Conceito Moderno) e 1960 – 1964 (Fase Brasileira).

Ao longo desse percurso, o TBC instaurou um conceito de teatro como carpintaria, artesanato e requinte, formou profissionais de diversas especializações teatrais (e não por acaso abrigou em seu prédio a Escola de Arte Dramática fundada por Alfredo Mesquita, a primeira escola de teatro moderna do país), lançou cenógrafos, diretores, figurinistas, formou a primeira geração de diretores nacionais, dignificou a profissão no teatro a partir de condições trabalhistas decentes. (BRANDÃO, 2013, p.90)

O TBC proporcionou à cidade de São Paulo uma nova rotina de atividades teatrais. Sempre havia algum espetáculo em cartaz e ao fim de uma temporada, outra se iniciava de imediato. A ideia de seus idealizadores era sempre ampliar a qualidade e a quantidade de

---

<sup>3</sup> No Brasil, o trabalho desenvolvido pelos artistas amadores, mais tarde fortalecido pelas ações de grupos como o TEB (Teatro do Estudante no Brasil), sob a orientação de Paschoal Carlos Magno, tem suma importância, sendo estes artistas, os primeiros a buscar uma revitalização para o teatro nacional que, em sua opinião, encontrava-se estagnado e sob o domínio das referências européias. A partir de suas iniciativas, alguns movimentos que integram a historiografia do teatro foram influenciados e estes, conseqüentemente, auxiliaram nos processos que, mais tarde, culminaram na modernização do teatro nacional.

espetáculos produzidos, o que transformou o prédio da Rua Major Diogo numa verdadeira linha de montagem artística.

Em se tratando de números, alcançou margens significativas com espetáculos que foram assistidos por cerca de cinco mil pessoas em sua primeira temporada. O número de artistas também foi ampliado, principalmente após a instalação da Escola de Artes Dramáticas (EAD) em uma das salas do prédio. Com o tempo, o TBC estava totalmente integrado a vida cultural paulista, possuía uma agenda ampla de atividades e acabava promovendo uma integração entre as gerações de artistas que por lá passavam. Muitos estrangeiros, a exemplo dos diretores italianos Adolfo Celi e Roggero Jacobbi e do cenógrafo Gianni Ratto, integraram o corpo de funcionários do TBC. Cacilda Becker foi a primeira atriz contratada pelo Teatro, abrindo caminho para o início da profissionalização da Companhia, o que é observado a partir da estreia do espetáculo “Nick Bar”, ocorrida em 1949, alcançando o número de 50 apresentações e um público de mais de oito mil pessoas.

Por mais que figure na história condenações e críticas severas aos feitos do TBC, protagonizadas por artistas como Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, não é possível desconsiderar sua contribuição para o teatro brasileiro, pela atuação de Franco Zampari, junto aos artistas e a sociedade paulista. É fato encontrar quem o considere como um mecenas do teatro, pela grandiosidade de seu gesto, através do qual foi capaz de consolidar o TBC.<sup>4</sup>

Em pesquisas produzidas por autores como Yan Michalski (1932 – 1990), Décio de Almeida Prado (1917 – 2000) e Sábato Magaldi (1927), é possível encontrar farto material sobre as especificidades do teatro produzido no Brasil. Até os anos de 1940, verifica-se que o fazer teatral era reduzido à atuação de Companhias. Estas, figuram na história como importantes períodos de produção, a exemplo do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), dirigido por Paschoal Carlos Magno, e da aclamada estreia da peça “Vestido de Noiva”, em 1943. Esta última, um texto de Nelson Rodrigues que foi encenado pelo grupo intitulado Os Comediantes, então, sob a direção do polonês Zbigniew Ziembinski (1908 – 1978), marcando o que muitos autores declaram ser o surgimento do teatro moderno no Brasil.

Ainda que se observe uma ativa movimentação de artistas e de profissionais estrangeiros de áreas como encenação e cenografia, por algum tempo várias práticas das companhias teatrais permaneceram consideradas como amadoras, e a transição para a profissionalização ocorreu de forma gradativa. A busca e o comprometimento com ações que

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 88.

objetivavam a formação dos atores, sua especialização e inserção no mercado de trabalho como profissionais, promoveram um cenário positivo e com muitos adeptos: era uma necessidade evidente. Não se tratava apenas de ampliar as perspectivas, mas também de enxergar no Brasil a possibilidade de proporcionar, àqueles que desejavam ampliar seus conhecimentos e se profissionalizar, a oportunidade de viver do próprio trabalho.

No contexto, onde o trabalho desenvolvido pelas companhias movimentava a programação artística das cidades - o que interessa, inclusive, para a discussão dos tópicos posteriores desta dissertação - um destaque é atribuído aos empresários, atuantes ora como produtores, ora enquanto proprietários das casas de espetáculos. Pessoas que nem sempre se ligavam diretamente à área artística, mas que desempenhavam um papel importante, quando no surgimento e na manutenção de muitas companhias, além de sua profissionalização. O teatro, cada vez mais visto como uma atividade comercial, movimentava custos e lucros, receitas e despesas.

Após o TBC, e também em paralelo a sua existência, outros espaços cênicos foram implementados e, devido à grande demanda, houveram períodos em que os teatros estavam sempre com as programações fechadas, sendo um fator de dificuldade encontrar casas disponíveis para realizar as apresentações. Alcançando proporções nunca antes observadas, o Teatro Brasileiro de Comédia constitui-se como um importante estágio para o teatro paulista e brasileiro.

O TBC erige um modelo de ação. Modelo passível de ser discutido, valorizado, negado. Tudo isso tem sido feito incessantemente desde 1964. Mas o tempo decorrido começa a derreter as paixões do debate e permite a emersão da verdadeira face dessa casa lendária. O feito de seu repertório eclético até a extravagância é uma experiência irrepetida no Brasil, nessa intensidade. Em dezesseis anos, foram levadas no palco da Major Diogo cento e quarenta e quatro obras, vistas por quase dois milhões de pessoas. Para isso, como diz Paulo Autran, como diz Elisabeth Henreid, como dizem todos os atores saídos das fileiras do TBC, foi necessário muito trabalho. (GUZIK, 1986, p.228)

A partir da modernização - ocorrida praticamente em paralelo a profissionalização, sendo esta última também decorrente da primeira - a experiência do TBC e o teatro, enquanto atividade comercial, começou a atrair muitos empresários, mas nem todos nutriam alguma predileção pela linguagem, o que tinha como consequência o interesse imediato apenas pelos

lucros que os espetáculos podiam gerar, seja através da bilheteria ou através da locação das salas. Integrantes de grupos e críticos teatrais afirmam que os produtores e proprietários dos teatros eram sujeitos dotados de um pensamento extremamente capitalista, transformando a arte teatral em um mero produto mercadológico, sendo este aspecto um dos motivos que geraram grande parte do descontentamento de muitos artistas, responsáveis diretos pelas iniciativas que criaram alguns grupos de teatro na década de 70.<sup>5</sup>

Yan Michalski<sup>6</sup>, em crítica escrita para o Jornal do Brasil, em 1976, afirma serem os proprietários das casas de espetáculos o segundo maior inimigo do teatro:

Já é tempo que se diga em alto e bom som que no momento o segundo maior inimigo do teatro brasileiro, logo abaixo da Censura, é a classe de proprietários das casas de espetáculos. Há entre eles pessoas dignas de toda estima, algumas das quais, paralelamente à sua atividade como donos das salas, produzem também os seus próprios espetáculos, às vezes de boa qualidade e não isentos de risco comercial. Mas a política conjunta do pequeno grupo que detém o controle das salas é decididamente nefasta para a dignidade e a expressão cultural do teatro brasileiro. (PEIXOTO apud MICHALSKI, 1976, p.245)

Ampliando a discussão, convém lembrar que em 1964 o Brasil sofreu um golpe de Estado que deu início à vigência da Ditadura Militar, superada pouco mais de vinte anos depois, em 1985, com a realização de eleições diretas para eleger o Presidente da República. Justo neste período, muitos grupos e artistas promoveram uma maior produção e novas experimentações em seu trabalho. Esta foi uma fase significativa e relevante para o teatro, pois, na década de 70, mesmo com o regime, o Brasil passou por um período de expansão econômica, o que fez com que uma parcela da população letrada tivesse acesso à bens e serviços culturais, consumindo mais o teatro, o cinema, revistas, shows musicais e discos.

Se, por um lado, os artistas se sentiam pressionados por um sistema que os vigiava o tempo todo e regulava a sua produção, determinando o que deveria ou não ser disponibilizado para o público; por outro lado, havia uma atmosfera que favorecia, e muito, o aumento da produção, uma vez que as pessoas estavam dispostas a fazer uso destes serviços.

---

<sup>5</sup> Para um aprofundamento desta informação, consultar FERNANDES, Sílvia. Grupos Teatrais Anos 70. Editora da UNICAMP: Campinas, 2001.

<sup>6</sup> Reflexões Sobre o Teatro Brasileiro no Século XX. Fernando Peixoto (Org.) FUNARTE: Rio de Janeiro, 2004.



Esta rápida contextualização histórica se faz necessária para a concretização desta pesquisa, pois constitui-se como um dos objetivos deste estudo: discorrer sobre a importância das relações do teatro de grupo no Brasil, com as políticas públicas de cultura existentes. Políticas estas, que são fundamentais para a formação e consolidação de um pensamento que enxergue as artes como elemento essencial para o desenvolvimento humano e, conseqüentemente, de uma cidadania que, necessariamente, não está atrelada a nenhum governo partidário, e sim a um interesse em promover avanços sociais e políticos, cada vez mais significativos em um país de dimensões tão extensas como o Brasil.

## **1.2 -TEATRO EM EQUIPES: DAS COMPANHIAS AOS GRUPOS**

Conforme já mencionado, em razão da relação do teatro de grupo com diferentes referências que auxiliaram na concretização dos ciclos de construção para a cena nacional, o termo em questão será trabalhado a partir de um recorte, delimitando-o a ideia de ser o teatro de grupo uma forma de organização de pessoas, que trabalham juntas em razão de objetivos comuns.

Em diferentes épocas - a partir do trabalho de historiadores e, mais recentemente, pesquisadores vinculados às Universidades - são muitas as tentativas de promover esclarecimentos sobre os aspectos que integram esta forma de fazer teatro, a qual, no Brasil, experimenta um crescimento que deve ser levado em consideração a partir dos anos 70, em registros que apresentam narrativas sobre os grupos das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro e exemplificam este desenvolvimento. Esta informação traz em si um problema, ligado diretamente a uma quase ausência de outros registros que abordem as demais organizações de artistas em grupos atuantes em outras cidades e estados do Brasil e, em paralelo, às manifestações do chamado eixo sudeste. Os inúmeros grupos de amadores, que fizeram história durante a primeira metade do século XX, também atuavam em estados como Pernambuco, Paraíba, Bahia e Paraná.<sup>7</sup> A questão é que, durante muito tempo, não houveram iniciativas de escrever a história do teatro brasileiro que levassem em consideração uma abordagem mais ampla e precisa de todo o território ou, pelo menos, boa parte dele. Os próprios pesquisadores, que outrora se dedicaram ao estudo sobre o teatro de grupo e suas

---

<sup>7</sup> A Modernização da Arte do Ator – Maria Tereza Vargas. 2013, p. 104 in História do Teatro Brasileiro – Volume 2, Perspectiva 2013.

especificidades, sugerem em seus escritos mais recentes que a historiografia do teatro brasileiro poderia ser reescrita.

Neste sentido, fica a responsabilidade para quem, atualmente, se aventura a reescrever essa história e, citar outros fatos que não apenas os já tão detalhados sobre o Rio de Janeiro e São Paulo, cidades que realmente foram palco de muitos acontecimentos, que fundamentam a trajetória das artes cênicas nacionais, mas que não podem ser configuradas como as únicas.

Hoje, ao fazer um esforço de pesquisa, é possível encontrar novas versões desta mesma história, enriquecidas com diferentes pontos de vista e que apresentam as contribuições das demais regiões do Brasil em estudos de caráter acadêmico que vão do nível da graduação até o doutorado. Além disso, há colaboração também através de um trabalho que vem sendo desenvolvido com cada vez mais frequência pelos próprios grupos de teatro, atuantes da cena contemporânea, espalhados pelos lugares mais longínquos deste enorme país, somando se a este fato, a publicação de livros que versam sobre a sua própria história, integrando nela os contextos dos quais fazem parte.

Apesar desta ser, aparentemente, uma outra história, aqui, certamente, poderá ajudar a explicar e entender questões de ordem política e social, como a centralização de recursos públicos e até mesmo privados, destinados ao financiamento das artes cênicas no país, bem como a ausência de políticas públicas para as artes em estados e cidades tidos como de menor porte, o que acaba por gerar, em grande parte dos brasileiros, o desconhecimento em relação às manifestações de sua própria cultura.

De acordo com a bibliografia consultada, os primeiros grupos das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro eram também uma tentativa de resposta para o descontentamento em relação à divisão hierarquizada das funções dentro do fazer teatral, o que igualmente se aplicava ao capital que era decorrente das atividades realizadas. Figuram entre as principais características, a formação de equipes de criação, que se organizavam com base em um pensamento cooperativado<sup>8</sup> de produção, com interesse de que a autoria dos projetos fosse comum a todos os envolvidos.

---

<sup>8</sup> Cooperativa é uma associação de pessoas com interesses comuns, economicamente organizada de forma democrática, isto é, contando com a participação livre de todos e respeitando os direitos e deveres de cada um de seus cooperados, aos quais presta serviços, sem fins lucrativos. As Sociedades Cooperativadas estão reguladas pela Lei 5.764 de 16 de dezembro de 1971, que definiu a Política Nacional de Cooperativismo e instituiu o regime jurídico das Cooperativas. Fonte: Manual de Sociedades Cooperativas. Portal Tributário Editora. Disponível em: [www.portaltributario.com.br/obras/cooperativas.html](http://www.portaltributario.com.br/obras/cooperativas.html). Acesso em 14/10/2014, às 18:08h.

Os grupos brasileiros são um desdobramento das companhias teatrais - forma de organização de artistas que se espelhavam nas companhias lusitanas -, com os primeiros registros datados no século XVIII. Companhias formadas por atores portugueses predominaram no século XIX, pertencendo ao ator brasileiro João Caetano o feito de ter inaugurado a primeira companhia brasileira, em 1833, formada por atores brasileiros, mas ainda sob fortes influências dos padrões de Portugal e países como a França e a Espanha. Neste período inicial, ocorreram mudanças estéticas e dramáticas que reconfiguraram seu formato, porém, nenhuma afetou as companhias em relação a sua estruturação, situando, nesta fase, o aparecimento da figura do empresário, que passará a administrar o conjunto.

A possibilidade de uma renovação teatral ocorre no início do século XX. Das primeiras companhias existentes até a década de 40, distintas transformações nos processos do fazer teatral ocorreram no Brasil, experimentando avanços e retrocessos, sendo as companhias parte intrínseca da história nacional do teatro, em princípio, enquanto reunião de artistas amadores, passando pelo Teatro Brasileiro de Comédia e se desdobrando nas companhias independentes, onde muitas levavam o nome dos próprios integrantes, como a Cia. Tônia-Celi-Autran e Cia. Cacilda Becker.

De acordo com o Dicionário do Teatro Brasileiro (2009):

A companhia teatral será a forma de organização produtiva básica da classe teatral do século XVIII ao XX, momento histórico em que surgiram outras modalidades de articulação, como os grupos e as carreiras individuais independentes. (GUINSBURG, FARIA e ALVES, 2009, p.100)

Enquanto modelo de associação de pessoas, a referência mais citada sobre um possível início dessa prática teatral, data ainda do século XVI: a *Commedia Dell'Arte*, de origem italiana. Com o trabalho baseado em personagens-tipo e sua itinerância por diferentes países europeus, produziu estímulos que incentivaram a organização de corpos estáveis de atores. Estes, buscavam se especializar em seus papéis, através de um trabalho técnico que lhes exigia compromisso e dedicação; um trabalho que, certamente, favoreceu a difusão de um teatro profissional.

A formação de companhias perdurou até meados de 1960. Em geral, todos os envolvidos trabalhavam na elaboração dos espetáculos, quase sempre seguindo as orientações de um empresário, que poderia ser o próprio diretor, ou o proprietário do teatro, a quem era

destinada a função de lotar a plateia com um público pagante e fiel, sustentando a casa de espetáculos, a própria companhia e a carreira dos artistas que dela faziam parte.

Aos poucos, este modelo empresarial entrou em declínio, abrindo o campo para que outros formatos fossem conquistando espaço, como as produções independentes e cooperativadas. A formação de grupos, cujo interesse era desenvolver um trabalho fundamentado em ações coletivas - o que, anos mais tarde, será considerada como uma renovação do teatro brasileiro -, começa a ganhar força a partir do trabalho desenvolvido pelo Teatro de Arena, criado em 1953, seguido pelo Oficina, em 1958, e pelo Grupo Opinião, em 1964.

O trabalho destes coletivos tinha caráter ideológico. A linguagem teatral também assume o papel que antes era desempenhado pelos partidos políticos, sindicatos e ativistas, que atuavam na clandestinidade. Cada espetáculo tem um valor estratégico, sendo parte de uma sequência em direção a uma situação revolucionária e deve, por isso, estar em perfeita sintonia com os fatos da história recente. Assim, as encenações do Arena e, posteriormente, as do Opinião e dos Centros Populares de Cultura (CPCs), são gestadas em meio a acaloradas discussões que procuram afinar os meios e os fins, a linguagem e o conteúdo. (LIMA, 1994, p. 236)

Os integrantes desses grupos – em sua maioria, estudantes -, acreditavam na ideia de um teatro que se empenhava em transformar a sociedade, adotando, para isso, um caráter instrumental. Eram pessoas que não colocavam interesses financeiros acima de seu posicionamento artístico e político, não dependiam dos possíveis lucros, que seriam gerados com as apresentações. Ao contrário, investiam tempo e dinheiro próprios nos projetos que desenvolviam dentro dos grupos.

Com base nestas informações, são observadas coincidências nos processos de formação dos grupos, que são comuns no decorrer da história: tanto a influência que adquiriram das companhias, quanto as referências, obtidas através do trabalho de encenadores como Constantin Stanislavki, Eugênio Barba e Ariane Mnouckine - os dois últimos, precursores de coletivos que desenvolvem carreiras sólidas e estão atuantes na contemporaneidade.

Em geral, os grupos partem do desejo de pensar e agir coletivamente, tendo como resultado o material que é mostrado em cena, em contextos distintos. Tratando-se de fazer teatro no Brasil, isso faz determinada diferença, pois, observa-se que as trajetórias dos grupos - a exemplo do Asdrúbal Trouxe o Trombone (1973), Teatro do Ornitorrinco (1977), Oí Noís

Aqui Traveiz (1978), Grupo Galpão (1982) e Bando de Teatro Olodum (1990) -, possuem traços comuns, convergências e históricos que nos ajudam a compreender aspectos pertinentes para o entendimento do teatro de grupo como modo de produção teatral. Modo este que vem sendo desenvolvido no Brasil ao longo dos últimos 60 anos, com imperfeições, avanços, retrocessos e inovações, entre as quais, figura o exemplo do processo colaborativo de criação teatral, com origens na criação coletiva, que antecedeu e serviu de base para a existência de muitos grupos.

### **1.3 – TEATRO DA DÉCADA DE 70: DOS PRIMEIROS GRUPOS AOS DIAS ATUAIS**

Dos saltimbancos à *Commedia Dell'Arte*, da Cia. de Shakespeare à *Comédie* dos românticos, o coletivo é uma modalidade organizacional de segurança e sobrevivência: teatro como ofício, ator como artesão. Neste coletivo, amador ou profissional, nômade ou fixado em casas de espetáculos, em busca do público ou procurando seu lugar em um recém-nascido mercado, o teatro se molda às suas possibilidades de sobrevivência. (TROTТА, 1995, p.18)

Na década de 70, surgiram muitos grupos teatrais que eram, inicialmente, uma espécie de resposta de seus idealizadores ao descontentamento com os formatos de gerenciamento<sup>9</sup> então vigentes na década anterior: a atuação das Companhias Teatrais e dos produtores e empresários que, muitas vezes, determinavam as condições de trabalho às quais os artistas tinham que se adaptar, alegando ser esta atitude a maneira mais condizente e comum de lidar com a atividade.

De acordo com as colocações de Tânia Brandão (2013), historicamente não há uma total separação de períodos. As mudanças de posturas ocorriam de acordo com os interesses de quem as promovia e, geralmente, em paralelo à transformação da sociedade como um todo, revelando certo hibridismo presente nas sobreposições dos formatos, em um ciclo de transformações que foram acontecendo paulatinamente, integrando a história e a resignificando. Esse entendimento se faz necessário para a análise do que temos hoje

---

<sup>9</sup> Aqui, a palavra gerenciamento é utilizada no sentido de indicar o processo de administração de muitas Companhias Teatrais que, na época, era feito por empresários. Estes, geralmente, tentavam adequar as atividades artísticas aos moldes e formatos comerciais então existentes. Em um estudo desenvolvido por Sílvia Fernandes (2001), encontramos informações às quais indicam que o descontentamento com esta prática foi uma das razões que fizeram aparecer alguns grupos de teatro na década de 1970.

consolidado como teatro brasileiro, tanto sobre a sua relação com a sociedade e com os poderes públicos, quanto no seu campo estético.

Para muitos grupos de teatro que começaram a aparecer na década de 70, a continuidade de suas atividades dependia de sua capacidade de organização, associada a uma compreensão do contexto em que viviam. Se, nos anos anteriores, o formato empresarial vigente já não correspondia aos desejos de muitos artistas, o trabalho apresentado pelos grupos trazia a reformulação de algo que sempre existiu: o teatro e sua relação com a sociedade e, conseqüentemente, com o mercado que a regulamenta.

O trabalho, porém, contra-argumentava determinados princípios. Trazia o caráter de novo porque procurava romper com certas convenções estabelecidas - como o espaço cênico, por exemplo -, promovendo diferentes experimentos que irão representar avanços para além das fronteiras estéticas, se comprometendo com a transformação da sociedade, através de um discurso ideológico e, conseqüentemente, um engajamento político mais intenso.

Em muitas áreas artísticas - a exemplo da música, da literatura e das artes plásticas -, a continuidade e transformação destas linguagens encontraram estímulo nos aspectos históricos e estéticos que as antecederam, mesmo que estes tenham sido reprovados e contestados pelos próprios artistas. Em outras palavras, a permanência da atuação de artistas e grupos ocorre, quase sempre, em razão de ações de contestação, caminhando ao lado de atitudes de resistência e, conseqüentemente, abrindo caminho para a renovação. O teatro no Brasil é constituído de fases, cada uma possui sua importância e tem pesos históricos diferentes, o que, direta ou indiretamente, resignificou os formatos e processos já existentes, consolidando novos modos de atuação de artistas e coletivos, muitas vezes trilhando outros caminhos e buscando relações com diferentes manifestações.

Em 1964, após um longo ciclo de desgastes entre as instâncias que exerciam o poder e outras que podiam influenciar o governo, a exemplo dos militares e da imprensa, o poder executivo sofre um golpe político. Sob o comando de Generais, alguns com posturas extremamente rígidas e conservadoras, o Brasil inicia um período que ficará marcado na sua história, com um sem-número de manifestações públicas, censuras, perseguições, torturas e implementações de alguns decretos que objetivavam manter a lei e a ordem pública, tão almejada pelo governo ditatorial. Conforme já mencionado, o Teatro de Arena, junto com o Teatro Oficina e o Grupo Opinião, foram coletivos que desenvolveram um trabalho representativo e estimulante para os grupos que se formaram posteriormente, dando voz e coro a um teatro de protesto e de resistência, comprometido com causas políticas, sociais e

apresentando em cena diferentes traduções de seu posicionamento, mediante o quadro instaurado pela Ditadura, contribuindo para o fortalecimento gradativo do pensamento sobre as artes cênicas.

Nas palavras de Silvana Garcia:

Seja no âmbito da dramaturgia ou da criação cênica, pela atuação de artistas, individualmente, ou coletivos militantes, inúmeros exemplos de obras com definição ideológica dão curso à tradição do teatro político, ao longo do século XX, ampliando o repertório de formas e afinando o vínculo do teatro com a atualidade histórica. (2009, p.272)

No Brasil, o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE desempenhou um papel relevante nos anos 60. Através do trabalho dos coletivos, muitas vezes unidos em razão de sua contrariedade ao regime, tem lugar na história o trabalho de uma militância política que causava descontentamento para o governo recém implementado. Ainda que acuados pelas ações da censura e sob o risco de sofrerem perseguições e agressões físicas, além de serem exilados, um número significativo de artistas se engajou numa luta política e ideológica, cujo objetivo era ver o Brasil livre da repressão.

A concretização desse discurso estava traduzida em seu campo de atuação e, direta ou indiretamente, dramaturgos, compositores, cineastas e poetas, criaram obras que abordavam a ditadura, que durou 21 anos. Para não terem seus trabalhos vetados, usavam da criatividade e da linguagem metafórica, enviando para a análise dos censores a versão não definitiva da letra da música, ou apresentando um espetáculo diferenciado para a plateia de avaliadores, que liberaria, ou não, a peça para a exibição pública. Porém, em 1968 foi decretado o Ato Institucional nº 5, o quinto decreto emitido pelo regime militar, que abriu uma intensa temporada de vigilância e perseguição às classes artísticas.

Entre outras ações, o AI-5 tornou a censura uma responsabilidade do governo federal, centralizado em Brasília. As ações de repressão e veto às manifestações artísticas de toda natureza ganharam mais força, promovendo verdadeiro cerco em todos os artistas que ousassem desafiar o regime. Destaque para um episódio ocorrido em 1969, com o espetáculo 'Roda Viva', dramaturgia de Chico Buarque e direção de José Celso Martinez Corrêa: os atores que integravam o elenco foram torturados e espancados, após um grupo de pessoas, ligadas ao Comando de Caça aos Comunistas (CCC), invadir o Teatro Ruth Escobar, localizado em São Paulo, e promover uma verdadeira depredação das suas instalações, incluindo o cenário da peça.

Nota-se, portanto, que os anos que antecederam a década de 70 foram marcados por inúmeras ações de violência, impostas pela Ditadura, o que perdurou por bastante tempo, provocando muita desmotivação. Não só a união, mas também a organização, foram formas encontradas por muitos artistas para sobreviver em um período tão conturbado, onde as produções artísticas eram visivelmente combatidas e dificultadas, fazendo com que viver do ofício se tornasse uma tarefa muito árdua. É também neste período que alguns grupos, acuados pela força majoritária do combate às manifestações nas capitais, fazem a opção de se instalar nas regiões periféricas, se associando com as comunidades do entorno e também em cidades do interior, criando, então, condições independentes para a sua sobrevivência.

O contexto era o da luta pela liberdade de expressão, que ocorria nos palcos, nas ruas, nos sindicatos e nas Universidades, em ações que ganhavam cada vez mais adeptos, dando voz para um discurso que desejava mudanças, impulsionando a união das classes, já que as possíveis vitórias beneficiariam o coletivo.

No processo de luta contra a repressão não houve poucas desistências. Muitas delas estão relacionadas à construção de ideologias individuais e coletivas, e as questões de dificuldades financeiras, pois ao ocupar um lugar dentro do combate ao poder vigente, os artistas foram empurrados para uma condição de marginalização. A desobediência civil era suprimida com o uso da força pela soberania, ações que eram fortalecidas com a utilização dos meios de comunicação.

Antes da implementação do governo militar, uma forte atuação dos movimentos estudantis e dos sindicatos já marcava presença no cenário político do Brasil. O próprio Teatro de Arena surge formado por estudantes de uma turma egressa da Escola de Arte Dramática, e tem uma forte ligação com o Teatro Paulista do Estudante (TPE), o qual já era fruto de discussões (por parte da Juventude Comunista e do Partido Comunista), que giravam em torno de como deveriam atuar e militar no campo cultural e no movimento estudantil. (GUARNIERI apud GARCIA, 2002, p.64)

Sobre a sua experiência com o Teatro de Arena, Guarnieri fala sobre como o coletivo foi inserido em um panorama já existente de militância estudantil:

O teatro era realmente uma revolução naquele momento e a gente sentia isso, mesmo nós, estudantes, que nem pensávamos em fazer teatro. Mas pensávamos que o teatro era uma coisa legal que estava surgindo, que o teatro seria uma ótima forma de ajudar neste tipo de



trabalho, nesse tipo de inserção, porque o teatro, pela sua própria maneira de se realizar, por ser uma coisa coletiva, propiciava muitas discussões. (2002, p.65)

Os grupos que começam a surgir nos anos 70, trazem em seu trabalho heranças de um teatro engajado e que tentava ser independente. Eles atuavam em muitos estados do Brasil. Em São Paulo, surgiram o Pão & Circo (1971), o Royal Bexiga's Company (1972), o Teatro Popular União e o Olho Vivo (1973) - um dos grupos de teatro mais antigos do Brasil, o Pessoal do Victor (1975), o Grupo Mambembe (1976) e o Teatro do Ornitorrinco (1977). No Rio de Janeiro, destaque para o trabalho do Asdrúbal Trouxe o Trombone, sob a direção de Hamilton Vaz Pereira, e o Teatro Ventoforte, criado por Ilo Krugli, ambos de 1974, e que circularam muito em São Paulo. O Ventoforte surgiu no Rio de Janeiro e se instalou em São Paulo, em 1980. Em outros estados, o Grupo Avelãs y Avestruz (1974), na Bahia; o Grupo Imbuça (1978), em Sergipe; e o Oí Nois Aqui Traveiz (1978), no Rio Grande do Sul. Talvez, um minucioso trabalho de historiador seja necessário para revelar informações e detalhes, acerca de possíveis outros grupos que, certamente, existiram em outros estados, em paralelo aos que já foram pesquisados e têm lugar na bibliografia sobre o teatro brasileiro, hipótese reforçada por Tânia Brandão, ao afirmar que:

[...] muito pouco é dito da história teatral dos outros estados, quando muito, são apresentadas notas esparsas, restritas à localização de ciclos locais ou personalidades, fatos de exceção que escamoteiam o vazio de pesquisa, um dos maiores problemas da área de estudos, muito embora os estudiosos se empenhem em contribuir para vencer tantas limitações. (2010, p.338)

As histórias a que se tem acesso são, portanto, uma pequena amostra que afirma a relação entre uma longa duração e a forte exclusão, ficando, esta última, com um vasto território, remetido à um conceito de tempo que não é problematizado. A definição arbitrária de que as atividades ocorridas nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo definem o nacional, se apoiam na referência de serem elas o centro de poder e comando, ecoado na história política e econômica do país. (BRANDÃO, 2010, p. 338)

A base do trabalho dos grupos era a experimentação e a pesquisa. Não apenas os seus espetáculos, mas também a constante aparição de novos grupos num curto espaço de tempo eram indicativos da iminência de uma renovação teatral. Muitos artistas já não se

identificavam com as formas pré-estabelecidas há tanto tempo e, coletivamente, passam a elaborar montagens cada vez mais desprovidas de elementos considerados fundamentais, como o texto dramático e a produção sob a responsabilidade de um empresário. Aos críticos, ficava a função de avaliar as produções, o que, comumente, era feito comparando-as com as formas vigentes.

De acordo com Sílvia Fernandes:

A estreia em palcos alternativos é bastante comum no início da carreira dos grupos e vem acompanhada de uma sequência de estratégias de luta pela colocação dos trabalhos, como a divulgação boca a boca, a cobrança de ingressos abaixo do preço de mercado e as apresentações em horários inabituais, que caracteriza a opção das equipes por um esquema semi-amador de trabalho, em que o teatro não é desenvolvido como atividade profissional prioritária dos integrantes, quase todos sobrevivendo de ocupações sociais mais estáveis. (2000, p. 26)

Os grupos também tinham que se preocupar com a possibilidade de terem suas obras vetadas pelos censores, pois vale lembrar que os primeiros grupos vivenciaram a Ditadura. Era preciso pensar em um fazer teatral que estivesse ancorado nas condições possíveis para a sua realização. Na época, as dificuldades, já comuns, ficavam mais intensas, quando não se podia contar com a administração de um empresário e os grupos se exercitavam entre o fazer artístico e a produção, criando alternativas para a sua sobrevivência, como a criação da Cooperativa Paulista de Teatro:

[...] A organização era uma resposta das equipes às difíceis condições de trabalho. Desde a regulamentação da profissão de artista, muitos grupos haviam constatado a impossibilidade de atender às novas exigências legais, pois o Sindicato dos Artistas e o Ministério do Trabalho passaram a não aceitar o contrato cooperativado. [...] Diante da situação insustentável, os grupos se reuniram para encontrar uma forma jurídica de continuar a trabalhar em cooperativa [...] Onze equipes participaram da fundação, uma média de 80 filiados que conseguia garantia legal para uma realidade de produção visível desde o princípio da década. (FERNANDES, 2000, p.32)

Seguindo o modo de produção cooperativado, o trabalho feito por várias mãos, era o resultado de projetos coletivos, mas, aqui importa dizer que, apesar de apresentar características empreendedoras, quase todos os trabalhos não tinham como finalidade garantir a subsistência de seus participantes, revelando os grupos como um espaço para o fazer teatral

daqueles que se identificavam com os seus princípios, grupos formados, em sua maioria, por estudantes universitários e pessoas que tinham em outras atividades a remuneração que lhes garantiam o sustento.

Antes de ser uma atividade que poderia resultar em lucro financeiro, o desejo maior dos integrantes era fazer teatro, e a formação dos grupos seguia princípios que diziam sobre a identidade de seus artistas, um modo de pensar e fazer teatro que, conseqüentemente, levava os integrantes a refletirem sobre a sua produção. Em determinado período, os grupos se tornaram uma tendência, os primeiros se transformaram em referências para os próximos, mas, ainda assim, desenhando quadros diferentes para a cena teatral brasileira, como nos coloca Sílvia Fernandes:

O teatro dos grupos se faz tão desigual por estar ancorado na experiência particular dos criadores, de formação, vivência, projeto estético ou ideologia. Cada agrupamento, como reunião de indivíduos singulares que se junta por alguma espécie de afinidade, manifesta-se de um modo próprio, e a reunião em equipe de pessoas vai definir um resultado diferente daquele conseguido por outro núcleo que, do mesmo modo, quer fazer aquele teatro que julga interessante e procura um meio de viabilizá-lo, tanto econômica quanto cenicamente. (2000, p.219)

No caso dos grupos da década de 1970, houve um ineditismo porque eles, de fato, romperam formatos, sensibilizando, paulatinamente, o público e a crítica com as suas inovações nas maneiras de fazer, o que ocorria em consonância com a modernização<sup>10</sup>: um movimento que vinha, desde 1943, rompendo determinadas convenções teatrais.

Yan Michalski, jornalista e crítico teatral, deixou escritos que descortinam detalhes sobre o teatro nos anos 70. Nesta passagem, o autor revela a novidade que, na época, foi protagonizada pelos integrantes do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone:

Mas um acontecimento que teria conseqüências particularmente fortes para o futuro do teatro brasileiro foi a aparentemente desprezível estreia de um grupo muito jovem, denominado com provocante

---

<sup>10</sup> No Brasil, o movimento modernista tem início com a realização da Semana de Arte Moderna ocorrida em 1922, esta por sua vez, representava o posicionamento de artistas ligados à literatura e às artes plásticas. Quanto ao teatro, este tentou fazer parte do movimento, mas as mudanças quanto às formas de fazer foram ocorrendo com o passar dos anos, a custo de muita discussão. A modernização se refere então ao rompimento das convenções estabelecidas, às novas propostas de encenação e dramaturgia e mais tarde, às experimentações promovidas pelos grupos.

gratuidade Asdrúbal Trouxe o Trombone, que preparou aquilo que, à primeira vista, podia parecer uma inconsequente brincadeira de adolescentes em cima de *O Inspetor Geral*, de Gogol. Mas quem assistiu ao lançamento sentiu que a demolidora irreverência do grupo continha a semente de um novo teatro, criado pelo prisma da visão do mundo da geração que então estava ingressando na idade adulta. A prodigiosa energia vital do conjunto, marcado pelos singulares talentos do diretor Hamílton Vaz Pereira e dos atores Regina Casé e Luís Fernando Guimarães, se revelaria mais tarde o denominador comum de uma nova proposta teatral, que ocuparia um dos primeiros planos na atividade teatral do país. (1989, p.62)

Nos grupos, os objetivos dos integrantes se misturavam entre as suas escolhas poéticas e mercadológicas. Fazer teatro em grupo já se configurava como um desejo que rompia com o habitual, denotava o não compartilhamento do artista com as formas estabelecidas, fazendo-o, então, se associar a um grupo como uma forma de experimentar diferenças.

Dentro das expectativas possíveis, onde, geralmente, não havia recursos para executar uma grande produção, os integrantes dos grupos acabavam desenvolvendo um pensamento de todo o processo, se organizando de uma forma que contrapunha o mundo tradicional da criação artística. A ruptura estética já estava clara na cena que apresentavam e era acompanhada por outra mudança, que era o modo de produção. A obra era uma criação coletiva que o ator não apenas toma parte em todos os níveis da produção e da criação, como usa a própria vida, a instância pessoal, numa mistura indiscriminada e intencional entre a individualidade e o coletivo. (TROTТА, 1995, p.21)

No ensaio “Quem faz o Teatro”, Mariângela Alves de Lima reflete sobre as mudanças apresentadas pelos grupos dos anos 70. Entre elas, estavam as formas que eles encontravam para transpor as dificuldades financeiras:

O modo de produção de um grupo de teatro é uma alternativa real, em microcosmo, do modo de produção capitalista. Pretende eliminar da esfera da criação a linha de montagem representada pela definição rigorosa de atribuições no processo de produção do espetáculo. Em tese, um grupo de teatro não admite a preponderância deste ou daquele setor do espetáculo ou mesmo o monopólio de uma área por um único indivíduo. (LIMA, 2005, p.238)

Sobre esta característica, Silvia Fernandes (2000) detalha uma das experiências do grupo Pessoal do Victor, criado em 1975, pelos formandos da EAD - Escola de Arte Dramática da USP. Eles levavam à sério a ideia de desenvolver os seus trabalhos apoiados em processos de pesquisa e organizados como cooperativa de produção - uma resposta às difíceis condições de trabalho, que eram comuns na época. Em um dos espetáculos do grupo, enquanto quatro atores estavam em cena, um dirigia e três se revezavam na produção e divulgação da peça. (2000, p. 27)

Importa citar que havia também um papel que era desempenhado pela crítica, e que teve a sua relevância no sentido de promover a reflexão e o debate sobre um teatro então vanguardista, que se redescobria a cada novo espetáculo e nas iniciativas de formação de grupos.

Em um período onde muitos artistas também utilizavam o teatro como instrumento contra as ações da repressão, esta arte não deixou de seguir uma perspectiva de mudanças e os grupos ocupavam um lugar de destaque, chamando a atenção do público e da crítica ao empreender espetáculos que, a cada tentativa, desafiavam muitas tradições já estabelecidas. Sobre essa nova cena, na qual os grupos são os protagonistas, encontramos este comentário de Edélcio Mostaço:

Vitalista em sua ideologia pan-erótica, a cena desses grupos jovens é exuberante, alegre, contínuos louvores à irrestrita criação coletiva, marcando um desdobramento contracultural vincado por atitudes marginais. Negam autoritarismos, buscam variantes em relação ao sistema da produção empresarial, lançando-se em salas e horários alternativos, firmando novos circuitos para as plateias. Eles absorveram fundo, certamente, as propostas neoconcretas surgidas desde a década anterior, redimensionando-as ao seu talhe, formato e circunstâncias. (2013, p. 237)

Através do trabalho desenvolvido por estes grupos, a década de 70 se tornou um marco para a história do teatro brasileiro. Um período de efervescência cultural, com atitudes dentro e fora da cena teatral, que ousaram se contrapor ao regime militar - uma fase marcada pela supressão dos direitos civis -, ironicamente, incitando um panorama de união e cooperativismo entre artistas e outros grupos sociais organizados.

O teatro de grupo é responsável pela criação de dinâmicas fundamentais na cena nacional. A expectativa é produzir teatro sem estar necessariamente atrelado aos modelos

estabelecidos, numa constante busca pela independência. Ao longo dos anos, os grupos vêm propiciando diversidades nos modos possíveis de fazer teatro, promovendo, então, um revigoramento da linguagem em seu âmbito estético e político.

Ao refletir sobre os grupos, ao longo dos últimos anos, Rosyane Trotta (2008) destaca sua característica enquanto fenômeno emergente e, também, chama a atenção para as atividades de intercâmbio que estes vêm realizando, desenvolvendo, assim, uma organização que desemboca na renovação de políticas culturais, destinadas ao campo das artes cênicas. Ainda assim, as conquistas seguem resumidas a poucos grupos, e a continuidade de suas atividades somente é conquistada a custo de muitos anos de resistência e enfrentamento das adversidades, que são comuns no caminho.

Os grupos, na elaboração e execução de seus projetos, atuam para além de um trabalho, que tem como finalidade maior a cena, trabalhando, então, junto às comunidades, bairros e Instituições, que auxiliam no fortalecimento do seu discurso político, o que acaba aproximando-os do poder público. Integrando a trajetória de muitos grupos, temos a busca contínua por uma organização, atrelada às suas ideologias e indiretamente vinculada à história que foi construída pelos grupos que os antecederam. Trata-se de uma perspectiva de crescimento coletivo, associado ao papel social e político, desempenhado pelos artistas que dos grupos fazem parte - um vínculo que, entenderemos mais adiante, ser difícil de desconsiderar.

Nos anos que se seguiram, enquanto alguns poucos grupos conseguiram continuar desenvolvendo seu trabalho, por diversas razões, outros não seguiram e encerraram suas trajetórias. Durante a década de 80, houve uma espécie de arrefecimento da movimentação que prevaleceu durante a passagem dos anos 70.

Neste contexto, os artistas continuaram trabalhando, mas o movimento dos grupos já não era tão intenso. Prevaleceu o trabalho dedicado às montagens de espetáculos, que tinham à frente encenadores que começavam a empreender grandes trajetórias pessoais no campo das Artes Cênicas. Por esta razão, os anos 80 ficaram conhecidos como a 'década do diretor', destacando os trabalhos de artistas como Gerald Thomas, Antunes Filho e Amir Haddad. Ainda assim, é no início dos anos 80 que nasce o Grupo Galpão, que desenvolverá uma das trajetórias mais significativas do teatro brasileiro.

No início da década de 1990, o trabalho dos grupos teatrais volta a ter uma maior participação no teatro brasileiro, em parte, reativada pelas influências dos grupos nacionais e

estrangeiros que permaneceram trabalhando durante os anos 80. Os grupos, então, voltam a influenciar o desenvolvimento do teatro no Brasil de uma maneira mais contundente, tanto que alguns estudos irão afirmar que este período representa o renascimento do teatro pensado e produzido em grupo, principalmente, por conta das mudanças aplicadas no seu modo de operar, passando a fundamentar o seu trabalho em pesquisas cada vez mais aprofundadas. Há, porém, argumentos que questionam esta constatação sem, no entanto, desmerecer sua importância, reconfigurando-os sob uma outra perspectiva.

De acordo com Beth Néspoli:

Neste início do século XXI, a percepção é de que a década de 1990 marcou o renascimento do teatro de grupo no Brasil após a interrupção provocada pelo golpe militar. Porém, o termo “renascimento” foi problematizado com muita pertinência por Gustavo Assano em um texto sobre a cena politizada, no qual enfoca a trajetória do grupo paulista Folias e, mais especificamente, o espetáculo Oresteia. Talvez seja mesmo melhor pensar no que ocorre na década de 1990 como o surgimento de um novo ciclo, sob outras bases, em vez de “retomada”. Afinal, a conexão com a cena anterior só será buscada mais tarde e por uma parcela de artistas interessados em pensar melhor o presente a partir do entendimento das conquistas e derrotas das gerações que os antecederam. (2010, p. 34)

Conforme indica a própria historiografia do teatro, o desenvolvimento da linguagem teatral nem sempre se orienta pela ideia de uma cronologia dos fatos. A divisão em períodos, no caso décadas, indica uma tentativa dos teóricos em estruturar um pensamento que seja capaz de esclarecer os que fazem uso desta história, no sentido de compreender as mudanças que foram ocorrendo, sendo que grande parte delas aconteceram a partir das dinâmicas de organização da classe artística. Também é pertinente a necessidade de diferenciar cada um dos modelos e formatos de atuação que prevaleceram nestes espaços de tempo, e que, na maioria das análises, figuram como referências para os anos que se seguiram.

A partir do desenvolvimento de um trabalho feito em colaboração, grupos e companhias conseguiram ir retomando um movimento que havia perdido força e atuação.

Segundo Stela Fischer:

Acreditamos que essa tendência representa um período de transição necessário para estabelecer formas diferenciadas de organização teatral. Realizações singulares foram propostas, sintoma de uma urgência em revisar a teatralidade visual da cena, redefinir as fronteiras entre escritura cênica e dramática, propor resoluções inéditas para a criação nacional. No entanto, notamos que algumas companhias centradas basicamente na autoria do diretor/encenador não prosperaram, como a própria *Companhia de Ópera Seca*. Essa condição é contrária a de diretores associados as companhias que distribui o poder de criação entre seus integrantes. Essa constatação vem a confirmar a necessidade de revisão da função do diretor, quando se trata da criação em grupo. (FISCHER, 2003, p. 24-25)

A pesquisa de mestrado, realizada por Fischer, analisou algumas experiências de alguns grupos de teatro brasileiros, considerados pioneiros no trabalho com o processo colaborativo de criação<sup>11</sup>, sendo que é atribuído ao Teatro da Vertigem, sediado em São Paulo e dirigido por Antonio Araújo, determinado destaque na utilização e no desenvolvimento desta metodologia de trabalho.

A partir da perspectiva do trabalho feito em colaboração, alguns novos grupos foram criados, ao passo que grupos já atuantes fortaleceram os vínculos entre seus integrantes e com o seu público - quadro que, conseqüentemente, favoreceu a união entre esses coletivos, com o intuito maior de conquistar melhorias para a classe artística, principalmente, diante das dificuldades que artistas e grupos enfrentavam para desenvolver o seu trabalho.

Na cidade de São Paulo, essa aproximação foi traduzida através da criação do Movimento Arte Contra a Barbárie, uma iniciativa do Movimento de Teatro de Grupo que, insatisfeito com o então programa político do Governo - melhor dizendo a sua omissão, alheia às dificuldades de produção enfrentadas pelos grupos - levou às ruas e para a Assembléia Estadual, suas inquietações e descontentamentos.

O movimento “Arte contra a barbárie” surgiu para lutar contra este estado de coisas. Seu primeiro manifesto perguntava quanto vale a cultura no país, tomando como referência sarcástica o orçamento do

---

<sup>11</sup> O Dicionário do Teatro Brasileiro (2009), define o verbete Processo Colaborativo como um processo de criação contemporâneo que foi influenciado pela chamada década dos encenadores, nos anos 1980, nomeando um modo de criação teatral que teve origem na criação coletiva. No início dos anos 1990, o Teatro da Vertigem, grupo paulista dirigido por Antônio Araújo sistematizou e aprofundou uma pesquisa no método, durante os primeiros dez anos de trabalho, em um processo que foi culminando na montagem dos três primeiros espetáculos produzidos pelo Coletivo.



Ministério da Cultura (MinC) e propondo a luta por políticas públicas para a cultura. (BOTELHO, 2007, p.21)

Através do movimento, vozes que reconheciam que o seu teatro interessava cada vez menos às grandes empresas “sócias” do governo, empreenderam debates que buscaram alternativas funcionais para a situação imposta. A busca era, também, por políticas públicas que fossem além daquelas que se orientavam pelo método da renúncia fiscal.

A luta nas ruas do Arte contra a barbárie tem início concreto já no final da década, em 1999, após anos de inúmeras tentativas em reerguer e reestruturar as manifestações da linguagem teatral, alijada por um total desinteresse do poder público. As artes cênicas estavam quase reduzidas à meia-dúzia de iniciativas individuais que, em um último fôlego de seus idealizadores, promoviam ações de ocupação de prédios públicos abandonados e também lançavam mão da utilização do teatro de rua.

Esse contexto, que importa salientar, ocorre em diferentes regiões do Brasil, considerando suas especificidades e distintas motivações. Acontece em paralelo à vigência da Lei Rouanet, promulgada em 1991; e, em algumas cidades, à ascensão das comédias de gênero besteirol, que lotavam os teatros e atraíam significativas parcelas de público. O mecanismo de patrocínio, através da renúncia fiscal, estava beneficiando o marketing das empresas patrocinadoras.

No caso de São Paulo, os artistas de teatro precisavam reagir contra dois problemas: as inúmeras dificuldades que enfrentavam para produzir e uma lei de incentivo que para eles não funcionava; quando o fazia, atendia, quase sempre, aos projetos praticamente moldados para participar do seu sistema. A convergência de interesses se fez ainda mais necessária no seio das Universidades, onde novos grupos surgiam e ganhavam força para reagir ao contexto, num movimento que se ampliava e conquistava cada vez mais atuantes.

Obviamente, as reações não partiam de apenas um contexto, e a agremiação de artistas - no sentido maior de reivindicar melhores condições de trabalho, principalmente, no que diz respeito aos descontentamentos com o financiamento das artes cênicas, a partir das leis de incentivo fiscal - acabava encontrando eco nos movimentos sociais e nas pautas políticas, ampliando o cenário de uma mera luta de classes para um quadro que indicava a hipótese de ocorrer uma revolução da sociedade civil.

O filósofo Paulo Arantes, em entrevista concedida à jornalista Beth Néspoli, para o jornal O Estado de São Paulo, analisa o movimento que, anos mais tarde, culminou na promulgação de uma lei de fomento estadual, sob a perspectiva de sua força social, artística e política:

Nos tempos que correm não é pouca coisa converter consciência artística em protagonismo político. Foi uma vitória conceitual também, pois além de expor o caráter obscuro das leis de incentivo, deslocaram o foco do produto para o processo, obrigando a lei a reconhecer que o trabalho teatral não se reduz a uma linha de montagem de eventos e espetáculos. Nele se encontram, indissociados, invenção na sala de ensaio, pesquisa de campo e intervenção na imaginação pública. Quando essas três dimensões convergem para aglutinar uma plateia que prescindia do guichê, o teatro de grupo acontece. Mesmo quem honestamente acredita que está fazendo apenas (boa) pesquisa de linguagem, de fato está acionando toda essa dinâmica. (ARANTES, 2007, p.2)

Em outras palavras, a invasão de um movimento de teatro de grupo nas ruas de uma grande cidade como São Paulo, conseqüentemente, reverberou em outros setores que veem na luta social, publicizada nas ruas, uma poderosa arma para alcançar suas conquistas. Em sua fala, Arantes caracteriza o surgimento de novos grupos como um inédito fenômeno cultural, tendo, uma de suas bases, formada a partir da presença de atores e diretores em processo de formação, dentro das Universidades.

Ainda que o Movimento Arte contra a barbárie tenha sido de caráter regional, a partir de suas ações, o teatro de grupo escreve, então, mais um capítulo na sua própria história. Isto ocorre a partir do momento em que retoma antigas perspectivas, cujas bases residem na estruturação de um pensamento coletivo, ao passo que, em nenhum momento, deixa de lado a necessidade de pesquisar. Tal associação, encontra reforço em seu interesse pelo Processo Colaborativo, este que, com base nos primeiros resultados concretizados no seio dos grupos, dá a entender que não se trata apenas de uma nova metodologia e sim, uma nova perspectiva de construção coletiva, baseada nas opiniões de todos os integrantes que, juntos, poderão alcançar melhores resultados, seja no âmbito estético, cênico e social.

#### **1.4 – POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS ARTES CÊNICAS – BREVE HISTÓRICO E A SUA INFLUÊNCIA NOS MODOS DE FAZER TEATRO NO BRASIL**

*Não existem políticas realmente públicas para a cultura. Com o surgimento das leis de incentivo fiscal o Governo abriu mão da sua responsabilidade de fomentar o desenvolvimento da cultura. É muito cômodo. O marketing da empresa decide se você vai produzir ou não. Isso é uma barbaridade. Dinheiro público não pode ser gerido de forma privada. Nós temos que seguir brigando para que o governo volte a ser responsável por isso. Como é que uma pessoa que está interessada na imagem da sua empresa vai perceber as necessidades e especificidades de uma criação artística? E é este técnico de marketing quem determina o que será ou não apoiado com verba pública. Ele está determinando a produção cultural brasileira. Existe um tipo de censura então.[...]¹²*

Nos últimos anos, mais precisamente a partir do ano de 2003, a formulação de novas políticas públicas para a área da cultura no Brasil vem sendo acompanhada por todos os sujeitos que se relacionam com este setor. O Ministério da Cultura, órgão diretamente ligado ao Governo Federal, teve um importante papel neste processo de mudanças, e a gestão coordenada pelo Ministro Gilberto Gil procurou, entre outras ações, elaborar projetos e programas para a área, que têm o objetivo de articular os entes federativos – União, Estados, Municípios e Distrito Federal – e a sociedade civil, em torno da gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura.

É fato: discorrer sobre as políticas públicas de cultura é correr o risco de cair em argumentações, repetidas ou vazias, em razão da complexidade do campo político do país, no seu sentido macro. É através da história destas políticas que será possível entender a dimensão e a importância dessas mudanças, ocorridas, precisamente, nos últimos dez anos.

Na gestão do Presidente Lula, tanto no mandato do Ministro Gilberto Gil, quanto no que se seguiu, sob o comando de Juca Ferreira, as mudanças implementadas através de políticas, programas e ações seguiam diretrizes para que fosse estabelecido um pacto federalista no campo cultural, igualmente como ocorre com a área da educação e da saúde. As Conferências de âmbito nacional, estadual e municipal, o Sistema Federal de Cultura (Decreto nº 5.520, de 24 de agosto de 2005) e o Plano Nacional de Cultura (Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010) são iniciativas claras para o alcance deste objetivo. O federalismo cultural já é uma

---

<sup>12</sup> Trecho do depoimento da atriz Tânia Farias, integrante da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz de Porto Alegre – RS em O Averso da Cena: Notas sobre Produção e Gestão Cultural./Romulo Avelar. – 2ed. Belo Horizonte:Duo Editorial, 2010.

realidade, que influenciou a instituição com políticas que procuram universalizar o acesso à produção e fruição cultural.

Considerando as extensas dimensões territoriais do Brasil, certamente que o entedimento e a adesão aos principais mecanismos que orientam as políticas culturais recentes, será um processo lento e demandará esforços de médio e longo prazo. As próprias Leis de Incentivo, bem anteriores a este novo quadro de mudanças, são alvo de muitas críticas, há algum tempo, e é normal ouvir de artistas - como, por exemplo, no depoimento que abre este subcapítulo -, que, no Brasil, não existem políticas públicas para a cultura.

Entre outros objetivos, as mudanças implementadas seguem, justamente, um plano que procura ofertar, para os agentes culturais, diferentes formas de financiamento público para as artes. Críticas ao funcionamento das leis trazem afirmações de peso e devem ser consideradas, principalmente, pelos gestores públicos, pois, se existem posturas desta natureza, deve haver alguma razão, ou razões, para que este pensamento seja formulado.

Principalmente para artistas e produtores, é até fácil dizer que não há investimentos públicos que contemplem suas propostas e projetos, e eles podem, inclusive, encontrar bons argumentos que favoreçam esta afirmação. De acordo com Rubim (2007), a história das políticas culturais é marcada por longos períodos de ausências, o que na opinião do autor é uma das consequências da falta de interesse político e, até mesmo um total desconhecimento, por parte dos gestores públicos das reais necessidades da população.

O alcance macro e a implementação de ações que são apoiadas em políticas públicas, necessitam de médio e longo prazo para apresentarem seus primeiros resultados – e o mesmo que ocorre também em outras áreas, como educação e infra-estrutura, por exemplo.

Lamentavelmente, já faz algum tempo que a importância dada às políticas culturais permanece bem aquém das verdadeiras necessidades dos artistas e dos grupos que também carecem dessas ações para viabilizar a produção de seu trabalho, no entanto, passados mais de dez anos, desde as primeiras iniciativas de reformulação deste quadro, é possível reconhecer a existência de perspectivas positivas.

Entender qualquer questão referente à relação do Estado brasileiro com o campo das artes cênicas, exige uma introdução sobre o longo processo que objetivava a implementação das primeiras políticas culturais no país, no sentido mesmo de contextualizar o momento em que estas passaram a fazer parte do cotidiano dos artistas, empresários ligados ao setor, e da população.

Apesar de autores como Isaura Botelho (2007) chamarem a atenção para ações que ocorreram ainda no século XIX - como a implementação de edifícios, onde foram instaladas a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu Histórico Nacional: as primeiras instituições culturais do Brasil, fundadas após a chegada da Família Real -, é somente na década de 30, que um sistema de nível federal começa a ser verdadeiramente articulado. (BOTELHO, 2007, p.110)

A década de 30 apresenta uma série de alterações nos campos políticos, econômicos e culturais, que devem ser consideradas. Neste contexto de mudanças, Albino Rubim (2007) elege a passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo, como inauguradora das políticas culturais nacionais, classificando este fato - e a implantação do Ministério da Educação e Saúde (1930), bem como a passagem de Gustavo Capanema pela pasta - apenas como experimentos. (RUBIM, 2007, p.15)

Capanema foi um gestor que teve uma atuação de destaque neste Ministério, promovendo uma série de avanços, na época, que foram importantes para as conquistas seguintes. Ainda assim, o Brasil não possui uma tradição continuada na elaboração e aplicação de políticas culturais, fato que é comprovado na análise da própria bibliografia sobre o assunto. Em razão de um histórico cheio de lacunas, se faz necessária a delimitação do período interessante para a compreensão de aspectos da nossa pesquisa.

Integrando a ampliação, ocorrida no governo na década de 1930, duas importantes instâncias públicas foram criadas com o objetivo de promover o desenvolvimento de políticas específicas para o setor do teatro: a Comissão Nacional do Teatro (CNT), criada em 1936 e, posteriormente, o Serviço Nacional de Teatro (SNT), instituído em 1937.

Neste período, a sede do Governo Federal era no Estado da Guanabara, hoje Rio de Janeiro, e pertencia ao Ministério da Educação e Saúde a função de elaborar planos, determinar metas e desenvolver projetos que contemplassem ações, cujo objetivo era a melhoria da, então, educação vigente no país.

Gustavo Capanema, para além da sua significativa atuação política, também ficou conhecido como o ministro que mais permaneceu à frente do cargo, no país - com a permanência de 15 anos frente ao Ministério (1930-1945). Capanema fez história ao desenvolver um ciclo de relações e diálogo com artistas e intelectuais, resultando na concretização de ações importantes para o desenvolvimento de linguagens como o teatro, a literatura, a música e o cinema. Em seu mandato, muitos artistas assumiram cargos públicos, a

exemplo do escritor Oduvaldo Vianna que foi um dos integrantes à frente da administração do SNT.

Em sua dissertação de mestrado, a pesquisadora Angélica Ricci Camargo analisa o papel das duas primeiras instâncias criadas pelo Estado, referindo-se a uma quase ausência do teatro, ou à crítica dos autores que escreveram sobre o período.

De maneira geral, os trabalhos que contemplaram mais diretamente o tema tiveram como principal finalidade discutir a modernização do teatro brasileiro. E, apesar das diferentes visões propostas, todos eles indicam que o Estado participou desse processo, interferindo de alguma forma no âmbito da produção teatral. (CAMARGO, 2011, p. 2-3)

Nota-se portanto, que mesmo acanhado, o Estado vai aos poucos dando abertura para um ciclo de aproximação entre o poder público e os artistas, implementando ações que tinham a intenção de lhes oferecer subsídios para o desenvolvimento de seu trabalho.

A criação de um Ministério que trabalhasse especificamente no desenvolvimento das políticas culturais só se efetivou em 1985, quando o país já havia se despedido dos tumultuados anos da Ditadura Militar e estruturava sua redemocratização: a abertura política. Para que o Ministério da Cultura se estruturasse, minimamente, foi necessário um ciclo de idas e vindas. Em menos de dez anos (1985-1994), foram cerca de nove ministros a assumirem o organismo, uma média de um ministro por ano. (RUBIM, 2007, p.23-24)

Uma parcela significativa dos estudos sobre as políticas culturais no Brasil, analisa o período anterior à criação do Ministério da Cultura como fatos históricos que possuem peso determinante para o surgimento do órgão, e não há como negar que seu aparecimento representa um divisor de águas para a atuação do Estado junto aos artistas e a sociedade.

Maria Helena Cunha destaca:

Um dos momentos marcantes da mobilização popular com a finalidade de redemocratização política do país deu-se com o movimento das “Diretas já”, quando milhares de pessoas foram conclamadas, em todo o Brasil, a participar de comícios em praças públicas com o intuito de manifestar o sentimento de patriotismo e cidadania em defesa da restauração da liberdade de expressão política. (2007, p.51-52)

A participação popular em ações civis públicas estava em alta, e foi neste ambiente de redemocratização política que se estruturaram algumas instituições públicas de cultura no Brasil, em sintonia com as transformações sociais e econômicas, interligando mundos distantes e influenciando mudanças pontuais e locais. (CUNHA, 2007, p.52)

O Brasil é um país de extensas dimensões territoriais e, infelizmente, desigualdades relacionadas à distribuição de recursos públicos são uma realidade que, há muito, faz parte dos percursos históricos de vários setores. O mesmo problema se aplica na área da cultura que, muitas vezes tem nos estados do sudeste, os locais onde mais se concentram esta distribuição. As atuais justificativas, entre elas a da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), em relação a distribuição dos recursos de um de seus principais editais - o Prêmio Myriam Muniz de Teatro -, tomam como base a questão da demanda apresentada. Mas, é válido contra-argumentar que toda demanda é gerada pelas condições existentes, portanto, não há como promover um desenvolvimento cultural nas regiões onde não há recursos mínimos para a promoção de programas e projetos que almejem esse desenvolvimento.

Através do Ministério da Cultura, as principais formas através das quais é possível promover o fomento para projetos culturais, bem como financiar diretamente as ações, continuam sendo a Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei ° 8.313/91) e os Editais, que são lançados de maneira periódica através do próprio Ministério, sendo que a maioria são financiados pelos recursos do Fundo Nacional de Cultura.

A primeira publicação da Lei Federal, que mais tarde ficou conhecida como Lei Rouanet, em razão do nome do então Secretário Nacional de Cultura, Sérgio Paulo Rouanet, ocorreu na década de 1990, e representou uma tentativa do governo em estimular o crescimento do país, incentivando as empresas privadas a patrocinar projetos culturais, através de um processo de renúncia fiscal. Em síntese, o Estado pretendia delegar ao setor privado, a responsabilidade de apoiar as manifestações culturais, conforme afirma Sérgio Carvalho:

A Lei Rouanet simbolizava o desejo de que as empresas do país, numa união doce com a sociedade civil, celebrassem e construíssem um novo tempo neoliberal da diversidade e pluralidade das manifestações. Na prática, iniciava-se ali uma desresponsabilização do Estado (em nome da democratização) com vistas à sujeição a uma entidade

simbolicamente mais atual: o mercado que precisava ser estimulado a se expandir. [...] (CARVALHO, 2012, p. 87)

A Lei foi, e ainda é, alvo de inúmeras críticas, entre as quais prevalece a que condena a intenção do Estado em se isentar do dever de apoiar e promover ações que incentivem as manifestações culturais. Paralelamente, sua implementação abriu diálogos importantes e não se pode incorrer no erro de condenar a sua existência e, muito menos, afirmar que não se trata de uma política cultural. A partir do caminho aberto pela instância federal, estados e municípios também implementaram mecanismos de financiamento, através da renúncia fiscal e, ainda que haja uma opinião, que é praticamente coletiva, sobre o descontentamento em relação ao desinteresse do Estado, muitos projetos vêm sendo concretizados graças a este formato de financiamento.

Hoje, passados quase 23 anos desde a sua implementação, entre descontentamentos e elogios em relação aos resultados alcançados, a Lei Federal não atende a um número minimamente significativo de Projetos em todas as regiões do Brasil, revelando uma centralização na distribuição dos recursos, ainda que estes sejam privados, a ausência de fiscalização quanto ao cumprimento das obrigações previstas na própria Rouanet, e outros questionamentos. Tramita no Congresso Federal a proposta de uma reforma que objetiva instituir o PROCULTURA: um programa que prevê mudanças pertinentes na forma de regulamentação da Lei. Entre outros objetivos, pretenderá fortalecer as verbas diretas dos Fundos de Cultura e tentar diminuir a exploração comandada pelos diretores de marketing das empresas. Estes administradores acabam tendo fortes influências nas decisões sobre os patrocínios culturais com recursos da renúncia fiscal, sendo este, um dos principais ataques à Lei e que acaba fundamentando a necessidade de sua revisão. Há, ainda, o objetivo de implementar o Prêmio do Teatro Brasileiro, que promoverá a viabilização de processos de pesquisa, montagens e circulação de espetáculos através de recursos geridos diretamente pelo governo, o que, certamente, será uma importante conquista para a classe artística.

A Lei Federal de Incentivo à Cultura, também conhecida como Lei Rouanet, foi criada em 1991 para incentivar investimentos culturais. Instituiu o Pronac – Programa Nacional de Apoio à Cultura, composto por três mecanismos: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) e o Incentivo Fiscal (Mecenato). (AVELAR, 2010, p. 403)



Desde a criação das Leis de Incentivo, no âmbito federal, estadual e municipal, permanecem as discussões em torno de sua importância e funcionalidade. Sobre a hipótese que transforma as leis em instrumentos totalizantes, Maria Helena Cunha conclui:

Não se pode perder de vista que as leis de incentivo à cultura, a priori são instrumentos de financiamento ao setor cultural que buscam viabilizar parceria integrada entre Poder Público, iniciativa privada e o meio artístico cultural, no sentido de fomentar e ampliar a capacidade de produção cultural, porém não substituem, em momento algum, um programa de política pública de cultura na sua mais larga abrangência. (2007, p.69)

Paralelo às Leis de Incentivo e aos outros mecanismos, como alguns Editais promovidos por empresas privadas - ainda que estes tenham ligações com as verbas oriundas do pagamento de impostos devidos ao governo -, em um exercício de autonomia, estados e municípios tentam desenvolver procedimentos de incentivo às linguagens artísticas. Entretanto, enquanto alguns promovem iniciativas que são capazes de incentivar as manifestações locais, outros não contam, sequer, com a existência de uma Secretaria que trabalhe com a finalidade de promover a realização de ações e projetos culturais. Esse quadro é mais comum nas esferas municipais, ficando os artistas e grupos na dependência dos recursos estaduais, caso estes estejam disponíveis.

No estado de Minas Gerais, há algum tempo, vem prevalecendo a utilização da captação de recursos, através das Leis de Incentivo, no caso a Lei Federal e a LEIC (Lei Estadual de Incentivo à Cultura). Em recente carta, encaminhada à Secretaria de Cultura do Estado, artistas e grupos declaram seu descontentamento em relação ao funcionamento do mecanismo, e cobram do órgão soluções para os impasses apresentados. De território extenso, o estado possui mais de 800 municípios, sendo que, a maioria destes, possui menos de dez mil habitantes. Em texto publicado em 2013, os pesquisadores José Márcio Barros e José Oliveira Júnior afirmam, entre outras discussões, que as políticas culturais do estado caminham em consonância com a política cultural nacional, em ocasiões onde é debatida a adesão de Minas Gerais ao Sistema Nacional de Cultura, a realização de Conferências Estaduais e o fortalecimento dos Fundos de Cultura. (BARROS e JÚNIOR, 2013)

Para além das questões políticas, interessa citar que Minas Gerais é um estado que possui certa tradição na formação e atuação de grupos de teatro. Em 1991, alguns grupos

reunidos, entre eles o Grupo Galpão, fundaram a Associação Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais: uma entidade que pretendia representar os grupos junto às instâncias de participação política e social, e que, ao longo de seus 22 anos, vem conquistando avanços importantes, não somente para os grupos que dela fazem parte, mas para o próprio fazer teatral coletivo.

Em 2004, na cidade de Belo Horizonte, foi iniciada a trajetória do Redemoinho - um movimento que pretendia, entre outros objetivos, discutir acerca das políticas públicas para o teatro. O Redemoinho ganhou repercussão nacional e promoveu encontros anuais em diferentes estados do país, inclusive na Bahia. Após uma ruptura que culminou em alguns anos de silenciamento, o movimento vem buscando se reativar através da promoção de encontros periódicos, em diferentes cidades, para discutir pautas em comum. A perspectiva é que haja uma dinâmica de rede que favoreça o compartilhamento de ideias e soluções para os artistas de teatro no Brasil.

Na Bahia, os últimos anos ganharam destaque em muitas pesquisas, em razão das modificações ocorridas no que diz respeito à implementação e regulamentação de políticas públicas de incentivo à cultura. O pesquisador Albino Rubim, Ex-Secretário de Cultura do Estado, afirma que a Bahia carrega em seu histórico uma triste tradição, que envolve autoritarismos, ausência de investimentos e descontinuidade das propostas, gerando enormes desafios para as administrações que herdaram esse quadro. (RUBIM, 2007)

Através da atuação do Governo Federal, que promoveu a formulação de novos pensamentos sobre a própria noção de cultura e sua relação com o desenvolvimento da nação, o estado também começa a ser beneficiado. Em consonância com os princípios da gestão do Ministro Juca Ferreira (2007 – 2010), que ocorreu em paralelo ao primeiro mandato do Governador Jacques Wagner, a Bahia renovou o quadro das políticas culturais estaduais, porcionando a ampliação e o fortalecimento da captação de recursos, através dos Editais Públicos de Cultura, em geral, promovidos diretamente pela Secretaria de Cultura (SECULT), ou através de um de seus órgãos subordinados, em particular a Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB).

As mudanças ocorridas na dinâmica das políticas culturais do Estado, promoveram, entre outras ações, o fortalecimento de muitos grupos culturais, de várias linguagens, dentre as quais, o teatro. Grupos que nunca haviam sido contemplados com qualquer financiamento público, puderam, pela primeira vez, viabilizar seus projetos através dos editais públicos. O Bando de Teatro Olodum pode concretizar alguns projetos por meio desta possibilidade, além

de também ser beneficiado através de sua participação nos Projetos promovidos pelo Teatro Vila Velha.

O estado da Bahia também conta com uma Lei Estadual de Incentivo Fiscal: o FAZCULTURA (Lei nº 7015 de 09 de dezembro de 1996), que deduz impostos do ICMS de Empresas que patrocinam Projetos Culturais. Contudo, ainda são poucos os Projetos que conseguem captar recursos através desse mecanismo. Artistas e produtores alegam que não há uma tradição no uso desse sistema, além de não haver muito interesse por parte das empresas em estar viabilizando estas parcerias. Há, inclusive, críticas que acusam algumas empresas de sequer conhecer a possibilidade oferecida pelo Governo do Estado. Para além desta questão, há também especulações sobre o fato de a maioria das empresas ter preferência pela linguagem da música e do cinema, quando se trata de patrocínio via Lei de Incentivo. Recentemente, o Estado aprovou a Lei Orgânica da Cultura da Bahia (Lei nº 12.365 de 30 de novembro de 2011), o que indica que as perspectivas de mudanças, baseadas em um discurso que busca fortalecer a relação do Estado com a sociedade civil - no caso, os artistas - e grupos interessados no cumprimento da Lei, ainda se encontram em plena realização.

Cada estado brasileiro possui uma trajetória na elaboração de suas políticas públicas de âmbito estadual. Ao longo dos anos, o Brasil construiu uma história que se refere à criação e implementação das políticas públicas para a cultura, permeada por entraves de distintas naturezas, caracterizando as políticas culturais como um setor em permanente construção, associadas com as mudanças das relações entre Governos, Órgãos Públicos e Privados, artistas e sociedade civil organizada.

Teixeira Coelho (2012) é categórico ao afirmar que a política cultural não é, ou não é mais, apenas um conjunto de iniciativas avulsas e ocasionais, não raro desencontradas e conflitivas, que buscam promover a cultura (ou cerceá-la, conforme o momento)<sup>13</sup>. O autor chama atenção para a atual complexidade do cenário onde devem ser aplicadas essas ações, indicando que as políticas culturais sejam precisas, mas ao mesmo tempo flexíveis, sendo esta, a maneira mais eficaz de atender à conjuntura dos processos culturais que deve atender.

Paralelo às discussões sobre o desenvolvimento das políticas culturais, num sentido amplo, observa-se a existência, ainda que de maneira incipiente e de longo prazo, de um diálogo que estuda as possibilidades de serem implementadas algumas políticas de Estado. Ou seja, a permanência de um discurso independente das questões partidárias que tanto dividem o

---

<sup>13</sup> Dicionário Crítico de Política Cultural: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 2012.

Brasil, especialmente, em períodos pré-eleitorais. Essa perspectiva busca ser justificada, principalmente, pelos problemas que são decorrentes das discontinuidades, observadas não apenas no setor da cultura, mas também em áreas tão abrangentes quanto, como a saúde e a educação, que envolvem uma parcela significativa da sociedade e, conseqüentemente, geram grandes demandas.

## **CAPÍTULO 2 - GRUPOS DE TEATRO NO BRASIL: GRUPO GALPÃO E BANDO DE TEATRO OLODUM**

*Os grupos de teatro emergiram nas últimas décadas e chamaram a atenção para a importância da continuidade. Cada novo espetáculo de um grupo acumula a memória do seu trajeto e aprofunda seu diálogo com a sociedade. O intercâmbio entre grupos de teatro do Brasil inteiro, levou a organização de redes e desembocou numa nova política cultural. Mesmo assim, são poucos os grupos que conseguem ter continuidade e são poucos os grupos que de fato se estruturam coletivamente.*

*Rosyane Trotta (CURTA..., 2014, 00:00:07)*

O teatro brasileiro também se desenvolveu a partir do trabalho executado pelos grupos de teatro. São coletivos que estão presentes em muitas cidades do país, mas ainda não há uma bibliografia que possa dar conta da dimensão que, por eles é alcançada. Neste capítulo, será desenvolvida uma análise descritiva dos grupos desta pesquisa: o Grupo Galpão e o Bando de Teatro Olodum. Para tanto, a intenção é se apropriar dos principais aspectos dos seus trajetos, pertinentes para a concretização deste estudo, a partir de uma reflexão sobre o material bibliográfico disponível.

Inicialmente, o trabalho realizado pela pesquisadora Silvia Fernandes e publicado no livro ‘Grupos Teatrais Anos 70’, é fundamental para o entendimento de detalhes referentes a origem dos grupos de criação coletiva, atuantes neste período. Estes grupos se tornaram importantes pela atuação que desenvolveram, não apenas pela forma de trabalhar com a linguagem teatral, mas também pela organização que conseguiam empregar quando montavam algum espetáculo. Não somente por conta do seu labor artístico, há também que se considerar a relação que estes artistas construíram com a sociedade, numa época em que o Brasil estava dividido entre os que apoiavam a ditadura e os que estavam contra.

O dramaturgo Cacá Brandão publicou o livro ‘Grupo Galpão: Uma História de Risco e Rito’, onde apresenta informações detalhadas sobre os primeiros 15 anos do Grupo Galpão, um grupo que soube construir um diferencial, não apenas na sua organização, mas também através da importância que sempre delegou ao registro de sua trajetória.

O jornalista e pesquisador Marcos Uzel apresenta em seu livro um registro biográfico sobre o Bando de Teatro Olodum. ‘O Teatro do Bando, Negro, Baiano e Popular’ é um

trabalho aprofundado sobre a origem e formação do Bando, um dos grupos teatrais mais expressivos e longevos do estado da Bahia.

Sejam pesquisadores, jornalistas, professores ou outros profissionais que, em algum momento de suas carreiras, se aproximaram dos grupos por inúmeros interesses, os próprios membros integrantes, ou os que fizeram parte deles em outro momento, todos estes indicam que há uma importância e a necessidade de registrar o trabalho que é desenvolvido pelos coletivos. Muitas trajetórias de outros grupos já se perderam no tempo, outras ainda não foram registradas e correm o risco de desaparecer, pois, não é possível contar apenas com a memória de quem viveu essas histórias e participou ativamente desta construção.

O Grupo Galpão possui 32 anos de estrada e, entre tantas características que o diferencia dos demais grupos brasileiros, um destaque é atribuído ao seu interesse pela busca de um entendimento que fosse percussor de uma estabilidade para o coletivo. Para tanto, desde muito cedo os integrantes dedicavam disposição e tempo para sua organização, bem como o hábito de registrar a sua trajetória. Esta opção contribuiu para que o grupo construísse uma história que é uma referência para muitos outros, além de já ter sido muitas vezes objeto de estudo e análise, dentro e fora do ambiente das Universidades.

O trabalho do Bando de Teatro Olodum conquistou um lugar de referência do teatro na Bahia, e o grupo compreende o quanto é necessário dispensar atenção para as atividades da produção, não somente pela ampliação de suas ações e projetos, mas pela necessidade de promover uma organização mais precisa das atividades, além de melhorar a relação entre os membros do próprio grupo e com o Teatro Vila Velha, local que se tornou a sede do Bando em 1994.<sup>14</sup>

Compreende-se como produção, todas as atividades que objetivam planejar e organizar o trabalho que será executado pelos grupos, seja um espetáculo, uma oficina ou um festival, sendo estas, ações fundamentais para o seu desenvolvimento. A produção, entretanto, está inserida em um contexto bem mais amplo: o campo da administração, cujas noções - que são pertinentes para o trabalho dos coletivos - serão abordadas de maneira mais detalhada a seguir, bem como a importância das mesmas e o próprio histórico dos coletivos, que comprovam esta afirmação.

---

<sup>14</sup> Informações mais detalhadas sobre essa mudança estão no tópico 2.3 desta Dissertação.

## 2.1 – O CONTEXTO BRASILEIRO: DA ORGANIZAÇÃO PARA A PRODUÇÃO

*No que se refere estritamente às 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, 2013, p.45)*

No texto que segue, bem como no próximo capítulo deste trabalho, a utilização de alguns conceitos que, comumente, são utilizados no campo da administração, serão necessários. Quando o assunto é produção teatral, verbetes como: gestão, produção, organização, cronograma e orçamento, são pertinentes. Para muitos grupos, a produção pode ser considerada como uma atividade cotidiana, principalmente, se esta for associada ao ato de organizar a sua estrutura. Definir um cronograma de ensaios e demais compromissos, por exemplo, é uma das ações que podem ser classificadas como fundamentais no dia-a-dia de um coletivo.

Para Silva (2001), a empresa cultural, que no caso pode ser o grupo, e a empresa privada, constituem-se como dois tipos de organizações e possuem características que são similares, sendo que, o objetivo de sobrevivência é comum a ambos. Tratam-se de sistemas de produção e têm em comum vários imperativos operacionais, tais como: a necessidade de planejamento, treinamento de pessoal, administração financeira sensata, efetivo desenvolvimento de públicos e busca constante de vantagens sobre os concorrentes.

Aqui, abre-se um espaço para uma problematização sobre o posicionamento de muitos artistas, em relação ao seu próprio trabalho, bem como dos grupos que eles podem fazer parte. Como eles se colocam neste mercado? Será que eles compreendem os seus coletivos, como uma organização que faz parte de um mercado consumidor? Essa compreensão é apreendida no sentido destes sujeitos agirem dentro do coletivo, em conformidade com a realidade que é imposta por este mercado?

Há, pelo menos, dois argumentos para responder essas questões: o primeiro deles é que muitos atores se organizam em equipes justamente para agregar diferentes forças e conhecimentos, e assim, melhor desenvolver o trabalho artístico. O segundo, pode ser traduzido por um interesse cada vez mais amplo em fazer parte de um conjunto, levando a

compreender que sim, é preciso se organizar para produzir e fazer parte do mercado. Esta organização orienta as atividades de gestão e produção destes grupos.

Conforme já mencionado no capítulo anterior, as mudanças implementadas no quadro das políticas públicas de cultura foram decisivas para provocar alterações nos modos de pensar e agir dos artistas e grupos brasileiros, inclusive, no que diz respeito à sua formação, pois, muitos artistas foram influenciados a buscar novos conhecimentos para poder lidar com a, então, nova configuração. Neste sentido, o campo da formação também sofreu impactos consideráveis e os saberes, que antes ficavam na esfera do empírico, passaram a ser necessários para uma compreensão segura do novo contexto.

Os caminhos percorridos por muitos grupos de teatro do Brasil vêm integrando a historiografia do teatro brasileiro com uma frequência cada vez mais presente, sendo suas histórias contadas e recontadas através de diferentes análises, contribuindo, então, para uma compreensão cada vez mais segura e fundamentada no que diz respeito aos detalhes que antes ainda não haviam despertado o interesse de algum pesquisador. Essa presença ocorre, principalmente, pelo fato de que, aos grupos, vem sendo atribuída a responsabilidade por uma parcela significativa da produção teatral brasileira. Argumento este que se apoia na capacidade que os mesmos adquirem com o tempo, de construir repertórios de espetáculos, chegando, alguns grupos, a permanecer em cartaz com dois ou mais trabalhos, em paralelo. Além disso, promovem atividades que vão além da elaboração de espetáculos – como, por exemplo, oferta de cursos de aperfeiçoamento e oficinas -, e ainda contribuem na elaboração de bibliografias especializadas, chamando a atenção de todos que tem interesse em investigar suas especificidades.

As publicações revelam uma perspectiva sobre os grupos que contempla seu próprio entendimento sobre sua prática, o registro de sua história e a percepção sobre assuntos pertinentes para sua área de atuação. Importa aqui, citar que os próprios grupos vêm promovendo a publicação de livros, os quais, às vezes, abordam particularidades nunca antes citadas sobre as artes cênicas brasileiras. Por fim, os grupos sempre marcam sua presença participando dos Festivais de Teatro, realizados anualmente em todo Brasil, sendo que, alguns deles, são também os idealizadores destas iniciativas que objetivam, entre outros interesses, a difusão do teatro e o intercâmbio entre artistas.

Grupos como o Teatro Popular União e Olho Vivo (SP - 1966), Tribo de Atuadores Oí Noís Aqui Traveiz (RS - 1978), Grupo Imbuça (AL -1978) e Armazém Cia. de Teatro (RJ - 1987), todos ainda atuantes, hoje, possuem seus repertórios de espetáculos e demais



atividades, integrados à capacidade de investir na permanência, levando-os a compreender as atividades de produção como um fator de peso determinante, tão necessária quanto à reflexão sobre a sua prática artística.

André Carreira afirma que os grupos de teatro organizam-se em razão de objetivos comuns, no sentido de adquirir sua independência, não necessariamente para assumir atitudes que irão romper definitivamente com os procedimentos que caracterizam o mercado cultural, mas convergindo na busca de um espaço onde possam ter autonomia. (CARREIRA, 2007, p.09)

Observa-se, então, que o interesse e a identificação de muitos artistas com um teatro feito coletivamente, passa pelo entendimento de seu lugar, enquanto atividade que integra um mercado de trabalho, e a busca pela independência reside na sua capacidade de investir no grupo, promovendo a realização de projetos de médio e longo prazo, com vistas a poder sobreviver a partir desta prática.

A produção, a organização dos grupos e o seu próprio histórico, são também resultantes da capacidade de se organizarem, elemento relevante para a criação e execução dos projetos e, antes, para a captação de recursos necessários para sua concretização.

As atividades de produção, entendidas como parte de uma estrutura complexa e que prescindem a concretização de muitas tarefas no campo das artes cênicas, foram e continuam sendo fundantes para a solidez dos grupos, ainda que para muitos deles nem sempre é possível contar com uma estrutura mínima, dadas as dificuldades enfrentadas, mesmo por aqueles que já conquistaram determinado capital simbólico<sup>15</sup>, ou seja, são reconhecidos pelas suas práticas e participação social nas comunidades onde atuam e nos demais espaços onde tem oportunidade de se inserirem.

Seja pelo trabalho desenvolvido em suas sedes de trabalho, na presença em espaços públicos ou na participação em eventos, como os Festivais de Teatro, os grupos estão inseridos em um contexto social, e este, muitas vezes, influencia e encontra-se refletido em suas propostas artísticas. Mesmo que esta leitura seja disponibilizada de maneira indireta, através da dramaturgia, dos recursos utilizados ou dos elementos visuais presentes nos

---

<sup>15</sup> De acordo com o sociólogo Pierre Bourdieu, o capital não define somente o acúmulo de bens e riquezas econômicas, mas todo recurso ou poder que se manifesta em uma atividade social. Além do *capital econômico* (renda, salários, imóveis), a compreensão de *capital cultural* (saberes e conhecimentos reconhecidos por diplomas e títulos), e *capital social* (relações sociais que podem ser convertidas em recursos de dominação) é decisiva. Em síntese, ele se refere a um *capital simbólico* (aquilo que chamamos prestígio ou honra e que permite identificar os agentes no espaço social). (BOURDIEU, 1989)

espetáculos. Ou seja, suas produções, enquanto produtos a serem criados, é uma necessidade de responder aos seus anseios, bem como uma leitura do ambiente do qual fazem parte, uma necessidade de se integrarem aos espaços.

## 2.2 – O GRUPO GALPÃO

*Durante todo esse tempo, transitamos entre o experimental e o comercial, o popular e o erudito, bebemos da tradição e flertamos com a ruptura, ocupamos as ruas e o palco, fomos do clássico à vanguarda, dialogamos, ao mesmo tempo, com o brasileiro e o universal. Mesmo com o passar dos anos, seguimos ávidos por desafios, mergulhando em novas pesquisas de linguagem, sem perder de vista a comunicação com o público. A força coletiva do teatro foi o norte para a construção de nossa trajetória de trabalho, sempre tecendo relações intensas com a comunidade em que vivemos e muitas outras por onde circulamos.<sup>16</sup>*

No mês de março de 1982, o *Goethe Institut* promoveu, no Teatro Marília, em Belo Horizonte, uma oficina de teatro conduzida pelo ator Kurt Bildstein e pelo diretor George Froscher, artistas membros do Teatro Livre de Munique. Entre os participantes, estava um grupo de jovens que, a partir da experiência vivida na oficina, percebeu a existência de certa sacralidade no teatro, e que a disciplina, condição bastante exigida pela dupla de facilitadores, trazia consigo uma noção de respeito pela atividade teatral. Esta oficina teve a duração de duas semanas e, no mês de julho, os mesmos integrantes do Teatro Livre de Munique ministraram outra oficina, desta vez, como parte da programação do Festival de Inverno da UFMG, realizado naquele ano, na cidade de Diamantina. Para tanto, além dos participantes inscritos, foram convidados alguns atores que haviam concluído a atividade anterior, em Belo Horizonte. O resultado desta segunda experiência, após três meses de ensaios, levou para cena uma montagem de ‘A Alma Boa de Setsuan’, de Berthold Brecht.

O espetáculo ficou em cartaz durante duas semanas e, após a partida dos alemães, cinco atores dos que haviam sido convidados para participar da segunda oficina, decidiram formar um grupo: Teuda Bara, Eduardo Moreira, Wanda Fernandes, Antonio Edson e Fernando Linares. Os quatro primeiros integram a formação inicial do Grupo Galpão, jovens que se

---

<sup>16</sup> Trecho do Programa Grupo Galpão – 30 Anos – Teatro e Vida. Belo Horizonte, 2012.

uniram a partir de seus objetivos comuns, ancorados no desejo de ampliar a linguagem teatral, resgatar a cultura popular e ter, a partir de então, um grupo onde pudessem continuar desenvolvendo um trabalho e, com este, atingir públicos que não estavam apenas nas salas de espetáculos. Fernando Linares não seguiu com o projeto dos colegas, mas marcou sua participação no Galpão, dirigindo os quatro primeiros espetáculos que foram produzidos.

A participação na oficina foi tão marcante para esses artistas - todos em processo de formação -, que constituiu uma das bases iniciais para o trabalho, que foi, posteriormente, adotado pelo grupo.

Segundo Carlos Brandão:

Essa experiência inaugural foi posteriormente adotada como base para o treinamento do grupo e transmitida aos seus futuros integrantes, junto com novas técnicas progressivamente adquiridas. Mas, acima disso, transmitiu-se a sacralidade do teatro, o respeito e a disciplina por ele exigidos, a união em torno de um objetivo comum como fundamento para o trabalho a ser desenvolvido. (BRANDÃO, 2002, p.26)

E, de fato, a ideia de formar um grupo não ficou só no plano do desejo e da aspiração. Além de começarem a realizar encontros regulares, não demorou muito e os integrantes decidiram providenciar sua constituição jurídica, o que foi feito a partir de uma razão social já existente, mas, que naquele momento, estava inativa. A “Associação Galpão”, juridicamente, era uma entidade voltada para a produção teatral, atividades e pesquisas artísticas-culturais, que tinha sido constituída, quatro anos antes, por João Marcos Gontijo, Eduardo Moreira, Chico Pelúcio, Beto Franco, Estevão Machado, Luciana Gontijo e Carlos Antônio Leite Brandão. (VALLE, 2008) Este episódio explica a escolha do nome do grupo, que simplesmente aproveitou o nome já existente e, em seu primeiro espetáculo, ‘E a noiva não quer casar’ (1982), pode contar com um CNPJ para viabilizar a produção.

O Grupo Galpão tem sua origem ligada ao teatro popular e de rua. Com sede em Belo Horizonte (MG), é um dos grupos de teatro mais expressivos de sua geração, realizando, constantemente, viagens pelo Brasil e exterior, seja integrando a programação de Festivais de Teatro ou realizando turnês independentes. O Galpão desenvolve um trabalho baseado em pesquisas cênicas e possui uma característica que o diferencia de outros grupos de sua

geração: o grupo fez a opção de não ter em seu elenco fixo um artista que assuma o papel de diretor dos espetáculos.

Ao longo dos anos, o grupo vem construindo seu trabalho, quase sempre dialogando com diretores convidados, utilizando diversos elementos cênicos - com destaque para a linguagem musical e circense -, realizando a tradução de clássicos da dramaturgia mundial para uma linguagem brasileira e unindo o erudito ao popular. O primeiro espetáculo, 'E a Noiva Não Quer Casar', foi montado na rua, já no primeiro ano de formação, seguido de um ciclo anual de novas montagens, sendo duas infantis: o 'De olhos Fechados' e 'Ó Prô Cê Vê Na Ponta Do Pé'. Em todos estes trabalhos, o Galpão foi promovendo encontros com outros artistas, o que também permitiu que o grupo agregasse outros integrantes.

Referência do teatro de grupo no Brasil, o Galpão vem construindo a sua trajetória sempre de maneira continuada e nos seus primeiros dez anos de formação, não houve nenhum em que eles não estivessem em cartaz com algum espetáculo. Algumas vezes com dois, simultâneos; ou realizando turnês e projetos, isso sem falar nos momentos em que eles estavam em cartaz à noite e ensaiavam a próxima montagem durante o dia. Um dos seus diferenciais sempre foi o desejo e a capacidade de estruturar uma mínima administração, logo nos primeiros anos de sua fundação, como afirma Eduardo Moreira:

O grupo representou a possibilidade de ter um porto seguro, em que todos se ajudavam e discutiam coletivamente opções e alternativas de sobrevivência. E o princípio foi realmente difícil. Além de ensaiar em locais emprestados e improvisados, sem nenhuma estrutura de produção montada, vivíamos precariamente da venda de espetáculos, cujo montante financeiro no final do mês ficava muito aquém das necessidades mínimas de sobrevivência. (2010, p.231)

Ainda que as atitudes dos integrantes demonstrassem determinada segurança e um mínimo conhecimento sobre as necessidades de um grupo - o que, também, era reflexo das experiências isoladas, que cada um havia tido antes, em seus primeiros anos de trabalho -, os próprios atores, a exemplo de Eduardo Moreira e Chico Pelúcio, contam que não havia um projeto traçado e estruturado com base em um pensamento de sustentabilidade. A produção era artesanal, informal e amadora. Cada um se responsabilizava por uma função, como vender os espetáculos, providenciar salas para os ensaios, cuidar da organização do material de cenário e dos figurinos, e conseguir patrocinadores, atividades que eram feitas muito naturalmente.

Enquanto artistas que tinham interesse em promover o crescimento de seu próprio trabalho, os atores não entendiam a dimensão que uma atividade de gestão poderia gerar dentro do grupo, mas compreendiam que ações práticas poderiam fazer a diferença na realização do trabalho. Entre outros interesses, a criação do grupo foi feita com o sentido de estruturar um trabalho que fosse capaz de promover o sustento de seus integrantes, a partir do exercício do ofício de ator. Para eles, desde o início já havia este objetivo a ser alcançado e não desejavam fazer teatro em paralelo ao exercício de outras atividades. Era uma meta, ainda que de longo prazo, ter o teatro como atividade de subsistência.

Ao longo de toda a sua trajetória, o grupo procurou oportunizar muitos encontros, e não somente com os encenadores, que eram convidados para dirigir os espetáculos, mas com outros artistas que contribuíam de alguma maneira com o seu processo de formação. Para montar o espetáculo 'Arlequim Servidor de Tantos Amores' (1985), texto que foi baseado em 'Arlequim Servidor de Dois Amos', de Carlo Goldoni, os atores precisaram entender como era desenvolvido o trabalho com as máscaras da *commedia dell'arte* e, após muito estudo e contato com referências teóricas e práticas, contaram com o auxílio da atriz e diretora italiana Ariel Genovese, que estava de passagem por Belo Horizonte para ministrar uma oficina. Dessa maneira, os atores experimentavam, trocavam conhecimentos e informações que, mesmo não utilizadas naqueles momentos de interação, em alguma outra ocasião poderia vir a auxiliá-los, como em outras montagens ou projetos. Eles se colocavam em situações onde, dia após dia, se especializavam como artistas e como profissionais que desejavam ser.

Os intercâmbios também ocorreram com outros grupos, no Brasil e no exterior. Já em 1988, o grupo viaja para o Peru e participa do Festival de Ayacucho, onde tiveram a oportunidade de trocar experiências com outros 34 grupos, europeus e americanos, que ali estavam também para prestar uma homenagem ao diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) - programada para acontecer durante as atividades do Festival, o que acabou não ocorrendo, porque Grotowski ficou doente e não pode ir ao Festival. O primeiro encontro só aconteceria no ano seguinte, em 1989, quando o Galpão fazia uma turnê pela Itália, assessorado pelos grupos locais de cada cidade por onde passavam. Ao chegarem em Pontedera, se integraram a outros grupos e organizaram a homenagem que seria feita ao diretor, naquela ocasião.

Segundo Eduardo Moreira (2010), a interação com Grotowski na Itália acabou sendo muito formal e impediu uma aproximação mais efetiva. Uma nova oportunidade ocorreria alguns anos depois, em 1996, no Brasil. Os atores do Galpão, finalmente, puderam estar mais

próximos e menos frios, não só com o grande artista, que tinha uma fama mundialmente conhecida, mas com um homem de teatro com quem tiveram oportunidade de conversar por longas horas, após a confraternização que encerrou o evento promovido pelo SESC de São Paulo.

Sobre a experiência com Grotowski no Brasil, conta Eduardo Moreira:

Para mim, ficou na memória aquela imagem de um homem de teatro indomável, uma espécie de Sísifo do fazer e do pensar o ofício teatral, sempre carregando pedras para cima e para baixo de uma montanha infundável. Já totalmente desvinculado do teatro como espetáculo, seu olhar estava voltado para uma transformação radical a partir da presença do ator em contato com um outro ser humano que assistia, num nível de troca de energia profunda entre as pessoas. Não sei se sua proposta me arrebatava, mas era comovente perceber sua integridade e a coerência da sua atitude com tudo aquilo que ele pregava. (2010, p.80)

A viagem à Itália proporcionou novas convergências com os grupos anfitriões de cada cidade, a renovação do contato com alguns outros, que também haviam participado do Festival no Peru, e a primeira interlocução com Jerzy Grotowski. Mas, muito além disso, possibilitou visitar outras metodologias de trabalho, os procedimentos de organização e produção, e o comprometimento com a música - o que fez com que cada um dos atores voltasse ao Brasil com um instrumento na bagagem, decididos a estudar e encarar o desafio de tocá-los em cena.

Muito mais do que a ação de observar como os grupos administravam o seu cotidiano, os atores refletiam sobre como poderiam aplicar esses procedimentos também em sua rotina. Mas, sem dúvida, o maior mérito desta excursão de dois meses, em um país desconhecido, é a concretização da compra do galpão que, há 25 anos, abriga a sede administrativa do grupo. Com a junção dos cachês - na ocasião pagos em dólares, na época uma moeda bem mais valorizada do que o cruzado novo brasileiro -, os atores não hesitaram em adquirir uma dívida e completar a quantia necessária para realizar a compra.

Enquanto reflexo do pensamento que fundamentava as ações do grupo - desde o início de sua formação, ou seja, a ideia de que, sim, era possível persistir no objetivo de um dia poder viver de seu ofício -, as viagens e intercâmbios foram se tornando cada vez mais frequentes e proporcionaram a eles a possibilidade de ampliar as dimensões de seu trabalho. A

medida que o grupo ia produzindo, as atividades iam ficando mais contínuas, cresciam as demandas de produção e, conseqüentemente, surgia a necessidade de melhorar as estruturas de trabalho. A compra do espaço eliminou essa demanda e, mais uma vez, desafiou o grupo: era preciso continuar e fazer valer o esforço.

Ao adquirir um espaço próprio, o Grupo Galpão percebeu o quanto foi importante esse investimento. A compra da sede é muito representativa para sua trajetória, pois, a partir do estabelecimento de um espaço, foi possível reestruturar e organizar, de maneira mais dinâmica, as atividades e compromissos do grupo. A sede tornou-se o lugar onde eles passaram a realizar os ensaios, eliminando a tarefa de ter que conseguir salas em Faculdades ou Sindicatos, espaços estes que também eram disputados para outras agendas. Além dos ensaios, na sede era possível guardar os seus pertences coletivos, tais como material de cenário e figurino, e passaram a fazer, ali, suas reuniões de produção.

Com o tempo, novos integrantes passaram a fazer parte do grupo, que hoje conta com doze atores em seu elenco fixo. Eles foram chegando aos poucos, na maioria das vezes na realização de um novo projeto, através de um convite feito pelo diretor do espetáculo que estavam montando, ou para fazer alguma substituição. Cada um foi somando ao grupo, com suas experiências e, às vezes, também chegavam após terem feito parcerias em tempos anteriores.

Sem desconsiderar a importância dos encontros com os novos membros, há alguns que fizeram diferenças fundamentais na edificação e fortalecimento do Galpão. Experiências profissionais, como a de Chico Pelúcio que é formado em administração e cursou parte de uma graduação em economia. Na época em que chegou no grupo, Pelúcio utilizava seus conhecimentos empresariais no desenvolvimento de projetos que levavam escolas para assistir apresentações no teatro e, também, a ida do Galpão até as escolas. Beto Franco, inicialmente, atua como produtor e músico, até decidir integrar definitivamente o grupo em 1986, além de auxiliar nas tarefas de criação e montagem dos cenários, função que desempenhava também por conta de seus conhecimentos de engenharia. E assim, aos poucos os integrantes foram entendendo muitas atividades ligadas a organização administrativa e legal do grupo.

Curiosamente, a formação artística dos integrantes do Galpão não passou, necessariamente, pelo ensino superior de artes cênicas. Cada um deles tem uma experiência profissional muito particular. Antonio Edson, Júlio Maciel e Inês Peixoto passaram pelo curso técnico de formação de atores, ofertado pela Universidade Federal de Minas Gerais, e as atrizes Fernanda Vianna e Lydia Del Picchia possuem formação técnica na área da dança.

Todos os demais integrantes passaram por distintas experiências de formação superior, em cursos de Direito, Letras, Economia, Administração e Engenharia. Tanto as experiências artísticas anteriores, quanto os conhecimentos de sua formação, eram agregados na rotina do grupo sempre que necessário.

Em 1992, o espetáculo ‘Romeu e Julieta’ iria dividir a trajetória do grupo, que chegava aos dez anos de fundação. A parceria foi formada com o diretor Gabriel Villela<sup>17</sup>, após encontros com este no Festival de Inverno da UFMG, em São João Del Rey – 1986, e em São José do Rio Preto (SP), no Festival de Teatro Amador. Começava ali, a partir da estreia do espetáculo em Ouro Preto, sob um grande temporal, uma guinada artística que significaria, anos mais tarde, o reconhecimento nacional e internacional do grupo.

A releitura da obra clássica de William Shakespeare (1564-1616), levou o Galpão a conquistar o seu maior sucesso de público e de crítica. O espetáculo se apresentou em muitas cidades e é, na história do grupo e do teatro brasileiro, um dos espetáculos mais expressivos do teatro de rua, transformando as apresentações, em cada lugar onde eram realizadas, em manifestações de alegria e cidadania coletiva. (BRANDÃO, 2002, p.108)

Experimentando o sucesso alcançado por ‘Romeu e Julieta’, o grupo sofre a perda da atriz Wanda Fernandes, num acidente em 1994. Ainda desorientados, é pelas mãos de Villela que conseguem se recuperar de uma fase de incerteza e dispersão e, neste mesmo ano, estreia ‘A Rua da Amargura’ - uma adaptação do texto O Mártir do Calvário, de Eduardo Garrido, feita por Arildo de Barros. Era preciso retomar a vida e fazer da nova montagem uma travessia, para que o grupo ganhasse fôlego e retomasse com as apresentações dos espetáculos de repertório. Após acompanhar uma das temporadas de ‘A Rua da Amargura’, em São Paulo, em 1995, e a convite de Gabriel Villela, a atriz Fernanda Vianna entra para o grupo e faz a substituição do papel que era interpretado por Wanda, em ‘Romeu e Julieta’. No mesmo ano, a atriz Lídia Del Picchia também ingressa no Galpão, sendo ela, a última atriz que se integra ao corpo de atores do grupo.

Através das experiências com o diretor mineiro, o grupo solidifica a realização de *workshops* preparatórios como bases metodológicas para as novas montagens, um exercício de

---

<sup>17</sup> Gabriel Villela é mineiro da cidade de Carmo do Rio Claro. Diretor, cenógrafo e figurinista, se forma em direção pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Ao longo da sua carreira dirige vários espetáculos, em parcerias com dramaturgos como Luís Alberto de Abreu e Carlos Alberto Soffredini e no interior de grupos como Boi Voador e Galpão. Ganha os prêmios Molière e Shell pela direção de Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu. Sua parceria com o Grupo Galpão é considerada como um empreendimento de grande sucesso, tendo o espetáculo Romeu e Julieta realizado viagens por diversos estados e cidades no Brasil e sendo o único espetáculo brasileiro a se apresentar no GlobeTheatre em Londres nos anos de 2000 e 2012.



criação e troca de conhecimentos, em benefício do coletivo. Até hoje, este é o procedimento utilizado para levar à cena as novas pesquisas.

O Galpão segue adiante e, a cada novo trabalho, novas parcerias se concretizam com diretores como Cacá Carvalho, na montagem de ‘Partido’, em 1999; Paulo José, em 2003, na encenação de ‘O Inspetor Geral’; e em 2007, com Paulo de Moraes, na direção de ‘Pequenos Milagres’. Entre um e outro espetáculo, a direção é assinada por algum integrante, a exemplo de Eduardo Moreira – ‘Um Molière Imaginário’ (1997), Chico Pelúcio – ‘Um Trem Chamado Desejo’ (2000), Júlio Maciel – ‘Till, a Saga de um Herói Torto’ (2009); e o mais recente trabalho do grupo: o sarau ‘De Tempo Somos’ (2014), com a direção feita em parceria pelas atrizes Lydia Del Picchia e Simone Ordones.

Em março de 1998, após a montagem e estreia de ‘Um Molière Imaginário’ (1997), o grupo inaugura o Galpão Cine Horto. O prédio, então um antigo cinema desativado, situado na Rua Pitangui - a mesma rua que abriga a sede do Galpão -, é reformado e se torna o mais novo espaço cultural em Belo Horizonte, passando a disponibilizar uma série de atividades destinadas à formação de atores. Era a concretização de mais um sonho do grupo, alimentado pelo desejo de expandir as suas ações para além da realização dos espetáculos, promovendo a difusão do fazer teatral e ampliando suas possibilidades de atuação.

O novo espaço também proporciona ao Galpão o estreitamento de seus laços com a cidade, passando a formar turmas de atores, através da realização do Projeto Oficínio e a contar com um espaço próprio para realizar as apresentações dos espetáculos. ‘Partido’ é o primeiro trabalho do grupo que é realizado no Teatro Wanda Fernandes - um espaço multimeios, com capacidade para acomodar 200 espectadores.

Apesar de toda repercussão alcançada com os espetáculos, das inúmeras temporadas e das viagens pelo Brasil e exterior; até completar dez anos de trajetória, o grupo ainda não contava com nenhum patrocinador efetivo. A disponibilidade e a opção pela rua, as longas excursões e o cronograma sempre apertado, eram justificadas pela necessidade de manter o grupo em movimento, e assim, não permitir que a mínima receita financeira (obtida através da venda dos espetáculos), a realização de projetos de teatro-escola e a arrecadação adquirida com o passar do chapéu, diminuísse seu ritmo ou, simplesmente, parasse de funcionar. Aos poucos, o grupo percebeu que era preciso se fazer ver, e para tanto, realizou uma série de apresentações nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro: praças nacionais onde se concentravam potenciais patrocinadores.

Após um ciclo desgastante de negociações, o grupo consegue o seu primeiro patrocínio, através do Banco Credireal. A instituição financia uma temporada de ‘A Rua da Amargura’, em Belo Horizonte, e patrocina as demais atividades do Galpão por quase um ano. Extinta esta parceria, outras se concretizaram e, através destas, o entendimento do trato com os patrocinadores foi sendo cada vez mais potencializado, até que, em 1999, o grupo inicia o contato com a Refinaria Gabriel Passos (REGAP) - uma das refinarias locais da Petrobras, localizada em Betim, região metropolitana de Belo Horizonte.

No ano seguinte, é fechada uma parceria de patrocínio com a Petrobras nacional, situada no Rio de Janeiro, através da Lei Nacional de Incentivo à Cultura. Há quatorze anos o Grupo Galpão tem a sua principal programação de atividades garantida, graças ao patrocínio da estatal, renovado anualmente e sempre perpetuado, através da lisura e transparência das negociações. (MOREIRA, 2010, p. 231 – 237)

Certamente, a conquista do financiamento permite ao grupo uma estrutura cada vez mais sólida e organizada, concretizando, paulatinamente, planos de médio e longo prazo e formatando outros. No entanto, ainda que a realização de um grande ciclo de atividades - que são distribuídas nos doze meses do ano -, seja justificada pela disponibilização do recurso, o Galpão exercita, de maneira continuada o desejo de prosseguir investindo em novos projetos, fomentando seu fazer artístico e nunca perdendo de vista as razões que os levaram a criação do grupo.

A organização interna do grupo se baseia nas funções do seguinte organograma:

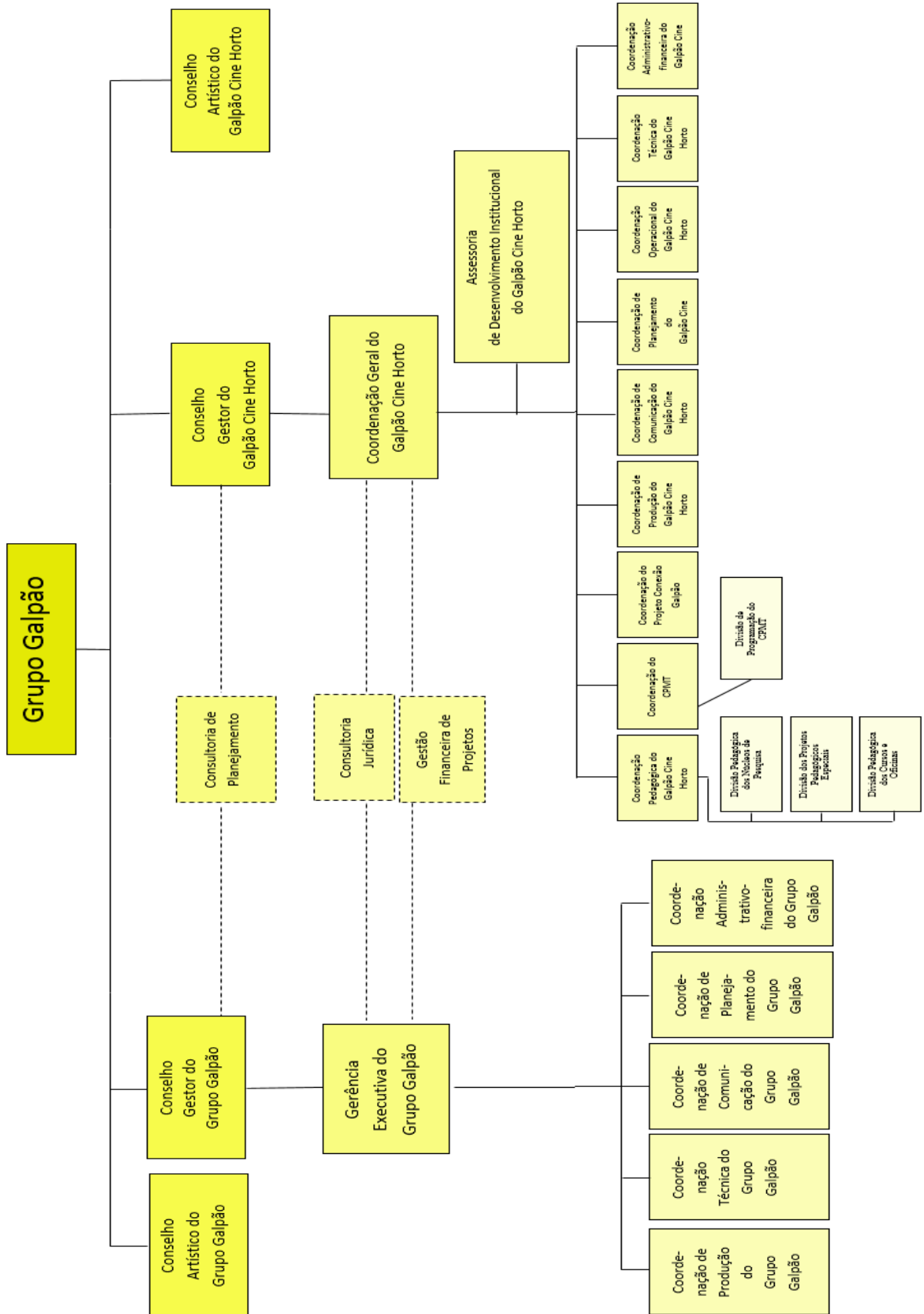


Figura 01 – Organograma do Grupo Galpão

Para chegar até a organização acima descrita, foi necessária muita conversa, reuniões, planejamentos e um preciso trabalho de consultoria, que vem sendo desempenhado por uma equipe, coordenada por Romulo Avelar, há mais de quinze anos. Para os artistas que integram o Galpão, nem sempre foi fácil perceber que o alcance de objetivos, aparentemente simples, demandaria tanto trabalho. Pois, no grupo, no que tange os processos referentes à sua gestão e produção, a importância pode ser sempre questionada, mas, certamente, no sentido de melhorar a sua condução.

Há mais de dez anos, quando registrou em livro detalhes referentes aos primeiros quinze anos do Grupo Galpão, Carlos Brandão afirmou:

A trajetória do Galpão, sempre recobrando constantemente os motivos que o fundaram, é tensionada sempre pela radicalidade original que a alimenta, e pelo desejo permanente de avanço e risco que o futuro lhe abre. Talvez aí resida o segredo de seu crescimento. (2002, p.148)

Passadas mais de três décadas de atividades ininterruptas, o Galpão já vivenciou uma série de dificuldades, inerentes ao próprio ramo da atividade na qual se insere. Venceram todas elas e construíram uma trajetória, sempre mantendo as bases sólidas, respeitando o tempo, mas, buscando ultrapassar as intempéries. Sempre abertos e dispostos a dialogar e discutir suas práticas, chegando, inclusive, a ressignificar padrões por eles mesmos estabelecidos, anteriormente.

Em 2006, tendo o grupo 24 anos de existência, o pesquisador Djalma Trüler conclui:

O grupo distingui-se assim, nesta trajetória de mais de vinte anos, por uma premissa bastante clara: o desejo de beber de toda fonte e influência estética sem, contudo, ter de se associar a alguma corrente ou tendência específica de teatro. Por ser um grupo essencialmente de intérpretes, haverá, em todo o seu trabalho uma preocupação patente com o trabalho dos atores, e os diretores com quem travam parcerias, em sua maioria, caracterizam-se também pela representação. [...] Estabelecido como um dos mais notáveis coletivos de teatro do país, o grupo parece ter alcançado, em diversos aspectos, aqueles que eram seus compromissos primeiros: multiplicar linguagens, dialogar alta cultura com cultura popular e oferecer o resultado de tudo isso a um público afastado das tradicionais casas de espetáculos. (2006, p. 208)

O Grupo Galpão também deve muitas conquistas às iniciativas e atitudes que lhe exigiram boas doses de coragem e riscos, num movimento contínuo de formação e aperfeiçoamento da prática, não só na área das artes cênicas, como também, na área da administração do seu patrimônio cultural adquirido.

A sede, na Rua Pitangui, funciona como uma empresa, com horários, rotinas de atividades e atendimento ao público. Além do espaço reservado aos ensaios e reuniões, o local conta com recepção, escritórios de produção e comunicação, copa, depósito de figurinos e arquivos. Com o passar do tempo, foi necessário alugar um segundo galpão, onde ficam armazenados os materiais cenográficos dos espetáculos de repertório.

Nos últimos meses, o grupo divide o tempo entre a realização de temporadas de três espetáculos, que compõem o atual repertório: ‘Os Gigantes da Montanha’, sua 21ª montagem, que renova a parceria com o diretor Gabriel Villela, através da obra do italiano Luigi Pirandello; ‘Till’, com a direção interna de Júlio Maciel; e o mais recente deles - o Sarau ‘De Tempo Somos’, também com direção interna de Lydia Del Picchia e Simone Ordones.

Cada espetáculo que é produzido pelo grupo segue um caminho particular, porém, são similares quando se trata da circulação destes trabalhos pelo maior número de praças que for possível, incluindo-se aí a participação em Festivais e a realização de turnês internacionais.

Paralelo à realização das temporadas do grupo e as atividades do Galpão Cine Horto (este, que hoje se configura como um outro braço do Galpão e tem sua programação elaborada e executada de maneira independente), transita pela administração dos dois espaços o projeto da nova sede do Grupo Galpão:

Está prevista a construção de um prédio de quatro andares que abrigará, entre outros espaços, um teatro multimeios, com capacidade para 400 espectadores; um auditório-cinema, com 212 lugares; um novo centro de Pesquisa e memória do Teatro (cPmT); quatro salas de aulas e ensaios; atelier de figurinos; alojamentos para oito pessoas; a central de serviços compartilhados, oito núcleos de pesquisa, depósitos para cenários, estacionamento para noventa carros além das instalações de ensaio do próprio Grupo. O projeto ainda prevê a construção de uma praça para apresentações de espetáculos de rua, um café, uma loja e uma área de convivência e integração externa com o centro mineiro de Referência em Resíduos. (2012, p. 20)

Trata-se de um projeto de grande proporção e alto custo, e está em fase de captação de recursos. Até a sua concretização, as atividades nos espaços do Galpão seguem normalmente a sua rotina de realização.

Ao descrever a trajetória do Grupo Galpão, até aqui, observa-se que o seu projeto de vida é, de fato, um diferencial, se comparado com outros grupos ou companhias do Brasil. Trata-se de um caminho construído cotidianamente. Todas as ações e projetos que são desenvolvidos, seja no núcleo formado pelos atores ou dentro do Cine Horto, denotam que há um investimento constante nas possibilidades de ampliação, crescimento e permanência do grupo. A circulação de seus espetáculos e atividades em um número cada vez maior de cidades, bem como a sua participação em trabalhos com outras linguagens, a exemplo do cinema e da televisão, indicam que o Galpão está sempre se colocando em situações de desafio.

Apoiado por equipes de profissionais, que auxiliam no desenvolvimento e manutenção desse cotidiano, o grupo sempre conquista grandes plateias por onde passa. Pessoas que também se transformam em parceiras, ao participar das atividades e divulgar, incansavelmente, a história de um coletivo, que já faz parte da história do teatro brasileiro.

### 2.3 – O BANDO DE TEATRO OLODUM

*Nascido em uma cidade onde a raça negra constitui cerca de 80% da população, o elenco baiano do Bando de Teatro Olodum tem como proposta uma linguagem cênica contemporânea, comprometida com um teatro engajado, mas também atento à alegria do palco. Suas peças mesclam humor e discussão racial, leveza e ironia, diversão e militância. Além da palavra, os atores utilizam a dança e a música, referenciais rituais do Candomblé e se embriagam na fonte da cultura afro-brasileira.<sup>18</sup>*

No mês de outubro de 1990, após a realização de uma oficina de teatro, desenvolvida pelo encenador Márcio Meirelles - em parceria com o Grupo Cultural Olodum<sup>19</sup> e

---

<sup>18</sup> Trecho do texto “Um Grupo Negro no Teatro”, disponível no programa do espetáculo DÔ, uma das peças de repertório do Bando de Teatro Olodum, cuja estreia ocorreu em novembro de 2012 no Palco Principal do Teatro Vila Velha.

<sup>19</sup> Fundado em 25 de Abril de 1979, é uma Organização Não Governamental (ONG) do movimento negro brasileiro que desenvolve ações de combate à discriminação racial, defendendo a luta para assegurar os direitos civis e humanos das pessoas marginalizadas na Bahia e no Brasil.

disponibilizada para todos os interessados em, posteriormente, integrar um grupo de teatro -, surgia o Bando de Teatro Olodum: um projeto que, além de Meirelles, também era coordenado pela diretora Chica Carelli.

Antes de chegar ao Olodum, a participação de Meirelles no ‘Projeto Teatro’ é, para o encenador, o que representa sua aproximação de um teatro baiano. Em parceria com amigos que ele já havia trabalhado antes, como Maria Eugênia Milet, Lêda Ornelas, Isa Trigo e Ângela Andrade, o trabalho procurou representar em cena, a história, os mitos, os costumes e as crenças das pessoas que viviam em Salvador. Após o contato com a Fundação Municipal Gregório de Mattos, a equipe montou o espetáculo ‘Gregório de Mattos de Guerras’, que estreou em 1986, sob uma lona de circo, erguida na Praça Municipal Thomé de Souza, em Salvador. Na época, um dos diretores da Fundação era o João Jorge Rodrigues.

[...] o João Jorge era um dos diretores da Fundação Gregório de Mattos que era quem, enfim, bancava o projeto, que era um projeto que a gente fez, mas era um projeto da prefeitura, da Fundação Gregório de Mattos, a gente executava. Aí acabou o projeto, acabou tudo e ficamos sempre conversando [...]<sup>20</sup>

O tempo passou e o contato desta experiência rendeu inúmeros diálogos entre os dois, havia a pretensão de fazer uma outra oficina, nos moldes deste experimento anterior, que havia dado certo. Meirelles pretendia criar um grupo e, entre uma e outra conversa, ele chega até o Grupo Cultural Olodum, a convite de João Jorge Rodrigues, que agora estava como diretor cultural daquela entidade, uma das principais referências no desenvolvimento de um trabalho de conhecimento e valorização das manifestações da cultura negra em Salvador.

Para concretizar a proposta, foi realizada uma espécie de chamada pública para os interessados em participar de uma oficina. Não havia um critério de seleção e qualquer interessado poderia participar. Dezenas de pessoas se inscreveram e, certamente, cada uma delas foi atraída por motivações muito particulares - se pelo fato de o Grupo Cultural Olodum ser a instituição envolvida naquela ação, ou pelo simples interesse de fazer teatro e ter ali mais uma chance. Ou ainda, atraídos pela presença de uma equipe de artistas que já vinham desenvolvendo o seu trabalho na cidade.

---

<sup>20</sup> Entrevista concedida à autora desta Dissertação em 04/05/2014. Teatro Vila Velha, Salvador – Bahia.

Que atores? Pessoas com vontade de fazer teatro, com algum talento e comprometidas com questões negras. Trinta delas foram selecionadas, entre quase cem, para fazer a primeira oficina de teatro, que incluía dança, canto, percussão e improvisação. Não era exigida nenhuma técnica de representação. Queríamos descobrir como seria a nossa. (MEIRELLES, 2010, p.05)

Nas palavras de Meirelles (2010), foi uma surpresa descobrir que existia uma enorme rede de teatro na periferia, muitos grupos, muitos talentos e muitas formas de expressão, diferentes maneiras de refletir criticamente sobre o mundo. (p.04)

De fato, a maioria dos inscritos nunca havia tido longas experiências anteriores com a linguagem teatral, porém, estavam muito interessados na possibilidade de fazer parte, de alguma maneira, de um grupo cultural que vinha conquistando cada vez mais a admiração das pessoas, em parte, devido ao seu interesse em promover atividades que fossem além de sua participação no carnaval de rua da cidade, mas também, devido ao grande sucesso que havia alcançado anos antes de decidir pela expansão de suas ações.

A primeira ação de ampliação do Grupo Cultural Olodum, foi a criação da Escola Criativa Olodum. Criada em 1984, os resultados adquiridos foram muito positivos e acabaram influenciando os gestores da Associação a se aproximarem cada vez mais de seu público, para tanto, estenderam as suas ações para a linguagem do teatro e da dança.

Nas palavras de Marcos Uzel:

As performances de meninos e meninas fizeram a diretoria da entidade perceber que a arte era o melhor caminho para juntar as pessoas, atraindo-as pela identificação cultural, elemento agregador em qualquer sociedade, por mexer com o lado sensível do ser humano, seduzindo-o pelo sentimento e não pelo racional. Em paralelo à expansão de sua música, o Olodum começou a estender o projeto, trabalhando com outras manifestações artísticas. Havia, enfim, chegado o momento de o grupo negro do Maciel Pelourinho se aproximar da dança e do teatro. (2003, p. 30)

De acordo com o estudo feito por Uzel, uma das características que diferenciava a trajetória da Associação Cultural Olodum, estava no seu envolvimento com a comunidade, da qual sempre fez parte - no caso, os moradores de uma região conhecida como Maciel, localizada no Pelourinho, bem como as demais regiões do entorno.



Uma consolidação foi aos poucos sendo alcançada, através do sucesso das canções da Banda Olodum, tocadas no carnaval e, posteriormente, na programação das rádios locais, ao passo que, todas as atividades promovidas pela associação atraíam um número cada vez maior de pessoas, vindas de diferentes bairros da cidade, envolvendo-as com a comunidade local e proporcionando-lhes oportunidades de desenvolvimento. A partir da realização da oficina, o Olodum tinha, então, três diferentes frentes de atuação: a Banda musical, a Escola Criativa e o Bando de Teatro.

A oficina, que seria concluída com a formação do grupo de teatro, alcançou uma receptividade tão ampla, que a Casa do Benin, local onde ocorreu a oficina, ficou lotada de jovens dispostos a enfrentar um teste de seleção para o elenco de uma nova companhia teatral baiana. (UZEL, 2012, p. 42)

Quanto à denominação Bando de Teatro, Meirelles explica:

Brincadeira com o nome bando – de natureza depreciativa – e a Banda do Olodum. Uma provocação para dizer que um bando de negros sempre é temido, porque de alguma maneira a sociedade sabe onde colocou os seus negros e sabe que irão reagir algum dia, de alguma forma, principalmente se estiverem armados. E nossa arma era ter voz. Ter voz e uma necessidade imensa de falar, não só por nós, mas pelos 80% da população de nossa cidade que não estão no palco nem em lugar nenhum, mas invisibilizados por uma história perversa. (2010, p.04)

Não diferente de outros grupos, apesar de ter sido formado através de uma parceria com o Grupo Cultural Olodum - que na época estava no auge de sua produção artística e experimentando uma projeção de nível nacional e internacional -, em seus primeiros anos de atuação o Bando também enfrentou problemas decorrentes da falta de estruturas básicas para o desenvolvimento do trabalho, ou seja, a permanência do grupo de teatro iria depender de seu próprio direcionamento.

Desde o início ficou acertada entre as duas partes uma autonomia para que o elenco e a dupla de encenadores, (Márcio Meirelles e Chica Carelli) decidissem os espetáculos que iriam levar aos palcos e assumissem a busca de patrocínio para viabilizar cada trabalho. (UZEL, 2012, p.52)

Meirelles explica que teve total apoio e base institucional da entidade, mas, desde o início o grupo teve que aprender a andar com as próprias pernas. Era um projeto que necessitava buscar sua independência financeira. Havia, então, a possibilidade do grupo participar de alguma captação de recursos, feita para os projetos da Escola Criativa, porém, isto nunca aconteceu.

[...] Então um belo dia o João Jorge me ligou e falou: Vamos conversar sobre o grupo? Eu falei: Vamos! Aí o que ele me disse, olha vocês podem criar o grupo, a gente dá a chancela, dá todo o apoio institucional, mas a gente não vai batalhar grana para você. É um projeto seu que você vai ter que se virar pra levantar os recursos, a gente pode até botar no bojo da Escola Criativa, etc. e tal, mas nunca entrou um tostão do Olodum direto pra gente, nem por algum projeto da Escola Criativa que a gente entrasse [...]<sup>21</sup>

Entre as dificuldades enfrentadas pelo recém-criado grupo de teatro, estava a ausência de um espaço físico próprio, onde pudessem realizar suas atividades. O apoio da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado (FUNCEB), que cedia uma das salas de sua sede (também localizada no Pelourinho), para que o Bando pudesse ensaiar, foi fundamental.

Apesar de não ter qualquer apoio ou patrocínio, passando por muitos períodos onde a falta de recursos era evidente, no início de 1991 o Bando de Teatro Olodum estreia o seu primeiro espetáculo. Intitulada ‘Essa é Nossa Praia’, a peça teve sua dramaturgia construída considerando o engajamento dos integrantes do grupo nas discussões referentes às lutas contra a discriminação racial, à ideologia do embranquecimento, ao tráfico de drogas e à violência policial - estes dois últimos temas, bem presentes na região onde o grupo realizava suas atividades.

Já nos primeiros anos de formação, com quase nenhuma estrutura de organização, os integrantes do Bando decidiram fazer uma viagem até a cidade do Rio de Janeiro, para promover a apresentação de seus dois primeiros espetáculos: ‘Essa é Nossa Praia’ (1991) e ‘Onovomundo’ (1991). Hoje, este episódio representa uma aventura na trajetória do grupo, uma experiência onde alguns aspectos quase fugiram do controle, como o caso de uma briga, ocorrida dentro do alojamento onde ficaram hospedados: Dois adolescentes, integrantes da Banda Mirim, que na época acompanhava o grupo, executando a trilha sonora dos espetáculos, se desentenderam e provocaram uma situação de muita tensão entre os que

---

<sup>21</sup> Ibidem

estavam presentes<sup>22</sup>. Apesar do susto, os ânimos foram acalmados e, até hoje, não se sabe o verdadeiro motivo da confusão. Quem presenciou o fato, a exemplo de Márcio Meirelles e Valdinéia Soriano, atriz integrante do Bando, narram sobre o episódio com uma boa dose de humor.

Ao promover a viagem, o Bando assumiu alguns riscos, considerando a inexperiência da maioria dos integrantes e a fragilidade das relações entre eles, ainda tão recentes e, por isso, em processo de construção - o que leva tempo, no contexto de um grupo de teatro. Ainda assim, esta viagem figura na trajetória do grupo como uma atitude ousada e até empreendedora, de forte significação e pertinência para a continuidade das atividades. Oportunizou muitos aprendizados, condicionando, inclusive, a realização de contatos que influenciaram outros projetos, realizados mais tarde pelo grupo, a exemplo de uma parceria com a atriz Vera Holtz, que foi concretizada com a montagem do espetáculo 'Medeamaterial' (1993).

Em um outro ponto de vista, a viagem também é compreendida como uma atitude de resistência artística e política, de um conjunto de artistas que tem no teatro sua principal ferramenta de combate à discriminação racial e social. Uma alternativa de debates sobre questões referentes à força que possui a cultura negra na formação do povo brasileiro.

[...] Poderia ter sido diferente. Seria de qualquer maneira. Um grupo de artistas negros subiria nos palcos do país de Pindorama para dizer que esse país é negro também. E passar a falar desse ponto de vista. O que já estava acontecendo em outros setores - da música, da poesia, da academia, da política, aos poucos e com muitas barreiras a serem transpostas - no teatro aconteceria. (MEIRELLES, 2010, p. 06)

Neste período, a ligação entre o Bando e o Grupo Cultural Olodum começou a se dispersar, mais precisamente após a montagem da chamada Trilogia do Pelô, formada pelos espetáculos 'Essa é a Nossa Praia', 'Ô Paí Ô' e 'Bai Bai Pelô'. Os ensaios ocorriam em salas cedidas pela Escola de Dança da FUNCEB e o Bando podia contar com apoio estrutural do Olodum - como utilizar aparelhos de telefone, fax e computador, principalmente quando estavam tentando captar recursos para a viabilização dos projetos -, mas na medida em que procuravam trabalhar com o intuito de alcançar os seus objetivos, o distanciamento foi aos poucos se concretizando.

---

<sup>22</sup> Ibidem

Em uma entrevista, concedida para a pesquisadora Jamile Ferreira (1998), ao ser questionado sobre o visível distanciamento do Bando em relação ao Grupo Cultural, Meirelles afirmou que o afastamento nunca ocorreu pela via ideológica, pois, os princípios do Bando não haviam mudado e eles continuavam dialogando com os ideais defendidos pelo Olodum, principalmente no sentido de ajudar a pensar e construir uma identidade cultural afro-brasileira. Através dos espetáculos, o Bando permanecia buscando formar pessoas, ampliar o número de espectadores, através das apresentações feitas para as escolas, e promover a realização de debates que discutiam os temas abordados nas peças. (p. 66) O discurso sobre o possível distanciamento surgiu apoiado, principalmente, pelo caminho de independência que o Bando estava buscando empreender, com o objetivo de obter melhores condições para continuar trabalhando, e para tanto, era preciso dar o primeiro passo.

O Olodum é um Grupo Cultural, o Bando de Teatro Olodum não faz mais parte do Olodum, no início a gente tinha uma parceria, por isso o nome, mas a partir de 1994 a gente foi se separando, com o Teatro Vila Velha o Bando se tornou um grupo residente e a gente que buscava financiamento e patrocínio e tudo mais. Então esse descolamento foi uma coisa natural. (MEIRELLES, 2010, p.06)

Em 1994, o Teatro Vila Velha, uma das principais Instituições Culturais de Salvador, que fora criado em 1964, passava por um período de revitalização, com reformas físicas, administrativas e artísticas. Márcio Meirelles, junto com Chica Carelli e a administradora, Ângela Andrade, fizeram parte da equipe que entregou à cidade um novo Vila, então reconfigurado para retomar o seu papel, enquanto espaço de pesquisa, experimentação e promoção da cultura. Tarefa esta, que vem desenvolvendo, ininterruptamente, há mais de cinquenta anos (1964 – 2015).

O Teatro Vila Velha é um centro de formação cultural que ocupa um lugar de merecido destaque na história do teatro brasileiro e baiano. Configurando-se como um espaço de resistência artística, desde o seu surgimento, na década de 60, é um dos resultados de uma ação de subversão, empreendida a partir de 1959, por João Augusto, então professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, juntamente com alguns alunos que, descontentes com decisões e posicionamentos centralizadores, tomados pelo diretor da Escola, Martim Gonçalves, deixam a Instituição para fundar a Sociedade Teatro dos Novos - a primeira companhia de caráter profissional da Bahia. Com a eminente necessidade de ter uma sede

para o desenvolvimento dos trabalhos, conseguiram com o Governo do Estado a cessão de um espaço no Passeio Público, e depois, se uniram na realização de várias campanhas para arrecadação de recursos, fazendo rifas, bingos, livros de ouro e contando com a colaboração de empresários, até que, em 31 de julho de 1964, é inaugurado o Teatro Vila Velha.

Trinta anos depois, durante o processo que revitalizaria o teatro, o Bando é convidado a ocupar o Vila, passando, a partir de então, a ser um dos grupos residentes do Teatro Vila Velha. Desde este momento, começou a ser desenhada uma nova dinâmica para a continuação da rotina de trabalho, pois havia ali uma boa chance de reestruturar a trajetória do grupo, se concentrando a favor de sua continuidade.

A condição de ser residente, trazia consigo o cumprimento de algumas regras, relacionadas à convivência e à utilização do espaço, que era de todos os demais grupos que ali estavam. No período inicial, o espaço do teatro era dividido com o grupo Cereus e outros grupos do Centro de Referência Integral de Adolescentes (CRIA).

Em relação ao contexto da mudança de espaço - ou seja, de que maneira ocorreu a transição -, a existência de um desencontro de informações, referentes a uma possível desvinculação entre o Bando e o Grupo Cultural Olodum, era bem evidente logo que o Bando chegou ao Teatro Vila Velha. Na época, com base em entrevistas feitas com os atores, Jamile Ferreira concluiu:

[...] quanto à relação entre o Bando de Teatro e o Olodum, encontrou-se o entendimento de que o Bando é o exercício prático do que o Olodum prega teoricamente, sendo que este último apresentou mudança temática no decorrer de sua história o que não consideram que tenha acontecido com o Bando, que enfoca a questão do oprimido, das minorias e da questão racial desde o início de sua trajetória. Para outros, a única vinculação existente é referente ao nome. Há quem conceba também que não existe distanciamento, que o que acontece é que o Bando é um núcleo do Olodum e cada núcleo defende seus projetos dentro do próprio Olodum. (1998, p.72)

Alguns depoimentos que narram sobre a dificuldade enfrentada neste processo, falam sobre a utilização da marca 'Olodum' feita pelo Bando. Fato que chegou a gerar interpretações que criticavam o grupo por este se apropriar da mesma, e não atribuir nenhum tipo de retorno ao Grupo Cultural. Os próprios dirigentes assumiram que o acordo feito precisava ser revisto, e tratava-se de um assunto que sempre voltava a pauta nas discussões:

[...] é uma coisa que precisa ser reformulada. Ele (o acordo) está como feito no início e não foi colocado em prioridade essa coisa pra gente começar a discutir, porque a coisa mais grave que a gente tinha e tem é uma melhor definição da Escola. Depois é o Olodum se organizar internamente (...) ter a cara de um bloco afro, ter as nossas ações políticas e culturais funcionando, atuando. Mais uma vez a gente precisa voltar a se preocupar com isso, porque nós mesmos deixamos isso de lado. (FERREIRA apud ARQUIMINO, 1998, p.70)

O acordo citado, não se tratava exatamente de uma negociação contratual, era uma parceria sobre a qual havia um compromisso entre as partes. Em alguns momentos, o Grupo Cultural alegou que o Bando precisava lhe dar um retorno, no sentido de haver sempre uma concordância sobre as ações que viessem a ser desenvolvidas pelo grupo de teatro, evitando, desta forma, impasses que pudessem vir a prejudicar a imagem da entidade - o que acabou ocorrendo, quando o Bando, na ocasião da estreia do espetáculo 'Cabaré da Rrrrraça' (1997), disponibilizou para negros, ingressos no valor de meia-entrada. (FERREIRA, 1998, p.71)

A atitude de uma promoção que oferecia a meia-entrada para todos os espectadores que assumissem ser negros, quando fossem comprar os ingressos para assistir 'Cabaré da Rrrrraça', merece aqui um destaque, reforçado, principalmente, pelo que o espetáculo representa até hoje na história do Bando. É, sem dúvida, o maior sucesso do grupo e está em cartaz há 17 anos.

O episódio gerou uma grande polêmica em vários veículos da imprensa local e nacional, culminando, entre outras reações, em um contato do Ministério Público com o diretor do espetáculo, Márcio Meirelles, alegando o risco de uma acusação criminal pela prática de racismo. Sobre a reação do Grupo Olodum, afirma Marcos Uzel:

O Grupo Cultural Olodum também foi contra a iniciativa. Nome da linha de frente da entidade, João Jorge Rodrigues afirmou publicamente que o episódio até poderia servir para ampliar a discussão sobre o acesso do negro à cultura, mas enfatizou a decisão da sua diretoria de se opor à promoção. Essa divergência diluiu ainda mais a relação (já distanciada com o passar dos anos) entre o Olodum e o Bando de Teatro, que desde o início teve autonomia para planejar e decidir os seus trabalhos sem interferências. À medida que os caminhos próprios foram se abrindo, o afastamento aconteceu. O elenco diz que não houve brigas, porém o convívio entre as partes deixou de existir. Conforme Márcio Meirelles, os espetáculos do

Bando não são mais vistos pelos diretores do Olodum. Hoje o único vínculo parece ser a marca da companhia, patenteada pelo grupo do Pelourinho. (UZEL, 2012, p.64)

É importante lembrar que, mesmo paralelo a estas histórias, que foram provocando certos desgastes na relação com o Grupo Olodum, o Bando continuou produzindo os seus espetáculos e, entre os anos de 1991 e 1997 - ano em que estreou 'Cabaré da Rrrrraça' -, já havia montado 13 peças. Uma média de duas por ano, num ritmo que continuou nos anos que seguiram.

Nas novas condições estruturais, sendo residente em um teatro e, no caso, em um espaço recentemente reformado - com um projeto arquitetônico moderno, que contava com novas instalações e equipamentos de luz e sonorização de última geração -, havia todo um contexto favorável para que o Bando pudesse, a partir de então, desenvolver suas atividades de maneira mais tranquila, ao menos sem se preocupar com a necessidade de ter um endereço onde seriam realizados os ensaios.

No entanto, a melhora almejada, no que diz respeito à um trabalho interno de organização, não ocorreu de forma tão imediata e, por algum tempo, o grupo continuou travando verdadeiras batalhas para estruturar, minimamente, uma rotina de trabalho, permanecendo em um enfrentamento de dificuldades que já eram comuns desde os primeiros anos de sua formação.

Estar no Teatro Vila Velha significava muito mais do que passar a ensaiar em um novo espaço e contar com a sua infra-estrutura, exigia do Bando atividades que compreendiam planejamento e organização, ou seja, conhecimentos associados ao campo da administração, levando o grupo a pensar em sua gestão cultural.

Por muitas vezes, a ausência de alguns elementos, tidos como essenciais para a estruturação do trabalho interno, acabava potencializando o surgimento de crises de convivência entre os membros, indicando, continuamente, a sua importância e necessidade. Diante deste quadro, e, após muita discussão, o Bando conseguiu promover o que denominou como Núcleos de Trabalho: uma organização interna, onde cada um dos membros procura se encaixar em um sub-grupo e assumir alguma responsabilidade em benefício do Bando.

O quadro a seguir define o atual<sup>23</sup> Organograma do Bando de Teatro Olodum:



**Figura 02** – Organograma do Bando de Teatro Olodum

De acordo com Chica Carelli (2014)<sup>24</sup>, atualmente, o Bando está tentando promover uma nova organização das funções de cada um, dentro do coletivo, buscando, na medida do

<sup>23</sup> O Bando de Teatro Olodum está passando por um processo de reestruturação interna, o que Chica Carelli define como período de transição.

<sup>24</sup> Entrevista concedida à autora desta Dissertação em 29/04/2014. Teatro Vila Velha, Salvador – Bahia.



possível, levar em consideração os interesses pessoais dos integrantes, mas, não perdendo de vista as reais necessidades do grupo. Por muito tempo, além de Meirelles e Carelli atuando na direção dos espetáculos, a direção musical vem sendo assinada pelo músico Jarbas Bittencourt, e a direção coreográfica é feita por José Carlos Santos, o Zebrinha. São estes os quatro artistas que integram o núcleo criativo que dá vida e forma aos trabalhos encenados pelo Bando. No entanto, na fase de transição, Márcio Meirelles se afasta da Coordenação Artística e, aos poucos, os próprios atores também vão assumindo tarefas de coordenação e direcionamento, na tentativa de tornar o grupo mais independente.

Conforme nos indica o organograma, na estrutura atual os próprios atores dedicam parte de seu tempo ao desenvolvimento de funções atreladas à organização do trabalho, atuando nos grupos internos de produção, figurino, documentação e cenário. Contudo, para cada projeto executado, a organização da ficha técnica segue diferentes dinâmicas, contando, às vezes, com empresas e profissionais especializados para a execução de tarefas como administração, assessoria de imprensa e produção executiva. Sempre que necessário, o Bando também conta com o apoio da equipe administrativa do Teatro Vila Velha, o que ajuda muito na agilização de processos e, ocasionalmente, auxilia até na captação de recursos, para a realização dos projetos. Infelizmente, os integrantes ainda não são renumerados pelas funções cotidianas, apenas quando há financiamentos, sejam eles públicos ou privados, viabilizando a realização das atividades.

O fato de desenvolver suas tarefas em um ambiente sempre ativo, como o Teatro Vila Velha, que realiza constantemente atividades de teatro, música, dança, artes plásticas e, mais recentemente, de cinema, os integrantes tem a oportunidade de desenvolver um modo próprio de gestão e produção, exercitando-as no dia-a-dia e sempre adequando às reais necessidades do coletivo.

Sobre a importância do Teatro Vila Velha para o Bando, Chica Carelli enfatiza:

O Teatro Vila Velha foi fundamental na trajetória do Bando, nos permitiu ter um acervo, ter um repertório, a estar em cena sempre. E trouxe um aprendizado na questão da administração de projetos com os administradores do Vila. Possibilitou ao Bando se tornar produtor de Seminários, de Fóruns, e Festivais. O simples fato do Vila ser administrado por uma ONG, permitiu ao grupo assinar convênios que permitiram a realização de projetos fundamentais<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Ibidem

Na contramão do pensamento de muitos, o Bando de Teatro Olodum não administra o Teatro Vila Velha e não possui nenhuma vantagem em relação aos outros grupos que também são residentes do Vila. Até hoje, quase 25 anos após o seu surgimento, erguer uma estrutura organizacional que seja permanente, levando os envolvidos a trabalhar mais ou menos horas por semana, de acordo com o projeto que esteja realizando, se constitui como um desafio. Os ensaios e as reuniões ocorrem sempre no período da noite, justamente para garantir a assiduidade de todos os integrantes que, na sua maioria, precisam trabalhar durante o dia para garantir a sua subsistência.

Mas, este grupo de atores negros permanece em cena para falar sobre o negro, a raça, o preconceito de cor e a discriminação. Fazem isso com seu jeito próprio de representar, e existe, na vida dessas pessoas, o compromisso com o que dizem e mostram no palco. O discurso sobre as muitas questões que envolvem a raça negra é cênico, poético e reflexivo; é uma marca, e uma escolha, que é estética e política, reinventada a cada novo espetáculo que é produzido pelo Bando, com novas parcerias formadas - que chegam sempre para agregar o seu trabalho ao material do grupo - e também, com a utilização de novos recursos e suportes. Exemplo desta prática foi o encontro com Tadashi Endo, mestre do Butô, que quis trabalhar com o Bando após assistir ao espetáculo 'Cabaré da Rrrrraça'. O resultado foi o último espetáculo produzido pelo grupo: 'DÔ', que estreou em 2012.

Em mais de duas décadas de atuação, paralelo às suas visíveis dificuldades de construir e manter uma rotina de trabalho, o Bando já faz parte da história do teatro da cidade de Salvador, consolidando-se como um dos principais grupos de teatro da Bahia, já estudado e pesquisado por profissionais de distintas áreas.

Entre as suas principais conquistas, figuram a realização de viagens internacionais a países como Portugal, Angola e Alemanha; a conquista de prêmios; sua inserção nas linguagens do cinema e da televisão, através da adaptação, para ambas as linguagens, do espetáculo Ó Paí Ó; além de sempre integrar a grade da programação de Festivais de Teatro por todo o país.

Em 2015, o Bando completará 25 anos de trajetória, e este aniversário - não apenas para seus integrantes, mas também para outros artistas, organizados em grupos ou não -, certamente merece ser comemorado, principalmente, se for levado em conta às inúmeras dinâmicas que precisam ser empreendidas pelos grupos artísticos no Brasil, com o simples objetivo de permanecer fazendo sua arte. E, por que não, vivendo financeiramente dela? É uma vitória e um marco, uma história particular, com suas idas, vindas, desafios,

prosperidades e dificuldades e que, tem em si, um significado para o teatro de grupo na Bahia; uma constatação que traz consigo uma sensação de vitória.

## **2.4 – GRUPOS TEATRAIS: PERSPECTIVAS PARA A CRIAÇÃO**

A realização de um trabalho coletivo implica em saber conduzir diferentes pessoas para a concretização de objetivos comuns, e pressupõe, portanto, uma mínima organização dos ambientes onde elas estão inseridas, independente da função que irão desempenhar. Este espaço pode ser a sede de um grupo, onde convivem diariamente artistas, técnicos e produtores, trabalhando em um diálogo constante que deverá ter como resultado a concretização de algum projeto.

Nos grupos teatrais, a convivência entre os integrantes é uma constante, e os espetáculos encenados, ou a finalização dos projetos, constituem uma das últimas etapas dos seus processos artísticos, então resultantes de uma enorme rede de compartilhamentos, envolvendo ideias, formatos e a busca de soluções para os problemas encontrados. No Brasil, infelizmente, ainda há muitos coletivos que não contam com um espaço próprio para realizar suas atividades, mas, no caso dos grupos deste estudo, a sede já é uma realidade há algum tempo, e para manter esses espaços em pleno funcionamento faz-se necessário o desenvolvimento de ações de planejamento.

Considerando os grupos da década de 70, André Carreira afirma que uma das principais mudanças de foco dos grupos está nas suas sedes de trabalho: se antes eram estabelecidas como um lugar, através do qual os grupos poderiam criar relações com as comunidades do entorno, na atualidade são constituídas como espaços de criação, referência e lugar político. E ainda:

A adoção de processos de produção que incorporam procedimentos do mundo dos negócios é um componente chave neste contexto, Por isso, atualmente não surpreende a capacidade que alguns grupos têm de navegar pelos meandros dos processos de financiamento da produção, Isso se dá especialmente a partir do treinamento a que todos os realizadores teatrais foram submetidos pela existência quase onipresente das leis de incentivo a cultura como forma de financiamento da produção. (CARREIRA, 2007, p. 02)

As sedes, ou espaços alugados, cedidos e, até mesmo, a participação dos grupos em projetos de residência artística, configuram, portanto, uma primeira e importante etapa de uma sistematização e organização de sua produção, tornando os processos mais eficazes e proporcionando um melhor entendimento do próprio ambiente de trabalho dos grupos.

Há algum tempo, o administrador Romulo Avelar desenvolve um trabalho de consultoria para grupos e instituições culturais no Brasil. Para Avelar (2010), cada vez mais é necessário pensar o planejamento como uma atividade tão fundamental quanto a própria criação. O problema é que ainda há certa resistência de muitos artistas, que acreditam que as atividades de produção podem ser feitas sem nenhum planejamento, apenas se baseando em experiências e até em intuições. Aos poucos, essa realidade vem mudando, principalmente, se for levado em conta o advento da economia criativa<sup>26</sup> e a própria trajetória de muitos grupos, que se permitiram promover o planejamento e organização das suas atividades.

No caso dos grupos teatrais, uma das principais características que os definem é a sua longevidade, apoiada na capacidade de construir repertórios de espetáculos e na execução de projetos, onde os integrantes desenvolvem ações que vão além do seu trabalho como intérpretes. Estas ações comprovam que o ambiente, constituído pelos grupos, são espaços abertos à promoção de conhecimentos, ultrapassando fronteiras e promovendo possibilidades de construir caminhos, partilhados e não partilhados, favorecendo, inclusive, o trabalho de atuação dos membros também fora do coletivo, tendo esses artistas maiores possibilidades de se inserir no mercado de trabalho e conseqüentemente desenvolver uma independência profissional. Exemplos desta informação, são os projetos onde os grupos desenvolvem cursos e oficinas teatrais, e quando promovem a realização de festivais de teatro - espaços onde os atores e diretores atuam como facilitadores e produtores culturais.

Uma grande parcela dos novos grupos teatrais – dos que surgiram nos últimos quinze anos -, já apresenta, entre os seus primeiros objetivos, o desejo de concretizar alguma estrutura para o seu trabalho, o que, conseqüentemente, é traduzido na abertura de sedes próprias e em seu envolvimento com atividades de produção cultural. Desse modo, o interesse permanente de muitos artistas de grupos em promover mudanças nos seus modos de trabalho está diretamente relacionado às suas necessidades, e faz com que eles sejam classificados

---

<sup>26</sup> O termo economia criativa é utilizado para denominar uma conceituação mais ampla do segmento cultural com foco em sua dimensão econômica. A economia criativa são as atividades econômicas relacionadas ao patrimônio cultural, às expressões culturais tradicionais, às artes visuais, às artes dos espetáculos, à arte digital, ao audiovisual, aos serviços funcionais e às artes editoriais, publicações e mídias impressas. Os segmentos criativos, assim, abrangem aqueles reconhecidamente “culturais”, em suas diversas linguagens, e outros, que têm a criatividade e o valor cultural como elementos fundamentais, a exemplo do design, arquitetura e moda.

como artistas-produtores, responsáveis diretos pela organização e desenvolvimento das atividades dos grupos que fazem parte.

Esta postura e característica não inviabilizam o desejo maior que os une em torno de um grupo, mas influenciam positivamente na sua atuação profissional. Se não faz muito tempo, ser artista de teatro significava estar diante dos holofotes, ter fama e prestígio invejáveis e, também, se confundia com ocupar um lugar de militância e protesto. Hoje, a inserção em um grupo pode garantir aos artistas melhores condições de trabalho, considerando que, na atualidade, muitos grupos são equiparados com empresas.

A disponibilidade em tentar organizar as tarefas também é resultado de uma maior competitividade, até certo ponto saudável entre os grupos, pois a administração e estruturação interna é uma necessidade cada vez mais eminente e os grupos que não seguem essa tendência estão fadados a não sobreviverem no mercado - este sim, e em todas as áreas, cada vez mais competitivo.

Parte significativa desta demanda pode estar associada à implementação das Leis de Incentivo à Cultura na década de 90, o que problematizou o acesso aos recursos possíveis, implicando diretamente, na inevitabilidade da organização de artistas e grupos. Ter um projeto onde seja possível visualizar a ideia que o grupo pretende concretizar, é fundamental, e, para participar de quase todas as plataformas da captação de recursos existentes - sejam elas públicas ou privadas - o grupo tem que encontrar a melhor forma de se representar no papel; apresentar os objetivos, justificar a ideia, ter um cronograma de execução da proposta, um plano de comunicação e um orçamento.

A expansão do conceito de cultura, agora também compreendida pela sua dimensão econômica, vem, aos poucos, ajudando os artistas e demais envolvidos no campo, a entender a arte também como produto, portanto, suscetível a um mercado permeado de leis e regras, é um contexto vigente.

Além de sua própria capacidade de entender e gerenciar o dia-a-dia, os jovens grupos tomam como referências seus antecessores, em geral, grupos renomados que concretizaram longas trajetórias (quase sempre associadas a atitudes ousadas e empreendedoras de seus integrantes), além de contar com um fator determinante: sua resistência em relação às dificuldades.

Sejam inseridos no contexto de uma Instituição, a exemplo de Universidades, Organizações Não-Governamentais e Centros Culturais, ou ainda de maneira independente,

apoiados apenas pelos seus objetivos e metas, cada grupo desenvolve suas próprias dinâmicas de organização. Sua localização relacionada ao espaço geográfico, no caso a cidade onde residem, também interfere pois determina a relação que estes grupos vão desenvolver com as comunidades locais - seu público mais amplo -, com os poderes públicos, instâncias de governo e iniciativa privada - seus possíveis patrocinadores.

Considerando o quadro atual, que estabelece um ambiente comum para a atuação dos grupos, organizar os processos de criação se torna uma tarefa fundamental para a sua permanência e continuidade. É necessário seguir o fluxo e, a partir do momento em que se permitem ser atingidos pelas novas dinâmicas de um mercado em expansão - e quase sempre destinado a sofrer alterações, principalmente devido às mudanças nas políticas públicas de cultura -, eles favorecem a si mesmos, praticando ações baseadas em planejamentos e ancoradas numa disciplina que necessita ser constante.

### CAPÍTULO 3 - A GESTÃO CULTURAL E OS GRUPOS DE TEATRO

Um extenso conjunto de teorias, saberes e práticas, há tempos procuram orientar o desenvolvimento do campo das artes cênicas e todas as suas formas de expressão. Para a escrita deste capítulo, os argumentos buscam se apoiar em detalhes de uma história do teatro recente, pois considerando a amplitude e complexidade das formas de arte, compreender de que maneira vem sendo instituída a relação deste campo com questões do campo da administração, se torna uma tarefa possível através de um pouco de entendimento sobre a transdisciplinaridade<sup>1</sup>.

A pergunta a ser respondida é: De que maneira a gestão cultural está inserida ou pode vir a fazer parte do cotidiano de um grupo de teatro? Se a gestão indica um conjunto de tarefas que, orientadas por um profissional capacitado, objetivam promover ações de organização (apoiadas em técnicas e procedimentos padronizados), na maioria dos grupos, essas atividades são desenvolvidas pelo produtor. Caso o grupo não possua esse profissional entre os seus integrantes, as atividades são desempenhadas pelos próprios artistas.

Conforme explicado no primeiro capítulo, o desenvolvimento de uma política nacional para o campo da cultura vem passando por transformações pertinentes desde o ano de 2003, e tratam-se de mudanças de determinado peso, que, em muito, estão influenciando o trabalho dos profissionais que atuam no setor. Ou seja, artistas, gestores, produtores e técnicos, aos poucos estão sendo orientados pelo próprio mercado cultural a buscar melhorar suas qualificações, ampliando sua formação através de palestras, oficinas, cursos e outras formações de variados níveis, que estão sendo disponibilizadas. A qualificação, para quem trabalha na área, está inserida entre os objetivos das atuais políticas culturais.

A constatação de que as mudanças nestas políticas vêm ocorrendo de forma continuada, há pouco mais de dez anos, não significa que nos grupos nunca houve um trabalho - independente de quem o tenha realizado - que buscasse traçar, minimamente, seus objetivos e organizar as tarefas. Já faz algum tempo que o teatro produzido pelos grupos é percebido como um modo de produção, e a própria dinâmica empreendida pelos grupos da década de 70, comprova esta afirmação.

---

<sup>1</sup> Transdisciplinaridade: disciplinas que colaboram entre si em projetos com conhecimentos comuns. Indica um modo de pensar organizador que pode atravessar campos distintos e conferir-lhes unidade.

O modo de produção dos grupos era uma alternativa ao modo de produção capitalista, e pretendia eliminar, da esfera da criação, a linha de montagem, representada pela definição rigorosa de atribuições no processo de produção do espetáculo. (LIMA, 2005, p. 238) Havia, então, uma organização interna que procurava atender às demandas de produção existentes, e estas, quase sempre, eram executadas por aqueles que se colocavam à disposição para fazê-las.

Em muitos grupos, a produção continua sendo feita desta maneira, pois, os resultados da atuação das políticas culturais, que objetivam promover um melhor desenvolvimento das linguagens artísticas, incluindo o teatro, não chega a todas as cidades e estados brasileiros na mesma velocidade e com uma mesma qualidade. Por esta razão, os resultados são contrastantes quanto ao entendimento dos profissionais sobre o verdadeiro alcance das mudanças promovidas, inicialmente, pela atuação do Ministério da Cultura, passando para as Secretarias de Cultura dos Estados e, às vezes, com parcerias com os municípios.

Para todos que já se relacionavam com a área da cultura - artistas ou não -, as mudanças ocorridas na atuação dos poderes públicos tiveram resultados positivos, entre eles, o crescimento do número de projetos em praticamente todos os setores e a criação de novas instituições e equipamentos.

Numa comparação com tempos anteriores, muitas vezes baseados em arranjos e adaptações de toda natureza, Romulo Avelar coloca:

Nesses novos tempos, não há mais lugar para o improvisado e o amadorismo que sempre imperaram no universo cultural brasileiro. As práticas baseadas unicamente na experimentação já não se sustentam, em um mercado cada vez mais severo e exigente quanto aos padrões de qualidade. É patente a necessidade de instrumentalização dos profissionais da área para o desempenho de suas funções, diante dos múltiplos desafios que se impõem nesse novo contexto. (2010, p.49)

Tomando como base o quadro descrito acima por Avelar, a discussão de questões que buscam entender práticas, que antes não se aproximavam do ambiente dos grupos, é cada vez mais crescente, e não apenas no âmbito dos coletivos de artistas. Entender trâmites e especificidades da gestão cultural é tarefa, hoje, para gestores públicos, diretores das casas de espetáculos e artistas, tudo associado com as mudanças implementadas nas políticas nacionais de cultura, visto que estas renovações se apoiaram na ideia de promover a democratização do



acesso aos meios de financiamento, ampliando o seu raio de ação e alcance, e consolidando, através destas práticas, novos formatos para pensar e executar as políticas culturais.

Ainda de acordo com o autor, as funções desempenhadas por um gestor cultural em muito se aproximam daquelas que são atribuições dos produtores. Ambas funcionam como interfaces entre os profissionais da cultura e demais segmentos. (AVELAR, 2010, p. 50) A diferença estaria no fato de que o gestor cultural também pode estar presente em outros contextos, como empresas privadas e órgãos públicos que atuam no campo da cultura, quadro este que é bem mais recorrente, inclusive. E para muitos produtores, empreender relações com os gestores culturais é muito comum no dia-a-dia de seu trabalho.

Ainda assim, as tarefas exercidas por um gestor, no amplo e complexo campo cultural, muitas vezes se confundem com as atividades desempenhadas pelo produtor e vice-versa. Cunha (2007), identifica a gestão cultural como uma nova atividade profissional interna ao setor cultural, considerando-a como uma das consequências do processo de globalização, provocada, ao mesmo tempo, pela confluência do dinamismo entre as políticas culturais públicas e o papel da iniciativa privada no campo da cultura. O próprio entendimento dos gestores, em relação às suas reais possibilidades de atuação, ainda é permeado por dúvidas, verificando-se uma pluralidade de perfis e formatos de atuação profissional.

Sobre a gestão cultural, considera-se esta definição de Enrique Saravia:

Falar em gestão cultural significa referir-se a um conjunto de ações de uma organização – pública ou privada – destinado a atingir determinados objetivos que foram planejados e – supõe-se – são desejados pela organização. Implica implementar normas, planos e projetos, estabelecer estruturas, alocar recursos humanos, financeiros, físicos e tecnológicos e, principalmente, empenhar criatividade e capacidade de inovação para atingir esses objetivos da melhor forma possível. A especificidade cultural está dada pelo fato de se tratar da implementação de políticas culturais ou de lidar com instituições culturais. Em outras palavras, de estar trabalhando com um intangível como é a cultura nas suas mais diversas manifestações. (2011, p. 15)

Dentro das artes cênicas, entender os trâmites da gestão cultural configura-se, portanto, como uma ação emergente, ligada à necessidade de profissionalização, que se traduz em potencializar a busca e o acesso aos meios de financiamento possíveis, e o mesmo pensamento pode ser aplicado aos grupos artísticos.

A atuação de pessoas que desempenham tarefas de organização no campo cultural é tão antiga quanto o próprio teatro, no entanto, as ações não tinham nenhuma base metodológica, não havia formação específica para a área e todos exerciam as tarefas apenas de acordo com o seu próprio entendimento. O caminho para a profissionalização do campo encontra forte estímulo a partir dos debates gerados com o anúncio das novas fontes de financiamento: as leis de incentivo baseadas no mecanismo de dedução fiscal. (CUNHA 2007, p.64)

A partir da implementação destas leis, inicialmente, no plano federal, e logo em seguida por muitos estados e alguns municípios, verificou-se a importância basilar de entender os trâmites legais, necessários para a captação através do novo sistema que, no Brasil, surge como modelo único para ter acesso as fontes de recursos financeiros públicos e privados para as atividades artístico-culturais.

Na concepção de Leonardo Brant:

O incentivo à cultura nasceu da percepção do potencial econômico do setor. A possibilidade de crescimento e geração de empregos, a partir do estímulo pelo Poder Público, fomentou o mercado, em pleno processo de ampliação e consolidação. Outra intenção clara do legislador é a transferência de parte da responsabilidade pela promoção cultural e social do governo para as empresas e para a própria sociedade. (2001, p.55)

A crítica em torno da funcionalidade das leis de incentivo já se faz clara, desde os primeiros anos após a sua implementação. Na opinião de muitos artistas, e entre eles estão membros dos grupos, há tempos existe uma espécie de mercado interno, que funciona dentro dos sistemas de captação - seja o nacional, os estaduais e municipais, que beneficia somente os artistas e grupos que gozam de alguma influência junto às empresas. Em outra perspectiva, somente os artistas e grupos que podem pagar pela assessoria de um bom captador de recursos - tipo de especialização que também aparece após o surgimento das leis -, conseguem financiar algum projeto.

Nos grupos de teatro, as ações que os ligam diretamente a uma gestão de seus processos, estão associadas, inicialmente, ao trabalho que é desenvolvido em suas sedes; ao cotidiano das tarefas que precisam ser executadas para garantir o pleno funcionamento de sua estrutura interna; as pesquisas, aos ensaios e as reuniões (que podem ser de viés pedagógico,

para os grupos que atuam com arte-educação) e também aos encontros, para discutir questões administrativas.

Essa organização é necessária para que eles possam enfrentar os desafios impostos pelos ambientes que lhes são externos, como suas relações com o poder público e as políticas culturais vigentes, a oferta de suas atividades para o público que deseja apreciá-las e seu envolvimento com o sistema que regulamenta as questões trabalhistas e fiscais.

Portanto, se as funções de gestão e produção comumente se intercalam e, muitas vezes, há confusões em relação às atividades que devem ser desempenhadas pelos profissionais que atuam na área, um entendimento básico se faz necessário para que o trabalho seja desenvolvido.

Avelar apresenta a seguinte definição para o termo produzir:

Produzir é administrar recursos e potencialidades, visando à obtenção de bens ou serviços. É cuidar de todos os detalhes para que o resultado final seja atingido com a máxima eficiência, ao menor custo possível. [...] A produção é uma fase em que as tensões e os prazeres naturais do processo criativo se mesclam com a permanência do tempo e com os obstáculos comuns a qualquer empreendimento. A atmosfera é de grande expectativa em torno dos resultados. (2010, p. 173 e p.219)

Mesmo associada às linguagens artísticas e seus processos criativos, trata-se de uma definição técnica e imutável. A produção é um elemento essencial. Considerando as especificidades dos grupos, ao pensar na produção, os integrantes são conduzidos a refletir sobre o seu quantitativo, o número de projetos e atividades que conseguiram desenvolver no decorrer de suas trajetórias; sua qualidade, enquanto produto artístico, e de que maneira eles vêm estruturando as atividades que objetivam organizar o seu cotidiano, sua administração, já acolhida como necessária para a posterior concretização das ideias e projetos.

Nos grupos, a atuação dos produtores é bem mais comum, mesmo sendo os próprios artistas que assumem as tarefas de um trabalho que busca, em primeiro lugar, contemplar as necessidades do grupo. A palavra 'gestão' ainda insinua determinado peso, sendo realmente uma função que exige conhecimentos transdisciplinares e, por isso, de muitas responsabilidades. Há, também, o medo de assumir esta posição e gerar, nos demais integrantes, expectativas que podem não ser correspondidas.

Muitas vezes, as tarefas desempenhadas pelo diretor vão além do ato de dirigir os espetáculos e, não raro, são entendidas pelos membros como sendo a atuação de um gestor e/ou como um produtor. Quase sempre é ele quem responde pelo grupo, o representa em ações externas, como reuniões com patrocinadores e órgãos do governo; concede entrevistas para falar sobre os projetos e espetáculos e tem voto decisório nas situações internas, que determinam os processos assumidos pelo grupo. Este quadro, deixa de lado as características que, por muito tempo, definiram os grupos de criação coletiva, onde tudo era pensado, analisado e decidido por todos. Contudo, em alguns grupos, mesmo quando os diretores assumem tantas atribuições, o fazem com o consentimento de todos os demais, sendo essa a maneira encontrada por eles para apresentar uma organização, principalmente quando se trata da sua representatividade.

Mesmo cercada de dúvidas, inclusive, por quem já atua na área há bastante tempo, ao observar mais de perto, é possível entender que nos grupos a gestão não está tão distante quanto parece. Segundo Aldo Valentim, os processos de criação, posicionamento, manutenção e sustentabilidade, são conduzidos pelas regras da gestão, que nada mais é do que um conjunto de tarefas que devem ser realizadas de forma eficaz, buscando utilizar de forma satisfatória os recursos do grupo, a fim de atingir os objetivos pré-determinados. (2009, p.01)

Gerir um grupo é como gerir uma empresa, mas no campo artístico - mais precisamente no ramo do teatro -, ainda há muita falta de conhecimento sobre as tarefas desempenhadas pelo gestor, comuns no campo da administração, mas ainda tateando dentro de ambientes como os grupos. Os gestores culturais atuam mais concisamente em instituições públicas e privadas, nos Teatros, nas Secretarias ou Diretorias de Cultura e, geralmente, possuem formação ou experiência para exercer os cargos que lhe são atribuídos.

Para Cunha (2007), a profissão do gestor cultural vem sendo construída com base na composição de elementos marcados, inicialmente, pelo autodidatismo, mesmo apoiada em um conhecimento prévio sobre as atividades que convém a um administrador. No estudo desenvolvido por esta pesquisadora, foi possível concluir que ao longo do tempo prevaleceu a utilização de adaptações, estas, sempre procurando atender as demandas apresentadas pelo exercício da função, considerando o contexto e os atores envolvidos.

Com o tempo, e de maneira gradativa, a função vem sendo cada vez mais requisitada em diferentes setores da sociedade. Os gestores culturais devem se desafiar e estarem preparados para atuar em um campo que vem sendo, constantemente, transformado. Trata-se

de novas práticas e competências gerenciais que não são de fácil assimilação, ao contrário, exigem uma formação abrangente e aptidões simultâneas para lidar com o campo cultural.

Para artistas e grupos, entender a importância do trabalho desenvolvido pelos gestores exige tempo e abertura de posicionamentos, ancorados em tradições e experiências.

Infelizmente, ainda hoje existe certo pudor, notadamente entre os artistas, de reconhecer a importância de utilizar técnicas e princípios da administração em benefício de seu trabalho. Persiste o preconceito de que a estruturação das atividades de produção e gestão em bases profissionais provoca, necessariamente, conflitos com o processo de criação. Na verdade, a experiência tem mostrado que, ao contrário, a correta utilização de tais técnicas abre novas perspectivas para os criadores, uma vez que os liberta de uma série de amarras de ordem operacional e burocrática. (AVELAR, 2010, p.51)

Em relação ao Grupo Galpão e ao Bando de Teatro Olodum, existe um ambiente favorável para a compreensão da importância de um gerenciamento de seus processos artísticos, que devem ser acompanhados por uma produção. São coletivos interessados nos caminhos que continuarão proporcionando sua permanência e, por isso, se colocam numa situação de aprendizado, que sempre irá trazer-lhes benefícios.

No tempo presente, o Grupo Galpão experimenta ter, entre os integrantes da sua equipe, um profissional exercendo o cargo de gerente executivo do grupo - função desempenhada pelo gestor cultural, Fernando Lara.

Sobre a sua experiência junto ao grupo, ele diz:

*Meu trabalho no Galpão tem, hoje, pouco mais de dois anos, tendo começado em janeiro de 2013. É um caso muito singular, uma vez que a Gerência Executiva – cargo que ocupo – foi criada quando o Grupo já tinha 30 anos. É uma situação um pouco rara: o cargo mais alto de uma estrutura ser criado tanto tempo depois de a mesma já estar madura e bem estabelecida. Por esse motivo, o início do trabalho foi muito lento e calmo, pois eu não podia atrapalhar algo que já funcionava relativamente bem. Esse contexto me possibilitou observar de dentro e de fora ao mesmo tempo e, só depois disso, apontar e sugerir alterações e desenhar, paulatinamente, um novo rumo para a gestão do Grupo.*

Fernando Lara é mais um a afirmar que o Grupo Galpão é um caso singular no contexto brasileiro, pois muitas instituições culturais, raramente, possuem estruturas bem desenvolvidas e adequadas às necessidades compatíveis com o porte e a atividade que desenvolvem. O próprio fato de ter, hoje, um cargo de gerente-executivo é uma prova de que o grupo está sempre buscando potencializar a sua atuação.

No cotidiano do Bando de Teatro Olodum, os integrantes são convidados a exercer cada vez mais uma proatividade e autonomia, se assumindo como protagonistas no desenvolvimento do coletivo. Trata-se de um entendimento sobre a própria prática que foi sendo revelado ao longo dos anos. Ninguém melhor do que os próprios artistas para conduzir o aperfeiçoamento daquilo que se conhece tão bem. Decerto que esta compreensão não ocorre em alguns dias, e exige portanto o exercício constante de um debate de ideias que também alcance as questões que dizem respeito a organização interna do grupo.

Mesmo diante das dificuldades apontadas para reconhecer a aplicação da gestão, no contexto dos grupos de teatro - o que ocorre, não apenas com os artistas, mas também com os próprios profissionais qualificados para atuar na área da cultura -, entender algumas especificidades das artes cênicas é fundamental para proporcionar aberturas, necessárias para melhorar sua relação com setores considerados como duros e burocráticos. Esta é uma questão cada vez mais eminente.

### **3.1 – DA PRODUÇÃO À GESTÃO CULTURAL: ADMINISTRAR PARA CRESCER**

Portanto, o pensamento de um grupo, no seu sentido mais amplo, vai da sala de ensaio à apresentação, do palco à plateia. O grupo, por tudo que o que caracteriza seu fazer teatral, tem esta possibilidade de aprender que todos os componentes do processo vão para a cena em forma de linguagem, de relação entre os atores, de relação com o espaço e o espectador. (TROTТА, 1995, p. 94)

Está claro que no Brasil, e também em outros países, o teatro de grupo é um modo de produção teatral que, já faz algum tempo, vem chamando a atenção dos próprios artistas, além de produtores, empresários, gestores e pesquisadores. Estes últimos - a exemplo de Rosyane Trotta, André Carreira, Iná Camargo Costa e Mariângela Alves de Lima -, apresentaram seus estudos, que se configuram hoje como contribuições teóricas fundamentais para a

compreensão das metodologias de trabalho, a partir de inúmeros grupos espalhados pelo território brasileiro, constando também nestes estudos, algumas experiências de grupos estrangeiros.

Partindo de 1970, onde surgiram os grupos precursores de práticas até hoje utilizadas, como é o caso da criação coletiva. Trata-se de formas de trabalho adaptadas, e nelas são observados alguns exemplos de sucessos, de fracassos e reviravoltas, que mereceriam um capítulo à parte neste estudo. Mas, os dois grupos aqui estudados, indiretamente, também representam os demais e, tanto as semelhanças quanto as diferenças em seus processos de desenvolvimento, são muito comuns.

Uma importante consideração sobre a análise do Grupo Galpão e do Bando de Teatro Olodum, é que são grupos que pertencem a contextos e realidades muito diferentes e há, em cada um, características que mais os afastam do que os aproximam, enquanto grupos de teatro. Tratando-se do início da trajetória de cada um, quase dez anos os separam e, em 1990, ano que surgiu o Bando, o Galpão já contava com oito anos de formação, nove espetáculos montados, a realização de uma turnê internacional e a compra de seu espaço sede. Percebe-se, portanto, que são histórias muito particulares, que foram construídas com diferentes bases e têm referências diretas às pessoas que integram essas equipes, já que o grupo é o resultado de tudo o que os seus artistas pensam e fazem nele, e para ele.

Cada coletivo de atores possui, então, um modo de desenvolver as suas dinâmicas de produção, e este deverá estar de acordo com as suas necessidades. Por exemplo, se há um espaço que precisa ser administrado, e neste são realizadas todas as atividades que são necessárias, as dinâmicas do trabalho seguirão no sentido de atender as demandas que vão surgindo, como definição dos horários de ensaios, reuniões, que podem ter diferentes objetivos e assuntos a tratar, além das atividades de criação ou confecção de materiais.

Os grupos mais longevos tem sua sede de trabalho como um patrimônio cultural<sup>2</sup> adquirido, que também é artístico, representado por todo o material por eles construídos, sejam eles de natureza concreta: as sedes de trabalho, os espetáculos do seu repertório, materiais cenográficos, figurinos, os projetos e arquivos que representam parte da sua memória, e os bens adquiridos ao longo do tempo; E de natureza não concreta, como os

---

<sup>2</sup> O conceito de patrimônio cultural é constituído como todos os bens de natureza material e imaterial tomados individualmente ou em conjunto, incluídas as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico e científico

materiais aqui considerados parte de sua própria história, seus modos e métodos de fazer, as experiências e competências obtidas, que proporcionaram aos grupos a conquista dos objetivos almejados.

O fato de possuírem ou administrarem um espaço físico vai além e também representa a sua existência, seu posicionamento no meio artístico cultural e a concretização de uma primeira ideia de organização:

A abertura de sedes, a organização de espaços próprios, tem hoje uma grande importância entre as iniciativas grupais. A luta pela conquista do espaço ou por sua manutenção como pólo cultural faz parte do imaginário dessa forma de organização da produção teatral. Os grupos que conquistaram o projeto da sede representam um modelo para a grande maioria dos grupos do país, pois são considerados como estruturas consolidadas. Ainda que isso não seja uma verdade absoluta, pois aqueles que administram seus espaços, sabem das dificuldades cotidianas e dos esforços para a manutenção desses locais, o fato de que muitos grupos tenham sedes facilita a formalização de redes de intercâmbio intergrupais e potencializa o papel formador dos grupos. (CARREIRA, 2007, p.10-11)

Complementando a colocação de André Carreira, as sedes são também um importante aspecto para um desenvolvimento mais potencializado do modo de produção assumido pelos grupos.

Neste sentido, como não considerar que os coletivos que podem contar com um espaço próprio para o trabalho, mesmo sendo alugado, tem condições de sobrevivência e permanência potencializadas? Todo grupo de teatro almeja ter um espaço, e quando este é conquistado, os artistas se revezam numa reinvenção constante das formas de fazer, pois, para sobreviver na atividade e sustentar o espaço, é preciso muito mais do que boas doses de coragem e determinação. Ter inventividade é uma característica que pode fazer a diferença diante de um mercado cultural atualmente tão competitivo.

Como já mencionado no corpo deste trabalho, os modos são específicos, quase sempre são adaptados e as alterações que lhes são aplicadas se apoiam em métodos e teorias já estabelecidos, advindos de uma área que tem como foco a administração eficiente e segura dos negócios.



O desafio de desenvolver projetos, captar recursos para sua execução, divulgar as atividades e ter público para apreciá-las, são metas que os grupos estão sempre procurando alcançar, num processo que se retroalimenta também pelos resultados que adquirem com o tempo. A conquista da sede é, sem dúvida, um importante passo, mas não consolida o fim da busca por uma estruturação.

Para Flávia Ferro Cauduro:

Mas não é só o espaço que é fator fundamental para um grupo ou empresa artística. A construção de uma estrutura sólida também é um ponto estratégico para a sua continuidade. Ter uma estrutura consolidada é um processo construído ao longo da caminhada da existência do grupo. Esta estrutura passa pelo desenvolvimento e manutenção de uma equipe que atue freqüentemente junto. Tanto no teatro quando na dança, a afinidade da equipe é muito importante pois cria um entrosamento fundamental para o desenvolvimento de uma linguagem e de uma maximização dos objetivos estéticos do grupo. (2005, p.159)

Esta afirmação de Cauduro pode ser comprovada com exemplos, pois a partir do momento em que muitos grupos conquistam um espaço-sede, se veem com enormes desafios para mantê-los, principalmente, no sentido financeiro. A título de complementação da ideia apresentada por esta autora, em um estudo elaborado por Edinice Mei Silva (2001), os grupos teatrais são classificados como uma organização. A noção deste termo está inserida na ciência administrativa, que define as organizações como empresas produtoras de bens e serviços, atuantes em mercados competitivos.

Com base nesta classificação, os grupos são compreendidos como produtores de serviço, mas de um serviço específico: o artístico – e que, como tal, possui como concorrente, toda a enorme indústria do entretenimento, uma disputa nem sempre fácil de ser vencida ou vivenciada lado a lado.

Mintzberg (1995b) afirma que, se há atividade humana organizada, surgem, necessariamente - ainda que opostas - duas exigências: a divisão do trabalho e a coordenação. Estas vão solicitar uma estrutura, e sendo assim: “a estrutura de uma organização pode ser definida simplesmente como o total da soma dos meios utilizados para dividir o trabalho em tarefas distintas, e em seguida assegurar a necessária coordenação entre as mesmas.” (SILVA apud MINTZBERG, 2001, p. 17)

Em geral, as organizações tendem a adotar estruturas cujas características internas sejam consistentes e adequadas a cada situação. Nos grupos, a divisão do trabalho, que se apoia na própria noção de teatro de grupo, é uma das principais características que podem defini-los como uma organização. Dividir as tarefas é uma forma possível de potencializar sua execução, conferindo aos membros do grupo não apenas a reponsabilidade, mas também uma autonomia.

As experiências adquiridas pelos grupos proporcionam-lhes aprendizados que ultrapassam o seu fazer artístico. Um exemplo, é a presença dos artistas em discussões de ordem pública, como as Conferências Nacionais e Estaduais, realizadas com a implantação do Sistema Nacional de Cultura (SNC). O interesse em promover um diálogo entre os setores públicos e a sociedade civil deve partir de ambos os lados e, através destas interações, é possível conhecer como funcionam os setores que elaboram e regulamentam as políticas culturais. Desse modo, no dia a dia de sua participação junto a estes setores, os artistas vão descobrindo como lidar com o seu próprio campo de atuação, de maneira cada vez mais assertiva e segura.

O Grupo Galpão construiu a sua trajetória adquirindo, através de cada experiência, novos olhares e compreensões que os ajudaram a resolver problemas, tendo também a chance de passar por situações já vividas de uma maneira menos traumática. O desejo de viver de seu ofício existia desde o início e eles sabiam que era uma conquista que poderia levar algum tempo.

Juntamene com *A esposa muda*, *Ó pro cê vê na ponta do pé* tornou-se uma das peças mais encenadas do Galpão e fez o grupo explodir em Belo Horizonte e em Minas Gerais. A partir dessa montagem, vislumbra-se a real possibilidade de se sobreviver de teatro e busca-se uma estruturação mais sólida e permanente do grupo. Passa-se a pensar não apenas em torno da demanda exigida por uma montagem específica, mas em função de projetos de médio e longo prazo, com atividades e responsabilidades mais definidas e objetivas. (BRANDÃO, 2002, p.38)

O Galpão é hoje um grupo que serve de referência para muitos outros, e um dos principais fatores foi a capacidade administrativa que conseguiu construir, visando sua sustentabilidade - um processo que levou quase uma década para se concretizar. Há tempos que esta é uma meta persistente e, ano após ano, o desafio é sempre não parar de produzir, movimentando o cotidiano do grupo com ações de distintas naturezas, temporadas e

circulação dos espetáculos de repertório; realização de eventos, como seminários, debates e oficinas; e a participação dos integrantes em outros projetos, como a curadoria de Festivais, por exemplo. Todas essas ações acabam agregando valor ao Galpão, e não apenas pela experiência adquirida, mas também pelas oportunidades de troca que são geradas nestes contextos.

As atividades que acontecem diariamente no Galpão Cine Horto - mesmo que, na atualidade, o Centro Cultural desenvolva projetos independentes -, não estão desassociadas de um contexto macro e, certamente, por algum tempo ainda permanecerão sendo interpretadas como parte de um todo: o Grupo Galpão.

O desafio é conseguir manter as velhas parcerias e, ao mesmo tempo, formar outras, nunca perdendo de vista a necessidade de estar em cena, mostrando os resultados alcançados; ter na venda de espetáculos uma fonte de renda possível; desenvolver novos e desafiadores projetos e prestar contas a sociedade. O Grupo Galpão é um dos únicos grupos de teatro brasileiros a contar com uma verba de patrocínio que é renovada anualmente sem participar de uma concorrência pública. A parceria com a Petrobras já ultrapassou mais de dez anos e um dos seus resultados mais expressivos é uma intensa produção de projetos que beneficiam, direta e indiretamente, centenas de pessoas.

Entre outros benefícios, os membros do grupo conquistaram o tão almejado objetivo, que era o de ter seu ofício de atores como principal atividade profissional, com horários e compromissos, que devem ser honrados por todos, como qualquer outra ocupação no mercado de trabalho.

Para o Bando de Teatro Olodum, que tem no Grupo Galpão uma referência de organização e também de resistência, o caminho continuará sendo de buscas, aspirando sempre novas possibilidades de desenvolver planos mais consistentes. Mesmo com tantos projetos e espetáculos na bagagem, até o momento nenhum deles proporcionou ao grupo um retorno financeiro que os permitisse viver de seu ofício. Os patrocínios são sempre esporádicos e com recursos apertados. Mas ter pouca verba para desenvolver suas ações não os permite deixar de sonhar com tempos melhores e, há muito tempo, o Bando de Teatro Olodum já se consolidou como uma das referências teatrais da cena baiana e brasileira.

No ano 2000, o espetáculo Cabaré da Rrrrrraça, maior sucesso de público e bilheteria do grupo, e que sempre volta a fazer temporadas, desde 1997, foi escolhido pelo Ministério da Cultura para se apresentar para uma plateia de embaixadores e membros do corpo diplomático

de 16 países africanos. (UZEL, 2003, p.16) Foi uma conquista isolada, mas muito representativa para todos os seus integrantes.

A conquista de carreiras prolongadas não representa apenas a capacidade que estas equipes de artistas têm de inventar e reinventar formas para sua permanência, igualmente, proporciona aos integrantes a possibilidade de refletirem sobre a importância de cada um no processo. Nos grupos, as atividades de produção são comuns às das demais organizações. A diferença fundamental é que nem sempre elas podem ser desenvolvidas por equipes extras, ficando os atores do grupo responsáveis pela sua execução.

Para todos os integrantes que conseguem perceber a importância da organização, cada vez mais necessária para a continuidade, fica a demanda de conhecer, ainda que de maneira pouco abrangente, os aspectos basilares que envolvem a produção cultural, a fim de que possam desenvolver o seu trabalho, amparados em técnicas e ferramentas que irão garantir a plena execução de seus projetos.

Paralelo aos resultados de médio e longo prazo, alcançados pelas políticas públicas de cultura, as quais mudaram, consideravelmente, as percepções em torno das funções e interesses do Estado, dos artistas e da própria sociedade. Muitas discussões em torno da sustentabilidade da cultura têm se tornado cada vez mais recorrentes. Para tanto, artistas e grupos têm se colocado à disposição para ouvir e compartilhar experiências das mais diversas, o que ocorre, às vezes, dentro da realização de seus próprios projetos.

É preciso fomentar o interesse por esses assuntos, procurando adquirir um mínimo entendimento sobre temas emergentes, como a própria economia da cultura. A permanência ativa nos circuitos de produção - criar, produzir, vender e se sustentar - é uma máxima atual, que se apoia no desejo de superar as adversidades que todos os grupos enfrentam, independente do seu tempo de atuação.

De acordo com Cida Falabella (2013), uma parcela significativa de grupos, sejam eles atuantes em grandes ou pequenas cidades, entendem a sustentabilidade como uma necessidade e esforço em manter vivo algo que a maior parte da sociedade ignora. Diante de uma diminuição cada vez mais intensa da presença do público para prestigiarem os trabalhos, independente destes estarem em cartaz em grandes ou pequenos teatros - e até mesmo na rua, é preciso pensar na arte e no teatro como bens públicos.

No século XXI, o teatro só é sustentável, tanto econômica quanto artisticamente, se os fazedores colaborarem entre si, se organizarem para cobrar a implementação de políticas públicas e estabelecerem laços sólidos com a educação. (FALABELLA, 2013, p.65)

Dito isto, não só o crescimento, como também a própria permanência dos grupos, ficam condicionados a sua capacidade de sempre se reinventarem, o que acontece ao mesmo tempo em que os grupos precisam lutar pela preservação de determinadas práticas, que vêm auxiliando-os na construção de suas próprias histórias.

### **3.2 – A GESTÃO DO GRUPO GALPÃO E DO BANDO DE TEATRO OLODUM: UMA ANÁLISE E COMPARATIVA**

Conforme citado anteriormente no corpo deste estudo, no ambiente dos grupos teatrais as atividades ligadas à sua gestão são um exercício contínuo, se fazem no dia a dia e vão desde providenciar espaços para ensaios - para os grupos que não possuem sedes - até desempenhar as tarefas que envolvem a captação de recursos, necessários para a concretização dos projetos que são elaborados. Em tese, o desempenho de todas as funções deve estar de acordo com princípios que são previamente estabelecidos, geralmente, analisados e definidos pelos próprios integrantes dos grupos.

Ao tecer comparações entre os formatos adotados, por ambos os grupos analisados nesta pesquisa, esta ação não se configura, em nenhum momento, como uma tentativa de afirmar que um dos modelos é melhor e deve ser seguido pelo outro, ou o contrário, pois cada grupo desenvolveu, e continua desenvolvendo, as suas estratégias de manutenção, apoiados nas ferramentas que possuem para desenvolvê-las.

Muitos grupos de teatro desenvolvem um trabalho continuado, o que é feito através de suas pesquisas e mantendo relações diretas com as comunidades, para isso, necessitam se guiar por um formato de auto-gestão que em muito se diferencia com a forma como o mercado se organiza. (VALLE, 2008, p. 137)

Em relação a esta diferenciação, Xavier Greffe (2013) tenta explicar por outras vias, quando afirma que os meios artísticos - e nesses estão incluídos os grupos de teatro -, não gostam da economia e julgam perigoso as lógicas econômicas orientarem a realização de suas atividades. Mas, ainda que este autor reconheça que a economia, disciplina organizada em torno da análise dos mercados, possa relativizar ou até destruir algumas normatizações

desenvolvidas no campo das atividades artísticas, estas, entretanto, não estão dissociadas de uma dimensão econômica, pois necessitam de recursos e as formas como estes são adquiridos influenciam, diretamente, o seu modo de expressão e a carreira dos artistas. (GREFFE, 2013, p.19)

A relação entre as artes e a economia está distante de ter uma explicação simples, muito menos destituída de equívocos provocados pela possível falta de conhecimento sobre as especificidades de cada uma dessas linguagens.

No Brasil, a partir da ampliação dos significados de cultura, que inseriu nas pautas de muitas discussões públicas a sua dimensão econômica, ou seja, sua capacidade de gerar emprego e renda -, ocorreram mudanças nas formas de agir e pensar sobre essa relação. Estas mudanças vêm resignificando a maneira como artistas e grupos encaram o seu trabalho artístico, no que diz respeito a sua influência na economia do país. Se as artes estão agora inseridas de uma maneira mais confortável em discussões que envolvem números, rendimentos e custos, os atores incluídos nesta dinâmica vêm mudando as suas posturas, quando precisam lidar com esta questão. Alterações que têm sido vistas, majoritariamente, como positivas, principalmente, quando se trata dos artistas dos grupos que atuam como seus próprios gestores.

A partir do trabalho de análise dos dois grupos, em relação a sua estrutura física, no caso os espaços utilizados para o trabalho, ambos possuem sedes de trabalho, sendo a do Grupo Galpão um espaço próprio, portanto, patrimônio material do grupo; e o espaço utilizado pelo Bando de Teatro Olodum configurado como um espaço compartilhado - trata-se de algumas dependências físicas do Teatro Vila Velha (sala de ensaio, sala de produção, palco alternativo [Cabaré dos Novos] e palco principal).

O Grupo Galpão pode hoje contar com uma estrutura que o diferencia de muitos outros grupos no Brasil, o que foi conquistado ano após ano, com persistência, sabedoria e parcerias fundamentais. Se este grupo tem, na atualidade, uma equipe de técnicos e profissionais que trabalha no dia-a-dia para dar conta de todas as atividades, outrora essas tarefas foram todas realizadas pelos integrantes. Atualmente, os doze atores continuam envolvidos indiretamente nas atividades que compõem a organização da rotina do grupo, por vezes assumindo a supervisão e/ou a orientação do trabalho que é executado pelos funcionários.

O Bando de Teatro Olodum, como residente do Teatro Vila Velha - uma das Casas de Espetáculos mais bem estruturadas do estado da Bahia -, quando na realização dos seus

espetáculos e projetos, pode utilizar o amplo espaço físico do Vila, bem como os equipamentos técnicos e a equipe capacitada. Mas, seus integrantes fazem questão de enfatizar que o Bando não possui nenhum tipo de preferência dentro do Vila e, dentro do teatro, é um grupo como qualquer outro residente, necessitando se organizar internamente para ter suas necessidades contempladas nas divisões dos espaços.

O Galpão tem em sua macroestrutura todas as ferramentas que são relevantes e necessárias para pensar a sua gestão. Sede de trabalho própria, escritório de produção, com funcionários contratados para exercer funções delimitadas por uma coordenação de produção que, por sua vez, dialoga com um gerente executivo, subordinado a um conselho gestor, que possui poder de decisão. Este, tem entre os seus participantes, membros cofundadores do grupo (Eduardo Moreira, Antonio Edson, Beto Franco e Teuda Bara). Tanto o gerente executivo quanto a coordenadora de produção, possuem delimitações profissionais bem estabelecidas dentro da empresa e coordenam diferentes dinâmicas, associadas à organização das atividades realizadas.

O Bando de Teatro Olodum tem hoje Chica Carelli e Zebrinha como principais coordenadores e consultores nas tomadas de decisão. Chica Carelli também coordena as tarefas de produção e conta com o apoio dos atores Valdinéia Soriano, Cássia Valle e Fábio Santana, integrantes do grupo de trabalho que executa as atividades de produção. Outros atores, atuam nos demais grupos de trabalho como, cenário, figurino e documentação (Vide organograma na página 78.) e muitas vezes os membros se revezam nas responsabilidades, sempre tentando estar de acordo com suas ocupações profissionais fora do Bando - já que o grupo ainda não garante a total subsistência de seus integrantes. A participação nos grupos de trabalho são funções extras, desempenhadas em horários previamente estabelecidos e de acordo com as demandas.

Os dois grupos possuem registro jurídico. O Galpão é uma associação sem fins lucrativos e também uma produtora artística. A equipe gestora decide qual a melhor maneira de administrar os recursos financeiros para cada tipo de projeto. Os atores são também registrados como prestadores de serviços autônomos, o que faz com que seja possível efetuar pagamento para os mesmos através de sua associação. O Bando tem uma associação sem fins lucrativos e registro como produtora cultural. Também de acordo com a origem dos recursos, é feita a opção pela contratação de um administrador para fazer a produção dos projetos, principalmente quando são financiados por convênios.

A duplicidade de registros tem sido uma prática muito comum entre os grupos. Através das associações é possível diminuir a carga tributária a qual são submetidas as empresas de fins lucrativos, mas, como há limitações na questão da contratação, às vezes, é necessário ter outras maneiras para lidar com as questões financeiras.

Cada grupo está inserido em uma realidade distinta, inclusive em regiões diferentes do Brasil, o que possibilita traçar diferenças em relação ao envolvimento dos grupos com as dinâmicas de financiamento, oferecidas pelos estados e municípios, já que, em nível federal, os dois grupos estão em pé de igualdade.

Através da Lei Federal de Incentivo a Cultura, o Grupo Galpão conta com o patrocínio exclusivo da Petrobrás, desde o ano 2000, o que oportuniza para o grupo a possibilidade de realizar projetos substanciais, consistentes e de longo prazo. Através desta verba, é possível traçar planejamentos anuais estruturados, pagar boa parte das receitas geradas e concretizar os projetos de circulação para muitas regiões do Brasil, um desejo que o grupo sempre procura realizar com todos os espetáculos que produz. Por sua vez, ter o patrocínio exclusivo implica em abrir mão de certa autonomia em relação a agenda do grupo. A participação em Festivais, por exemplo, é anteriormente avaliada pela empresa, principalmente, no que diz respeito ao posicionamento das marcas. O grupo vem aprendendo a lidar com questões dessa natureza desde o início, mas a Petrobrás nunca influencia no trabalho estético do Galpão e os integrantes têm plena consciência de tudo. A tão almejada segurança financeira tem um preço a pagar.

Como outros grupos espalhados pelo Brasil, o Bando de Teatro Olodum segue tentando concretizar uma organização mais eficaz e encontrar formas possíveis para financiar os seus projetos. Por enquanto, investir na apresentação do seu repertório de espetáculos, com destaque para a peça Cabaré da Rrrrrraça, continua sendo a saída para que o grupo não pare de trabalhar em cena, ao passo que, investe na elaboração de novos projetos. Além dos espetáculos, o grupo desenvolve um projeto de oficina (Oficina de Performance Negra) e um Festival (A Cena Tá Preta), nos dois casos os atores se revezam no desenvolvimento de várias funções, como facilitadores, técnicos e produtores. Investir em novas atitudes às vezes provoca desconfortos que dialogam com a própria dinâmica de ser grupo, mas uma das principais marcas do Bando é a resistência, e esta não está associada somente ao seu discurso cênico, mas também ao seu desejo de continuar produzindo com os recursos necessários.

Em 2007, ao elaborar uma crítica consistente sobre as questões que ligam, diretamente, o teatro ao mercado, Iná Camargo Costa afirmou que os grupos de teatro espalhados por todo



o país, lutam para viabilizar e dar continuidade aos seus trabalhos em guerra permanente contra as determinações de um mercado onipresente, que define desde as políticas mais gerais do Estado, até os menores detalhes do que se entende hoje por arte. (p.19) Essa luta também é traduzida através dos projetos que são desenvolvidos pelos coletivos. Cada um desses dois grupos caminha em consenso com seus próprios princípios, construídos com o tempo e de acordo com o que acreditam, tentando sempre colocar as características imperiosas do mercado - e, às vezes, até perversas - à favor de seus planos e projetos.

Para ambos, a organização das atividades é uma necessidade e é fundamental para a continuidade de seu trabalho. Trata-se de grupos que pertencem a realidades muito diferentes e, também por isso, com percepções distintas sobre a gestão e a produção dos seus processos. Contudo, reconhecem o quanto uma boa estrutura operacional pode gerar excelentes resultados.

### **3.3 – OS GRUPOS COMO ESTRUTURAS EM PROCESSO – PARTICULARIDADES E DESAFIOS DE SUA GESTÃO**

*Depois de trinta e um anos de trabalho ininterrupto, com muitas dúvidas, conquistas, alguns fracassos, uma boa dose de sucessos e de crises, me pergunto para onde pode apontar a bússola de possibilidade de renovação do Galpão. É claro que podemos pensar em renovação no horizonte de um próximo espetáculo e podemos fazê-lo com o horizonte para os próximos dez ou vinte anos. Numa perspectiva de médio e longo prazo, qualquer que seja o diagnóstico artístico, creio que o nosso coletivo não pode se furtar ao desafio de novos atores. De preferência atores jovens, que possam dar continuidade ao nosso projeto artístico. [...] É preciso estabelecer uma pedagogia que transmita nossos conhecimentos e experiência e, ao mesmo tempo, nos transforme e nos revigore. (MOREIRA, 2013, p. 123)*

Os grupos de teatro são bons dinamizadores para os debates em torno dos modelos culturais estabelecidos, pelo simples hábito de se predispor a questionar as suas próprias práticas. O mesmo vale para o aspecto da manutenção de suas estruturas, consideradas como em permanente processo de alteração e modificação, principalmente, em função da relação com os dispositivos de financiamento.

A discussão que segue é destinada às estratégias e ferramentas utilizadas pelos grupos, com o fim, prioritariamente, de garantir que a sua inserção no campo das artes cênicas seja articulada com uma interpretação que compreenda o teatro como trabalho. Dito de outro modo, a partir do interesse de seus membros em produzir coletivamente, um esforço de compreensão sobre as formas possíveis de prosseguir no exercício de uma atividade teatral se faz necessário. Um ponto de partida é o grupo como espaço de representação, ou seja, o lugar onde seus membros se reconhecem e encontram seus pares, passando, então, a seguir suas propostas de atuação.

Partindo da compreensão da gestão cultural como um conjunto de funções administrativas, hoje estabelecidas como um desafio para artistas e grupos, principalmente os que não podem contar com um produtor que tenha alguma formação para atuar auxiliando-os na compreensão de especificidades, os grupos estão buscando entender as tarefas de gestão como aliadas para seu desenvolvimento e organização social.

Aqui, alguns aspectos já se fazem suficientemente claros.

- Grupos são organizações de pessoas alinhadas e dispostas a trabalhar em conjunto, em razão de seus objetivos;
- Os grupos de teatro são compostos por artistas reunidos em torno de aspirações e ideias comuns. Entre outros planos e metas, desenvolvem noções de estrutura e organização que possam atender suas necessidades e, para tanto, não hesitam em promover quantas adaptações forem preciso;
- Os grupos, principalmente os que possuem sedes de trabalho, estão suscetíveis a certas regras, que definem e orientam o mercado de empresas do ramo cultural. Para participar de seleções públicas, como os já comuns editais culturais, precisam ter registro jurídico, possuir CNPJ e conta bancária, além de pagar e declarar impostos;
- Certos processos seletivos são ainda mais exigentes e, para participar deles, os grupos precisam comprovar, no mínimo, cinco anos de atividades realizadas.

Colocados esses aspectos e de acordo com Aldo Valentim, “a gestão de um grupo artístico será, portanto, idêntica a de uma empresa, respeitando-se as especificidades do produto e/ou serviço que oferece, um bem artístico: o espetáculo, o mercado em que atua e o público para o qual está direcionado”. (VALENTIM, 2009, p.01)

Uma abordagem de caráter mais tecnicista, considerando as características que definem as atividades, tanto de gestão quanto de produção cultural, classifica os grupos de teatro como

estruturas em processo. Comparando-os com uma empresa, um grupo é, basicamente, um corpo estável de artistas, entre os quais estão o diretor e os atores, porém, cada um tem suas características particularidades, associadas à história que construiu e às pessoas que dela fizeram parte.

A gestão cultural é singular em muitos aspectos, dadas as características das atividades culturais, por muito tempo diretamente associadas a espontaneidade, informalidade e marginalidade. Se o teatro precisa viver comercialmente, é preciso contar com competências indissociáveis da gestão cultural, para que a organização seja uma característica a ser utilizada na busca pela permanência. Os grupos se adaptam às suas necessidades. Em geral, são os projetos que definem as suas rotinas e, através de suas dinâmicas, são estabelecidas as formas para o trabalho. Além do mais, o grupo de teatro continua, hoje, como um lugar político, onde seus membros se posicionam e exercitam sua relação com a sociedade, da qual fazem parte.

Inicialmente, com o desejo de simplesmente criar juntos, cada agrupamento marca a sua presença no cenário nacional; em cidades menores, ligados às comunidades ou manifestações religiosas; nas capitais, acompanhando o movimento de outros grupos já atuantes, como resultado de experiências isoladas, e também enquanto produto das Universidades, como é o caso do LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP), em Campinas, no estado de São Paulo.

Presentes em muitas cidades brasileiras, os grupos que procuram se organizar, para ampliar as suas possibilidades de crescimento, seguem suas trajetórias com atribuições cada vez mais semelhantes às das empresas, envolvidos numa gama de relações que abrange arte, cultura, mercado, políticas públicas e economia.

Como o desenvolvimento de seu trabalho, particular em sua medida, os contextos de seus surgimentos são tão diferentes quanto as suas estratégias de organização, mas se encontram a partir do momento em que esbarram nos mesmos problemas, decorrentes das dificuldades comuns, em quase todos os grupos, desde as relações entre seus membros - estas, que podem entrar em conflito, inclusive, por razões referentes a utilização da linguagem -, até os atritos, que surgem em razão da ausência de estruturas ou apoios.

Se muitos grupos hoje funcionam com procedimentos e rotinas semelhantes às empresas, o entendimento dos processos que direcionam uma gestão cultural é uma necessidade, tanto para promover a captação de recursos - fundamental para financiar os seus projetos -, quanto para concretizar suas atividades intrínsecas, como espetáculos e oficinas.

Usufruir do apoio da iniciativa privada e do setor público exige que os grupos saiam do amadorismo e se estruturam como empresas. A exigência se reflete no mercado e faz o gestor pensar e olhar a organização como uma empresa, ainda que esse processo ocorra de forma involuntária.

Suas bases e referências, no caso os primeiros grupos, nem sempre delegaram atenção para a questão da organização. O que ocorre é que, com o passar do tempo, os grupos vão se fortalecendo e atingem um momento em que é necessária a tomada de decisão: ou se profissionalizam, para competir de maneira mais direta com outras organizações, ou permanecem informais e amargam as consequências.

Cada grupo tem as suas trajetórias construídas com bases nem sempre sólidas, ao contrário, são ícones de um teatro feito com várias mãos, enveredando-se por extensas jornadas que, ao mesmo tempo, os colocam como diferentes e iguais, mas nunca perdendo de vista o interesse de possibilitar o desenvolvimento das suas atividades de maneira contínua.

Por mais que os grupos busquem uma mínima estruturação, que os permita passar por todos os trâmites necessários para a concretização de seus projetos com alguma tranquilidade, o mercado, onde estão inseridos, é instável pela sua própria natureza, e lidar com altos e baixos é uma constante na vida de quem trabalha com arte e vê nesse setor uma fonte de renda possível.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Como todo grupo que cria raízes sólidas com um longo tempo de convivência, sempre corremos o risco de cair numa estrutura familiar, com tendências excessivamente institucionais. A melhor coisa para o grupo é ter sempre em mente a possibilidade do fim. Ou traduzindo melhor, que o nosso pacto de trabalho e convivência faça parte de um desejo coletivo de estarmos juntos e de nos desafiarmos artisticamente, fazendo teatro. Que a nossa união possa ser fruto de uma escolha, e não da imposição ditada pelo costume ou pelas conveniências. (MOREIRA, 2010, p.243)*

Durante a realização deste trabalho, foram muitas as perguntas, dúvidas, incoerências, leituras, comparações e análises que procuraram atender os propósitos desta trajetória que chega aqui a uma finalização prévia. Na medida em que a discussão sobre um assunto gera tantas interfaces com diferentes questões, e parte delas em pleno processo de acontecimento na atualidade, por hora é preciso mesmo encerrá-la, ao passo que a continuidade deste projeto se faz necessária por distintas razões.

Em muitas cidades brasileiras os grupos de teatro são traduzidos como uma das formas encontradas pelos artistas para se organizarem e produzirem juntos, em espaços físicos próprios ou não, estes configuram-se como ambientes propícios para a promoção de encontros e a realização de projetos que contemplam o pensamento de um coletivo de artistas. Em geral, estão em permanente estado de estruturação de seus procedimentos de atuação, despertando interesses e curiosidades as mais diversas, sobre o lugar que cada um deles ocupa na história do teatro que vem sendo produzido no Brasil.

Tentar defini-los não é uma tarefa necessária posto que é justo nas suas diferenças que reside a maior parte do empenho que será exigido para aqueles que se predispõe a estudá-los, independente da abordagem. Sua organização procura sempre estar em acordo com as possibilidades de atividades que se propõem a desenvolver, seja a pesquisa e montagem de um novo espetáculo, a oferta de uma oficina ou curso de aperfeiçoamento ou a elaboração de uma publicação. Os grupos revelam em seu interior uma diversidade de procedimentos, onde seus integrantes tem a possibilidade de atuar em diferentes frentes de trabalho, quase todas resultando em um produto artístico. Ao longo do tempo, esta capacidade foi proporcionando a conquista de um importante lugar e a relevância dos grupos para o desenvolvimento das Artes Cênicas no país, tendo também como resultado uma ampliação de sua visibilidade diante de públicos distintos.

Ocorreram muitas mudanças desde a atuação dos grupos da década de 70 até os dias atuais, mas algumas características que os definiam ainda permanecem e são a base de muitos coletivos que desenvolvem hoje um trabalho que não deixa de ser artístico em razão de estar ancorado em procedimentos que são comuns no campo da administração. Praticamente todos os grupos desejam construir trajetórias sólidas e sua sobrevivência em muito depende dos processos de organização que são elegidos para alcançar este objetivo. É um exercício diário e exige comprometimento e dedicação dos integrantes, além da reflexão sobre a sua própria prática.

Na medida em que os anos passam, cada grupo vai procurando entender de que maneira é possível proporcionar um ambiente que favoreça estas tarefas, sendo que a participação efetiva de todos os envolvidos é fundamental. Hoje, a necessidade de possuir uma sede de trabalho se revela como um fator de extrema relevância para a continuidade das atividades de muitos grupos. No Brasil, as possibilidades que condicionam a ocupação de espaços públicos por coletivos, que poderiam através de suas atividades promover uma agenda de ações destinadas para públicos diversos, ainda são muito incipientes e dependem de uma série de fatores, que por sua vez envolvem outras estruturas que estão entrelaçadas em um sem número de impedimentos legais ou inconstitucionalidades burocráticas, o que acaba desestimulando muitos artistas que se arriscam a enfrentar todo o emaranhado de burocracias a que são submetidos constantemente. A saída encontrada por muitos é investir na compra ou locação de um espaço físico, o que pode levar muitos anos até que se concretize.

Mesmo indiretamente, os artistas teatrais estão envolvidos com a elaboração e aplicação das Políticas Públicas de Cultura, um processo gradual porém lento e marcado por repeditas fases de desinteresse e falta de investimentos dos setores públicos na cultura, provocando atrasos e dívidas históricas que até hoje são difíceis de se dimensionar. Durante vários anos, o financiamento público para as linguagens artísticas ficou bastante restrito ao mecanismo de renúncia fiscal, que surgiu alguns anos após a criação do Ministério da Cultura no ano de 1985, um outro fato que comprova o retardo do Brasil no entendimento da real necessidade de se investir em ações que visam promover e valorizar as manifestações culturais de uma nação com potenciais tão diversos.

Há que considerar, também, que a ausência de instrumentalização profissional acabou sendo um fator que em muito colaborou para determinados vícios. Basta concluir que a própria atuação de gestores e produtores culturais ficou durante muito tempo sendo exercida com bases autodidatas, com poucos ou nenhum processo de formação que pudesse auxiliar os

interessados em desempenhar melhor estas funções, tão fundamentais para o atual quadro de desenvolvimento das políticas públicas de cultura em que se encontra o Brasil.

A partir de 2003, novas estratégias de gestão pública começaram a desenhar outro quadro para as políticas culturais nacionais, numa perspectiva de investimentos de médio e longo prazo, que já começaram a apresentar resultados significativos e minimamente satisfatórios, porém ainda distantes de proporcionar um atendimento igualitário à toda classe artística que tem direito à acessar os programas, que por sua vez devem ser pensados com fins a beneficiar o maior número possível de artistas, grupos e demais entidades culturais. O próprio pensamento que orienta a construção de uma atividade de gestão e produção dos grupos e companhias teatrais mais recentes, tem as suas bases no entendimento da importância desse investimento.

Tão recente quanto o quadro acima descrito é o surgimento da economia da cultura, que em consonância com estas políticas busca proporcionar aos criadores das mais diversas linguagens a geração de empregos e renda através de seu trabalho artístico, mas poucos são os grupos que já sabem fazer uso desta potencialidade. Talvez o próprio desenvolvimento da economia em seu sentido macro, tão marcado por avanços e retrocessos, perdas e ganhos e o fato desta área estar intrinsecamente ligada ao desdobramento da gestão pública, ainda precise ser melhor fortalecido, garantindo então melhores margens de segurança para investimentos capazes também de reverberar na otimização das linguagens artístico-culturais.

Os modos de gestão e produção dos grupos devem funcionar em benefício de seus processos de criação e sua permanência pode ser potencializada através de atitudes autônomas que procuram fazer uso dos meios de captação de recursos disponíveis, sejam as Leis de Incentivo (mesmo com todas as suas falhas), os recursos oriundos de outras fontes via Estado ou através das iniciativas privadas. Os recentes recursos, públicos e privados, que são destinados ao financiamento de projetos de manutenção e programação de grupos artísticos, configuram-se como uma das alternativas possíveis para se promover a permanência e fortalecimento desses coletivos, configurando-se os processos artísticos também como resultados relevantes.

O Grupo Galpão possui uma estrutura de produção que dificilmente pode ser comparada com outro grupo de teatro no Brasil, mas importa afirmar que cada coletivo atua em consonância com os seus ideais e em acordo com o contexto cultural do qual fazem parte, como as oportunidades de crescimento, o acesso à financiamentos de origem pública e privada e a receptividade do público para com as ações que são desenvolvidas. O grupo mineiro pode ser referência para muitos outros artistas e grupos que delegam alguma

importância para as atividades de gestão e produção, mas não deve ser colocado como um modelo único de sucesso e por conta disso ser copiado. O trajeto de cada coletivo está muito ligado à história de seus integrantes, tanto os que um dia fizeram parte, quanto os que permanecem nela, como cada um pensa e age cultural e politicamente no seu campo de atuação.

O Galpão tenta manter em atividade todo o complexo de atividades que o circunda e para tanto funciona de maneira muito semelhante a uma empresa comum, um caminho que foi construído ao longo do tempo, com muitas tentativas e a necessidade de se superar a cada dia, cada novo projeto, sempre buscando estar em consonância com os seus princípios.

O Bando de Teatro Olodum também segue construindo uma trajetória que está alinhada com os seus princípios artísticos, estéticos e políticos, porém nem sempre a estrutura permite um desenvolvimento pleno de suas atividades cotidianas, que são contínuas e marcadas pelas ações de resistência que o caracteriza desde o seu surgimento. Sua perspectiva atual é se reestruturar a partir de mudanças que foram feitas recentemente, necessárias para a continuidade e permanência de seu trabalho.

Não apenas estes dois grupos, que pertencem à realidades e contextos completamente diferentes mas dentro de um mesmo país, como também outros grupos que possuem estruturas que os permite investir em sua permanência nos circuitos culturais, seguem tentando associar o seu trabalho com os meios de financiamento possíveis. As mudanças pelas quais vem passando as políticas culturais contemporâneas tem influenciado diretamente nos modos de organização destes grupos, pois é do interesse de todos ter acesso às possibilidades geradas pelos mecanismos de financiamento.

No que se refere estritamente as formas de organização, não podemos falar de um modelo único ou mesmo predominante. No universo do teatro de grupo, visualizamos desde estruturas profissionalizadas estáveis (formadas com atores, diretores, gestores e técnicos), companhias registradas como empresas, coletivos amadores e grupos formados por apenas duas pessoas. Em todos esses modelos, as atividades quase sempre seguem uma rotina, que independe do fato de estar ou não em cartaz com algum espetáculo, ou promovendo alguma outra atividade voltada para o público externo. O que significa que não ter um espaço adequado para as tarefas inerentes ao fazer teatral acaba gerando problemas que, a depender da forma como são enfrentados, podem oportunizar conflitos nas relações entre os integrantes.

As ações que regem a rotina dos grupos são divididas entre apresentações, viagens, atividades de formação, elaboração de projetos, planejamento, avaliações, participação em eventos e realização de intercâmbios. O fato de ter uma sede é tão importante que para os



conjuntos que ainda não possuem um espaço de trabalho, seja ele próprio ou alugado, a possibilidade de adquirir ou locar um espaço é sempre renovada a cada oportunidade de captar algum recurso que possa custear essa necessidade.

Muitos acabam experimentando ter uma sede temporariamente. Através da realização de projetos de residências artísticas em espaços públicos ou privados, um dos resultados das políticas culturais recentes, os grupos acabam tendo a oportunidade de refletir sobre a importância de possuir e gerenciar o seu próprio espaço, verificando o quanto essa possibilidade é capaz de potencializar a realização de suas atividades. A estrutura, traduzida portanto em um Espaço-Sede, se revela como um dos aspectos fundamentais para um bom desenvolvimento das atividades dos grupos que seguem suas trajetórias e estão cada vez mais conscientes sobre a importância da organização para a sua continuidade. O que se verifica é que as atividades de gestão e produção são termos voláteis na medida que estão sempre em processo de transformação, ficando a cargo de cada grupo adaptar estas atividades de acordo com o seu entendimento e suas necessidades.

Na atualidade, a relação dos artistas com os mecanismos de financiamento possíveis não é tão distante, porém ainda enfrenta dificuldades em relação a formação e capacitação de profissionais para atuar de maneira mais direta nos setores, ao mesmo tempo que os próprios artistas estão se colocando à disposição para aprender a fazer uso das ferramentas disponíveis.

A qualificação de sua atuação pode então seguir duas perspectivas distintas, possibilitando a presença de profissionais específicos para a realização de tarefas fundamentais para o desenvolvimento de sua produção, ou se permitindo a instrumentalização dos próprios artistas com o intuito de potencializar as ações do grupo, um desafio para a permanência de qualquer coletivo, desde os mais longevos até os mais recentes.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Antônio. AZEVEDO, José Fernando P. de. TENDLAU, Maria. (Orgs.) **Próximo Ato: Teatro de Grupo**. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2011.
- AVELAR, Rômulo. **O Averso da Cena. Notas sobre produção e gestão cultural**. Belo Horizonte - MG, Duo Editorial, 2008.
- BARBALHO, Alexandre, BARROS, José Márcio e CALABRE, Lia. (Orgs.) **Federalismo e Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2013.
- BARROS, José Márcio e JÚNIOR, José Oliveira (Orgs.). **Pensar e Agir com a Cultura: Desafios da gestão cultural**. Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, 2011 – 156p.
- BOTELHO, Isaura. **O teatro de grupo contra o deserto do mercado**. In: Revista ArtCultura, v.09, nº 15, p. 17-29, Uberlândia, jul-dez 2007.
- BOOTH, Wayne C., COLOMB, Gregory G. e WILLIAMS. **A Arte da Pesquisa**. Tradução Henrique A. Rego Monteiro. 2ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **Grupo Galpão: Uma história de risco e rito**. 2ª Edição – Belo Horizonte: O Grupo, 2002.
- BRANDÃO, Tânia. **As Lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”**. p. 333-375 In: MOSTAÇO, Edécio (Org.). Para uma História Cultural do Teatro. Florianópolis/ Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.
- \_\_\_\_\_. **As Companhias Teatrais Modernas**. In: FARIA, João Roberto (Dir.). História do Teatro Brasileiro – Volume 2. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC-SP, 2013.
- BRANT, Leonardo. **Mercado Cultural: Investimento Social, Formatação e Venda de Projetos, Gestão e Patrocínio, Política Cultural**. São Pauo: Escrituras, 2001.
- BOURDIAU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Editora Bertrand do Brasil S. A.: Rio de Janeiro, 1989
- CANAL CURTA, **Programa Ensaio Brasil com Rosyane Trotta**. 2014. 2’30”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CV4Ja7OiwKE> Acesso em Outubro de 2014.
- CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. **Práticas de Produção Cultural em Santa Catarina – Sobrevivência e busca de identidade**. Florianópolis-SC. NPTAL – FAPUDESC, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Teatro de Grupo: Reconstruindo o teatro?** In: Da Pesquisa – Revista de Investigação em Artes. Ago/2007 – Jul/2008 Vol.01 Nº 3 Centro de Artes da UDESC – Santa Catarina - RS
- CAUDURO, Flávia Ferro. **Competências organizacionais e gerenciais associadas à gestão de empresas de produção artística e cultural: Um estudo exploratório** (p. 150 – 165) In: Os Novos Horizontes da Gestão – Aprendizagem Organizacional e Competências. Artmed Editora S. A. Porto Alegre – RS, 2005.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural: Cultura e Imaginário**. 2ª Edição, São Paulo: Iluminuras, 2012.

CUNHA, Maria Helena Melo da. **Gestão Cultural - Profissão em formação**. Belo Horizonte, MG: Duo Editorial, 2007.

DESGRANGES, Flávio e LEPIQUE, Maysa (Orgs.). **Teatro e Vida Pública – O fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

DURAND, José Carlos. **Política Cultural e Economia da Cultura**. Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.

FALABELLA, Cida. **A Insustentável “Leveza” do Teatro**. In: Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. Ano X, Dezembro 2013 Nº 10, Belo Horizonte-MG.

FARIA, João Roberto (Dir.). **História do Teatro Brasileiro**, Volume 2: Do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC-SP, 2013.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais, Anos 70**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2000.

FERREIRA, Jamile Castro. **Bando de Teatro Olodum: Um Produto Cultural na Prateleira de Bens Simbólicos**. Monografia de Graduação em Comunicação Social. UNEB Campus Salvador, 1998.

GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância**. 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Odisséia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

GOLDENBERG, Mirian. **A Arte de Pesquisar**. Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. 10ª ed. Rio de Janeiro – São Paulo, Editora Record, 2007.

GREFFE, Xavier. **Arte e Mercado**/ Xavier Greffe; [Organização: Teixeira Coelho]; Tradução: Ana Goldberger. – 1ª Ed. – São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2013.

GRUPO GALPÃO. **Book 30 Anos de Espetáculos** – Belo Horizonte-MG, 2012.

GUINSBURG, Jacó, FARIA, João Roberto, ALVES, Mariângela. **Dicionário do Teatro Brasileiro. Temas, formas e conceitos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

GUZIK, Alberto. **TBC: Crônica de Um Sonho** – O Teatro Brasileiro de Comédia – 1948-1964. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

LEITÃO, Cláudia Sousa e GUILHERME, Luciana Lima. **Cultura em Movimento – Memórias e reflexões sobre políticas públicas e práticas de gestão**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2014.

LIMA, Mariângela Alves de. **Quem Faz o Teatro**. In: Anos 70: Ainda sob a tempestade / Aduino Novaes (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

\_\_\_\_\_. **Os grupos ideológicos e o teatro da década de 1970.** In: O teatro através da História – Teatro Brasileiro. Volume II. Carlinda Fragali e Pate Nuñez. Centro Cultural Banco do Brasil CCBB, Rio de Janeiro, 1994.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de Estilo Acadêmico: Monografias, Dissertações e Teses.** 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2008. 144 p.

MEIRELLES, Márcio. Tempo – Senhor Soberano. Disponível no Programa do espetáculo ‘Bença’, do Bando de Teatro Olodum. Salvador – BA, 2010.

MOREIRA, Eduardo. **Grupo Galpão – Uma história de encontros.** Belo Horizonte –MG, Duo Editorial, 2011.

MICHALSKI, Yan. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX.** Organizador: Fernando Peixoto. FUNARTE: Rio de Janeiro, 2004.

PELÚCIO, Chico. **A Valorização do Teatro Coletivo: a experiência do Galpão Cine Horto.** Salvador, 2011. Disponível em: <http://www.blogacesso.com.br/?p=1795> – Acesso em 31/10/2011 às 13h e 16mint.

RUBIM, Albino e BARBALHO, Alexandre. (Orgs.) **Políticas Culturais no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2007. (Coleção CULT)

SILVA, Edinice Mei. **A Organização Excelente. Diretrizes para o Grupo Teatral.** Tese de Doutorado, Programa de Pós Graduação em Engenharia de Produção. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001 – 224p.

THÜRLER, Djalma. **O ator do teatro da escrita no palco entre a tradição e a modernidade: Metamorfoses do teatro imaginado como forma de absorção do moderno e do cosmopolita.** Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal Fluminense: Niterói-RJ, 2006 – 255 p.

TROTTA, Rosyane. **Paradoxo do Teatro de Grupo.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Centro de Letras e Artes. Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO): Rio de Janeiro, 1995 – 213p.

\_\_\_\_\_. **A autoria coletiva no processo de criação teatral.** Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2008 – 292 p.

VALE, Flávia Janiaski. **Produção e gestão no teatro de grupo como projeto de construção de autonomia.** Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008 – 151p.

VALENTIM, Aldo Luiz. **A Gestão de Grupos Artísticos.** In: III Encontro de Ensino, Pesquisa e Extensão – Faculdade SENAC. 2009 – Pernambuco. Artigo. Salvador, 2011. Disponível em : [www.senac.com.br/ask90p7](http://www.senac.com.br/ask90p7) Acesso em 22 nov. 2011 às 12h e 50mint.

UZEL, Marcos. **O Teatro do Bando Negro, Baiano e Popular.** Coleção Cadernos do Vila. Nº 2. P55 Edições. Salvador, 2003.

\_\_\_\_\_. **Guerreiras do Cabaré. A mulher negra no espetáculo do Bando de Teatro Olodum.** EDUFBA, Salvador, 2012.

YAMAMOTO, Fernando Minicuci. **Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste.** Natal, RN: Grupo Clowns de Shakespeare, 2012.

**Sites visitados:**

<http://www.memorialdeartescenicass.com.br>

<http://www.grupogalpao.com.br>

<http://www.teatrovilavelha.com.br>

<http://www.bandodeteatroolodum.com.br>

**Blogs visitados:**

<http://primeiroteatro.blogspot.com.br/>

<http://bandodeteatro.blogspot.com.br/>

**ANEXOS**

Entrevista com **Márcio Meirelles** (Fundador do Bando de Teatro Olodum)

Em 04/05/2014

Teatro Vila Velha – Salvador (BA)

**Podemos começar pelo começo? (Risos) Como se inicia a história?**

**MEIRELLES** - Eu tinha na cabeça um projeto que tinha a ver com a descoberta da América, que eu queria trabalhar com as três, os três veios né, vamos dizer assim, os indígenas, os negros e os europeus, na verdade não os europeus, mas os ibéricos que incluía os mouros né, inclui os árabes que tão aqui de alguma forma. E aí nesse vai e vem, conversa vai, conversa vem, ah vamos fazer, e aí calhou de ser no Olodum.

**Como que o Olodum, (o Grupo Cultural), entrou na história?**

**MEIRELLES** - Não, porque o João Jorge era um dos diretores da Fundação Gregório de Mattos que era quem, enfim, bancava o projeto, que era um projeto que a gente fez, mas era um projeto da prefeitura, da Fundação Gregório de Mattos, a gente executava. Aí acabou o projeto, acabou tudo e ficamos sempre conversando com todo mundo, com o Ilê, com isso e com aquilo. Com o Ilê era sempre mais difícil porque o Ilê é radical em relação a questão racial, o que eu entendo e acho legal, mas o Olodum não, o Olodum tinha sempre uma coisa mais, não importava muito explicitamente a raça, mas a batalha, a luta, de que lado você está, o quê você quer, então não importa se você é exatamente negro, esteticamente negro como o Ilê, enfim, afirma ou estabelece...

**O que lhe aproxima é a questão da sua identidade com aquilo ali...?**

**MEIRELLES** - Sim... e sua posição política, o Olodum é assim, você é branco mas está todo mundo ali junto e misturado, claro que o viés racial é importante, mas é o viés racial como objeto de luta né, contra a discriminação e etc. e tal, não necessariamente você tem que ser negro, visivelmente negro, eu não era visivelmente nem invisivelmente, eu era branco, classe média, social, tal. Aí até que eu fui trabalhando e fui vendo e me percebendo também negro, percebendo essas coisas todas, doendo em mim a discriminação que Jorge Washington, que Rejane, quem quer que seja, sentia, tendo embates de desconfiança completamente aceitáveis e naturais em relação à minha pessoa, porque que eu estava ali no Olodum, se era um grupo de negros. Rejane Maia que é do Bando, que é a pessoa que hoje em dia mais, depois de todo o processo a gente tem uma coisa muito forte entre nós assim, que é de irmandade mesmo. A primeira pergunta que ela me fez foi essa: Porque que é um branco que vai dirigir um grupo de negros? Se é do Olodum, porque que é um branco que vai dirigir? Então houve uma discussão e essa discussão passou muito tempo, até 95 quando eu fiz Zumbi, tinham o pé atrás, tinham desconfiança, depois de Zumbi parece que caiu uma ficha e o pessoal do movimento negro me aceitou, entendeu qual era o movimento, meu papel, o que que eu estava fazendo ali. E foi muito bonito, foi muito emocionante pra mim, foi como um aval de que...

**Mas quando teve esse processo de seleção, qualquer pessoa poderia participar?**

**MEIRELLES** - Não, sim, aí qualquer pessoa poderia participar, porque a questão era essa, quem vão ser os atores? Quem vão ser os atores desse grupo. Quer dizer, quando eu falei com o Olodum, o Olodum dizia, ah, vamos fazer uma oficina, no que eu dizia, eu queria fazer um grupo, então ficou aquela conversa, um nhém nhém nhém... Então um belo dia o João Jorge me ligou e falou: Vamos conversar sobre o grupo? Eu falei: Vamos! Aí o que ele me disse,

olha vocês podem criar o grupo, a gente dá a chancela, dá todo o apoio institucional, mas a gente não vai batalhar grana para você. É um projeto seu que você vai ter que se virar pra levantar os recursos, a gente pode até botar no bojo da Escola Criativa, etc. e tal, mas nunca entrou um tostão do Olodum direto pra gente, nem por algum projeto da Escola Criativa que a gente entrasse, ao contrário, tinha um projeto do Projeto Axé que envolvia o Olodum, a Escola Criativa e nós também... foi uma negociação direta com **Juca**, o Bando entrou junto com a Escola e com o Projeto Axé, com o Olodum, com tudo, mas era uma negociação direta com **Juca** que claro, levava em conta a questão Institucional, erámos ligados ao Olodum, neste momento...

### **Isso ajudou, de uma certa forma?**

**MEIRELLES** - Ajudou pra cacete! Eu, assim, o Jorge Washington tem esse depoimento, quer dizer, quando ele viu que era o Olodum e que era eu, que tinha já também uma história na cidade ele falou: Pô é esse o teatro que eu quero fazer! Essa é a frase textual dele... Está até numa matéria que saiu no site do Olodum sobre os 35 anos. É 35 né? (...) Mas é isso, então na medida em que a gente tinha autonomia pra buscar dinheiro, não tinha respaldo financeiro do Olodum, ou seja, o Olodum não sustentava aquele projeto, ao contrário, a gente é que sustentava o nosso projeto e tava ali trabalhando junto com o Olodum, claro que a gente usava o nome do Olodum, o Olodum usava o Bando, quer dizer, era uma parceria mesmo, não era uma coisa, como agora o João Jorge gosta de falar, assim, parece que o Olodum criou o Bando e não foi, a gente criou o Bando junto com o Olodum. O Olodum nem entrou na discussão de, enfim, organizacional de como seria etc. e tal, quem seriam as pessoas e não, aí veio essa conversa, quem seriam essas pessoas, que era eu, Chica etc. e tal que na verdade pensávamos e propusemos e trabalhamos nisso, o Olodum nos abriu as portas e foi super importante que é o momento em que o Olodum estava numa ascensão, e enfim, nos interessava e interessava a eles, mas nos interessava muito mais do que a fama do Olodum, nos interessava estar ligado à uma organização de matriz africana, podia ser uma Casa de Candomblé, podia ser, enfim, uma Academia de Capoeira, podia ser o Rosário dos Pretos enfim... Mas era necessário na minha cabeça que a gente tivesse sido abrigado por uma Instituição que trabalhasse sobre a cultura africana, afro-brasileira né, e que tivesse essa raiz, e que tivesse essa preocupação e que tivesse esse interesse. E aí vem a questão, quem será o elenco? Aí pensamos: Chama os atores negros? ... Mas os atores negros tem uma formação consolidada, ia ser complicado né, aí a gente resolveu, eu propus, e foi aceito, que fizesse uma oficina aberta, aí a gente fez uma oficina aberta, vieram em torno de cem pessoas, ainda tem aí, todas as fichas de inscrição (Risos), e dessas quase cem, ficaram trinta e poucas. Mas e o critério era exatamente esse, quer dizer, não era currículo, não era ser preto, mas era ter o compromisso com as questões negras, ter uma formação ligada às tradições culturais, as heranças afro-brasileiras e disponibilidade para investir num projeto que a gente não sabia onde ia dar, sabia que ia trabalhar teatro a partir desta estética, desta cultura, deste caminho. Aí o critério era esse, a gente foi selecionando, por exemplo, Jorge era muito desengonçado em dança, ele certamente perderia na audição, mas ele era assim tão consciente e militante nessas questões que era importante que ele estivesse, então não era só um critério de desempenho técnico, ou de aptidão técnica né, pra teatro, pra dança, pra música, sei lá, era mais um conjunto de coisas que tinha haver com a capacidade de interagir, de improvisar, capacidade



de estar perto, de discutir, de debater e de avançar. E aí pronto, a gente começou, e desses trinta e poucos tem acho que ainda oito no Bando.

**Para além da questão da história, eu estou estudando a gestão desses grupos...**

**MEIRELLES** - O que não fica muito claro na história, é que parece que era uma coisa Institucional, e não era, era um projeto de um artista, eu tinha esse projeto, eu como artista queria investigar isso, tinha uma conclusão estética, eu cheguei a uma conclusão, eu cheguei a um momento da minha vida profissional que esgotou a minha relação com os clássicos, com o teatro de imagens, com o teatro que eu fazia, eu comecei a questionar muito isso, e essa relação desse teatro, com o público da Bahia, e eu queria ver e tal, e í eu comecei a perceber. Eu falei: Porra, todos os gêneros teatrais, tragédias, teatro nô, mesmo os autos medievais, nã, nã, nã, tudo tem a ver com os ritos, que se transformam e que se deslocam da religião e viram uma forma de encenação, ou de representação das relações humanas que deixam de ser só do homem com a divindade, para ser só do homem com o homem, e começa a ser isso né, começa a ser teatro, e porque que os ritos, as histórias, as matrizes africanas não se transformaram num gênero teatral como a tragédia por exemplo, porque tinha tudo pra isso, tem tudo pra isso, é super rico dramtúrgicamente, super rico cênicamente, plasticamente, coreograficamente, por que que isso nunca virou, hoje eu tenho a resposta, é porque a força do rito ainda é suficiente, ele não perdeu a força como rito, como sagrado, para se transformar em teatro, ele como rito ainda dá respostas às pessoas que procuram ou que estão aí, então não é preciso você encenar a história, a relação de Yobá com Xangô para que isso se revitalize, ou das divindades com os seres humanos, aquilo ainda é, há de fato uma relação entre as divindades e a sociedade e a sociedade e as divindades. Então eu não preciso representar isso, continua sendo. Então talvez por isso, nunca tenha virado teatro, nunca tenha virado um gênero teatral, apesar de várias tendências, ou apropriações estéticas desses ritos, desses mitos, dessa dramaturgia, pra fora do sagrado e do religioso. Porque por outro lado a estrutura é completamente a estrutura de uma ópera oriental. Tem orquestra, tem camatrim, tem o momento que todo mundo dança, vestido de branco, tem o momento que encarna os orixás, o personagem... Tem uma encenação de alguma forma, mas essa encenação não é uma encenação, não é somente uma representação daquilo, é aquilo mesmo. Você não representa Ogum, você se transforma, você deixa o Ogum que está em você emergir, se incorporar, ganhar seu corpo e não possuir você, a energia vem de dentro para fora e de fora para dentro. Independe da ligação, porque a gente tem energias. O que acontece lá é o pensamento sobre isso, sobre que energia você tem, ele tem, eu tenho que ligação eu tenho com a pedra, com a curva, com a água, com o fogo, com a cor vermelha, com algum animal, com tal folha. E essa coisa quase zenbudista também né, essa conexão entre o universo todo, que tudo é sagrado, tudo é divindade. Que na origem, no princípio judaico cristão também está, Deus está em todas as coisas, ou seja, todas as coisas são Deus, todas as coisas são sagradas, mas isso virou Deus está espiando a gente de todo lugar, aquele pai feroz lhe vigiando para lhe punir, quando não é isso, o princípio é que tudo é sagrado, tudo é divino, tudo tem a divindade própria. ...Era um projeto estético, virou um projeto político, quer dizer, como eu falei eu não tinha essa preocupação porque enfim, na minha família nunca teve isso de discriminar as pessoas por causa de cor, por causa disso e daquilo. Eu fui criado em um ambiente bastante saudável em relação a isso mas bastante também, de alguma forma, com muitos traços racistas nesse tratar

como igual. E a gente vai percebendo isso na medida que vai se afastando, que vai entrando nesse universo e vai sentindo na pele tudo isso.

**Ou que vai tendo outras referências também?**

**MEIRELLES** - É, e aí o projeto começa a ser mais político do que estético. Eu acho que isso aconteceria de qualquer jeito, o Bando aconteceria comigo, sem migo, com o Olodum, sem o Olodum porque não era possível o teatro baiano não ter negros em cena, não ter atores negros representando, falando de si e das suas questões, não era possível não se investir numa dramaturgia sobre isso, alguém tinha que fazer isso, a gente fez e não fomos os primeiros. E é isso que a tese de Evani é muito legal nesse sentido. Ela traça uma linha de Abdias até o Bando. Quer dizer, não foi assim, teve o Abdias e teve o Bando. Não! Teve gente pra caralho trabalhando aí no meio, num processo muito subterrâneo, num processo muito marginal, muito efêmero às vezes, grupos que duravam uma, duas ou três montagens, mas teve um investimento de artistas negros, tentando criar um teatro negro, tentando estar no palco e fazendo... Isso é muito legal e também reconfortante, eu não me sentia confortável quando diziam 'criou o teatro', criou o caralho, isso está aí, tanto que tinha todos esses atores prontos para responder e para querer estar ali juntos e construir essa linguagem coletivamente. Esse método de trabalho que ignora um pouco todas essas teorias e etc. e tal, mas não deixa de levar em conta também. Então muita gente me pergunta: Ah! Você conhece o trabalho de Boal? Parece muito. Parece! Parece com o trabalho de Brecht? Parece! Parece com milhares de coisas, o princípio é o mesmo, o que se quer é o mesmo, o objetivo é o mesmo. Então tem muitas coisas em comum, nunca é igual. Nunca me debrucei sobre o Teatro do Oprimido nem nada. Brecht sim! E talvez outras coisas que nem aparecem no Bando, mas que estão lá de alguma forma, na minha formação. Assim como eles (os atores) trazem todo o processo da formação deles de teatro, do Movimento Negro Unificado, de teatro de bairro, o teatro do Calabar, o teatro disso, o teatro daquilo. Então também isso se descortina porque agora a gente sabe e vê, mas quando a gente começou era muito raro você ver ou levar em conta esse teatro, amador entre muitas aspás, ou não, da periferia né?

**E sobre a questão da representatividade? O Bando é considerado por muitos como um símbolo do teatro que é feito na Bahia.**

**MEIRELLES** - Isso é também um acúmulo de fatos e fatores positivos, que foram isso que eu estou falando, foi o momento certo talvez, na música isso já tinha avançado muito, na dança isso avança e retrocede, fica entre o folclórico e o étnico mas tem alguma coisa. O teatro não tinha isso, uma pesquisa sistemática, um grupo com uma duração tão longa né, e tão constante de um trabalho assim de duas, três peças por ano a gente chegou a fazer. E evidentemente essa constância ligada inicialmente ao nome Olodum, depois descolado desse nome, tem a minha história, tem a história das pessoas todas que colaboraram, a própria Chica, o Zebrinha e também de escolhas e de ousadias que a gente se propôs. A gente pegou e saiu daqui num ônibus, foi para o Rio de Janeiro, ficou todo mundo enfiado num quase Albergue para ficar um mês em cartaz no Teatro com um repertório de cinco peças, não eram quatro, ou três... Enfim, depois nós voltamos para o Rio, primeiro fomos para o Teatro Gláucio Gil, depois para o Teatro Dulcina com um repertório de quatro peças, estreamos Woyzec no Rio. Quer dizer, tem uma coisa, e evidentemente isso deu visibilidade, teve a história de Caetano assistir, se encantar e querer fazer *Ô Paí Ô*, e queria ter todo mundo do Bando.

**E aí tem aquela velha história de que no Sudeste é onde as coisas acontecem.**

**MEIRELLES** - É! A gente investiu, no segundo ano a gente entrou no ônibus e foi embora. E foi pra lá mostrar mesmo, foi encarar um mês de loucura, com um bocado de menino da Banda Mirim do Olodum e do Projeto Axé, que não era fácil lidar com isso, com aqueles meninos, A gente tirava faca mesmo! Da mão deles... Era uma loucura! Barra pesada... Ficávamos na casa do Pachoal Carlos Magno um mês inteiro comendo galinha, dois meses, sei lá quanto tempo a gente ficava... Mas aí foram acontecendo coisas, então foi um investimento necessário logo no início do segundo ano e aí a gente já se conectou, eu fui chamado para dirigir o Sonho de Uma Noite de Verão com o Herzog lá no Rio, depois Vera Holtz me chamou para dirigir um espetáculo e acabou virando Medeamaterial, ela acabou vindo para cá para trabalhar com o Bando inteiro. Quer dizer, isso tudo é uma trama né, ela me chamou para dirigir Quartet com ela e um ator mineiro, aí outras pessoas se envolvem, algumas parcerias acontecem, a gente participa da inauguração do Teatro Castro Alves com Medeamaterial e por aí vai. A gente foi metendo as caras né, e construindo essa referência, não é por acaso, é uma série de coisas que surgiram e a gente soube aproveitar né. Soube potencializar essas coisas. Eu poderia ter ido para o Rio dirigir Quartet com a Vera e o ator mineiro, mas enfim... Acabei trazendo todo mundo para cá para conhecer o nosso trabalho, então o que era um espetáculo com dois atores virou um espetáculo com trinta atores (Risos).

**E sobre as dificuldades enfrentadas nesse início?**

**MEIRELLES** - Tem haver com gestão o que, a gente assim como princípio, nunca a gente se propôs a que o projeto sustentasse todos nós, mas que ele fosse sustentável em si. Então cada um se virava para se sustentar e ter disponibilidade para estar neste projeto do Bando de Teatro Olodum entendeu, a gente não esperava fazer projeto, ganhar um patrocínio, dividir o cachê, pagar o cachê etc. e tal. A gente tinha consciência de que a gente ia ter um longo tempo de investimento, para colher eventualmente coisas no futuro. E não existia uma dependência, a gente ia se virando todo mundo, ou com o próprio projeto às vezes, como por exemplo nesse caso do convênio com o Projeto Axé, entrava uma grana pra gente porque nós trabalhávamos com os meninos do Projeto, e teve oficinas, teve uma série de coisas que tanto qualificou os atores do Bando como multiplicadores, como a gente acolheu os meninos do Axé dentro dos espetáculos do Bando. Não era só fazer as oficinas com eles, eles entraram no espetáculo, a gente contracenava com esses meninos, era um processo de criação e de convivência incrível, e era barra pesada, não era simples.

**Essa questão da sustentabilidade do Projeto sempre existiu? Nunca houve a ideia de que ao entrar no Bando seria possível adquirir retorno financeiro fazendo teatro?**

**MEIRELLES** - Não! Porque senão o Bando não tinha vinte e quatro anos. O primeiro patrocínio que a gente recebeu foi o da Petrobras praticamente, quando o Bando fez quinze anos sei lá... Quando fez o filme Ò Paí Ò. Coincidentemente quando a gente fez o filme, a gente ganhou o patrocínio da Petrobras. Até lá a gente teve um patrocínio casado, que foi o patrocínio para fazer o Dom Quixote aqui no Teatro e tinha mais recursos do que só o recurso para fazer o Dom Quixote, então a gente fez a Ópera dos Três Vinténs. Quer dizer, a gente sempre foi jogando e convergindo tudo para o projeto ser sustentável e ter longa vida. A gente sabia que era assim. Aí realmente quando a gente ganhou alguma coisa foi com o filme, com a Globo, aí começaram a aparecer coisas. Mas o que a gente ganhava era um cachê aqui outro ali e a gente sempre dividia igualmente tudo o que se ganhava, tudo o que entrava era dividido

igualmente. Houve uma época em que eu, as pessoas que tinham dupla ou tripla função ganhavam o dobro, depois a gente acabou com isso e todo mundo ganhava exatamente igual. Então ganhava xis, dividia exatamente entre as xis pessoas que estavam ali trabalhando naquele negócio e acabou. Desde o início é assim!

**O que muda a partir do momento em que o Bando passa a ser um grupo residente do Teatro Vila Velha?**

**MEIRELLES** - Muda bastante, quer dizer, a gente tem assim essas coisas. Desde o início a gente conseguiu com a Escola de Dança, uma das salas lá para a gente ensaiar, então era meio residente da Escola de Dança, porque eles já não estavam muito lá porque estavam construindo cá e tal, eram as salas que tinham algumas aulas e acabou que tinha uma sala vazia, a gente guardava todo o nosso material nesta sala e havia uma outra sala grande para ensaiar e aí quando isso acabou, porque a Escola de Dança saiu de lá completamente porque virou Escola de Medicina, coincidiu que a gente veio aqui pro Vila. Então sempre de alguma forma a gente teve uma sede emprestada ou como a gente aqui, residente. Mas isso é fundamental. A gente realmente tem que agradecer a Escola de Dança, enfim. Era um trabalho logicamente político, a gente era um grupo dali, daquela área e estava ocupando aquele prédio, cheio de salas vazias e não tinha porque não utilizar, era um trabalho que incluía tanta gente, era também uma função daquela escola contribuir com um projeto de formação. Teve isso e disso a gente veio pra cá pro Vila, porque durante toda a minha vida na verdade eu fiz teatro de grupo e durante toda a minha vida eu quis ter um espaço para desenvolver um projeto continuado como é este aqui. Aí vinte e cinco anos depois eu consegui juntar gente suficiente para vir ocupar este teatro, e viemos todos ocupar aqui e quando a gente veio eu não quis que o Bando viesse sozinho, não quis que esse fosse o Teatro do Bando, eu quis que esse continuasse a ser o Teatro Vila Velha e que o Bando mantivesse sua identidade. Aí veio o grupo de Hebe, o Cereus, veio o grupo do CRIA e viemos juntos. E tinha projeto do CRIA com o pessoal do subúrbio. Então realmente foi uma ocupação de vários coletivos, porque para mim era muito importante que não ligassem o Vila Velha ao Bando e o Bando ao Vila Velha. E aí ficou como grupo residente, claro que o perfil do Vila Velha tinha muitas coisas que se aproximavam do Bando. Quando a gente entrou a gente completou essa história e preencheu mais isso e aí deu esse traço negro forte. O Teatro Vila Velha vira uma referência de cultura negra por causa do Bando.

**A partir do novo espaço, mudou a dinâmica de produção do grupo?**

**MEIRELLES** - Mais ou menos, porque na verdade o Teatro tinha o seu núcleo gestor que por acaso era eu, Chica e Angela e aí depois esse núcleo foi incorporando mais gente até que passou a ser um colegiado que tinha um representante de cada um dos grupos residentes, aí foram vindo outros grupos, a maioria se criaram aqui, mais do que chegar os grupos nasciam aqui dentro. Mas cada grupo e o Bando tinham a sua gestão independente, não interferia muito na gestão do outro, só através de seus representantes, eu e Chica no colegiado, depois a gente tentou que os atores se envolvessem mais. Aí tem um longo processo no Bando para que os atores assumissem mais a gestão do próprio grupo. Existe uma dificuldade, o ator quer fazer teatro, não quer gerir o grupo. Alguém tem que carregar o piano para ele tocar. (Risos) Porque na verdade todo mundo é muito importante, eu, Chica, Zebrinha e Jarbas ficamos durante um bom tempo sendo os responsáveis pela identidade do projeto, coreográfica,

musical, dramaturgical etc. e também de gestão, mas eu e Chica juntos atravessamos esses vinte e quatro anos, com altos e baixos mas resistindo.

**Quais são os membros que estão no Bando desde o início da trajetória?**

**MEIRELLES** - Valdineia Soriano, Jorge Washington, Edinaldo, Gerimias Mendes, Rivaldo que virou diretor técnico, coordenava as coisas junto com a gente. Quem mais...

**Havia o interesse em envolver os atores em outras atividades? Para além do trabalho de atuar?**

**MEIRELLES** - Na verdade sempre houve uma semi-tensão em relação à isso. Era preciso dividir as responsabilidades, se envolver. Eu não quero ficar aqui como dono do grupo. E isso era feito cada vez mais em níveis diferentes, cada crise que tinha isso era reelaborado, repactuado. É claro que como todo grupo, tem trocentas crises. Porque a gente sempre teve muito trabalho para fazer, muitos processos criativos. A gente nunca ficou só em cima da gestão entendeu, você está gerindo o patrimônio que você construiu ou seja, o seu repertório. A gente sempre estava fazendo uma peça nova o que era muito instigante, tinha as oficinas e entrava gente nova, sempre desestabilizando e não permanecendo numa zona de conforto. E tudo ia sendo construído junto, a gestão, a produção, as formas de atuação, tudo é um todo, agora e há muito tempo, misturado, às vezes não distingue bem o que é gestão, o que é produção, o que é processo criativo. Tudo é discutido simultaneamente. E tivemos algumas grandes crises por diferentes motivos e a cada uma dessas crises há uma repactuação, um avanço, um crescimento, às vezes tinha a entrada de gente nova depois da crise e isso sempre foi sendo ventilado né. A gente vai ventilando, não é um grupo que tem sempre os mesmos atores e só aqueles atores, mas é um grupo que tem elencos que geralmente duram mais tempo. [...] É um absurdo você pensar numa estrutura de teatro de grupo sem esse grupo ter um espaço, ter um Teatro. Porque é nesse espaço cênico que ele vai criar sua dramaturgia, sua identidade, seu tudo. Quer dizer, o Galpão escolhe a rua, é uma escolha e é um lugar que ele sempre tem e desenvolve a dramaturgia a partir daí. Quando eles tem um espaço fechado, as coisas se alteram para eles, se consolidam de outra forma e se reestruturam. Mas no Brasil a gente tem isso, os grupos não tem espaço e por isso não se desenvolvem, porque fica seis meses aqui, depois tem que mudar para outro lugar e fazer adaptações... O espaço é fundamental para um grupo, para um artista.

**E a organização das atividades? Vocês trabalham com cronograma de atividades por exemplo?**

**MEIRELLES** - Não, eu sou muito caótico, a Chica e a Val vão lhe ajudar nisso... Eu só sirvo para desorganizar as coisas, decronometrar. Minha gestão é estilo kamicase. (Risos)

**Sobre as Políticas Públicas para a cultura.**

**MEIRELLES** - [...] Falta uma responsabilidade do produtor cultural, dos grupos e dos artistas com as políticas públicas no sentido de ajudar a formular, ajudar a consolidar certas coisas que podem construir um caminho certo. Acho que o Brasil de despolitizou com o Golpe Militar, foi se depolitizando, quer dizer, não só no sentido partidário, mas no sentido de política de cidadania mesmo, tipo eu sou um cidadão, eu estou aqui, a sociedade precisa disso, precisa do que eu faço e o que eu faço precisa disso. Eu acho que essa triangulação é que constrói as políticas públicas. Mas aí vem o sujeito e diz: 'Mas como eu vou fazer o meu trabalho?'... Foda-se velho, se você não tem como fazer, não faça. Agora não pode ficar esperando que o Estado resolva isso. O Estado não resolve e as políticas públicas são

construídas pela sociedade. O Estado consolida certas ações, formula no sentido de criar ferramentas para que elas existam, construam o desenvolvimento da sociedade e que respondam a demanda da sociedade e não da classe artística produtora. Esse é que é o problema. O problema das políticas públicas para a cultura é que sempre ficou a relação do produtor com o Estado e não com a sociedade. Não são os médicos que fazem as políticas de saúde, a sociedade precisa e demanda disso. Tem que se pensar em uma série de coisas. Não é só o dinheiro para se fazer uma produção, isso não é política. Na minha gestão na Secult eu trabalhei muito com questões de base, de reestruturação, são coisas de longo prazo. E enquanto em outras áreas houve um determinado avanço, o teatro avançou pouco, apenas no fato de sair do balcão e ir para o edital, mas o edital já perdeu a validade há muito tempo. Porque todas as ferramentas de políticas públicas precisam ser revistas dia-a-dia né, que elas vão criando efeitos colaterais e o mais terrível efeito criado pelos editais foi o planejamento de uma loteria, você ganha faz, se você não ganha, não faz. Vai tentando até ganhar. Então tem um elo da cadeia que é muito frágil, que é justamente esse aqui, que é a distribuição. E eu acho que as políticas para apoiar os grupos, para apoiar a sua produção, tem que partir do espaço, das instituições sólidas. Acredito que teria que se pensar uma política para a consolidação dos grupos, fazer um pouco isso que fizemos aqui, construir no grupo uma capacidade interna de gestão e produção, não apenas a capacidade criativa e estética mas esta outra parte da rede que é tão importante quanto. Além de haver o diálogo entre espaços e grupos. É isso! Falei pra caramba!

Entrevista com **Chica Careli** (Diretora e Coordenadora de Produção do Bando de Teatro Olodum)

Primeiro Encontro: 29/04/2014

Segundo Encontro: 14/01/2015

Teatro Vila Velha – Salvador (BA)

**Qual é o seu lugar na produção do grupo? Como você entende o seu papel dentro do Bando ao se responsabilizar pela sua coordenação de produção?**

**CARELI** - Então, eu acho que é um grande momento de transição em todos os sentidos, Márcio saiu da coordenação do grupo que de alguma maneira ele era um grande captador, uma pessoa que tinha abertura em Ministérios e etc., e isso facilitava algumas vezes as coisas e por outro lado isso vai trazer a necessidade de reorganização e das pessoas também assumirem mais responsabilidades e virem à frente. É um momento de passagem digamos assim né, e eu também sinto que eu estou num momento de transição na minha vida, em que eu me questiono muito pois estou num momento em que vejo que eu trabalho muito mais em produção, ganhando mal, toda essa instabilidade financeira em que a gente se colocou de alguma maneira, não indo para a Universidade, fazer mestrado, doutorado, não sendo professora, não sendo funcionária pública... Eu fiz isso e acabei entrando numa coisa que não era aquilo que eu queria fazer, que era estar no palco, estar dirigindo, enfim, e não estar fazendo produção. Então, nesse sentido é um momento de transição para mim que, provavelmente vou estar saindo desse setor de produção para ir trabalhar como atriz com Márcio ou com direção dentro do Bando de Teatro Olodum e deixando esse papel de coordenadora de produção. Então você está pegando esse momento de transição, que vai ser um processo um pouco lento porque eu também sou sócia-gerente da Bando Produções Artísticas que é a empresa que representa o Bando. Então enquanto eu estiver nesta gerência, eu assumo responsabilidades, ainda acompanho todos os processos e tenho autoridade sobre eles. É um momento também em que se tenta promover a formação das pessoas no sentido de se capacitarem a assumir este lugar ou que possa ficar em outra organização, mas que possa coordenar a produção do Bando de Teatro Olodum. E essas pessoas são os atores, infelizmente. Quer dizer, agora a gente está trabalhando no projeto dos 25 anos, estamos tentando ter gente para fazer a nossa produção e nossa captação, mas a gente só leva não. E aí as pessoas falam ‘não, vocês mesmos é quem tem que fazer isso’ e acabamos voltando para o ponto inicial que é continuar fazendo produção, continuar indo pedir dinheiro, continuar tentando.

**Existe um desejo por parte dos integrantes do grupo que é ter uma pessoa, ou uma equipe que pudesse assumir essa tarefa da produção?**

**CARELI** - Exatamente, é um sonho de todo mundo não é? Eu acho! Que seja um produtor do grupo né? Que estivesse batalhando. Mas é engraçado e eu sempre tenho esperança e acho que ainda é possível. A gente começou a trabalhar com alguns produtores de fora e eu acho que nesse sentido, a UFBA ter aberto esse curso de Produção foi e está sendo importante para a classe artística, mas a gente continua com o mesmo problema, quer dizer a gente não tem como bancar uma pessoa dessa o ano todo. A gente estava com uma menina que trabalhou na produção de DÔ, tínhamos recurso, era pouco mas deu para pagar e ela fazer a produção. E

foi ótimo. Até hoje, ela de vez em quando fala ‘Ah, vamos fazer esse projeto juntos!’, aí ela vem e colabora com o grupo, a gente faz, mas ela não consegue se dedicar porque ela já está contratada por uma ONG, que paga à ela quatro mil reais por mês e tal, e claro, que ela vai para lá né? Então a gente fica sempre nesse meio impasse né? Até hoje não teve uma pessoa que falasse assim ‘Não, eu vou entrar na mesma barca que vocês. Quando tiver a gente está aqui e quando não tiver a gente também está aqui’. Que é o que acontece com a gente né? Mas esse é o sonho de consumo, ter um produtor com a gente, ter um captador, mas tudo isso depende até agora, sempre dependeu de dinheiro. Então acaba que a gente mesmo faz a produção. E a gente tem que aprender a fazer tudo, eu já aprendi a administrar projeto, mas mesmo assim eu contrato um administrador porque eu acho que realmente é o nosso ponto fraco, mas mesmo você contratando um administrador, você tem que aprender a fazer tudo, tem que acompanhar, saber o que pode e o que não pode porque o produtor tem que atuar da maneira que a legislação permite. Entender as exigências de todos os editais, dos Ministérios, como que administra as verbas que vem dos fundos, você acaba aprendendo mas também fica meio prisioneiro disso né, é um trabalho sem fim.

**Cada projeto é diferente e tem suas especificidades. Cada proposta é diferente da outra. Então ter uma pessoa que ficasse responsável por tudo isso facilitaria os processos.**

**CARELI** - Você tem que estar sempre pensando no futuro, porque a nossa produção é incessante, tem que ser incessante senão o grupo também se desmancha. É claro que o Bando de Teatro Olodum só se manteve porque ele produziu constantemente e o que leva o grupo é estar em cena é estar apresentando é estar produzindo. E dentro deste processo acho que Marcio teve uma força que é muito grande e por isso está muito mais devagar atualmente, faz tempo que a gente não faz uma grande montagem e isso mantém um grupo vivo né? Mas é outro momento e o grupo está buscando uma outra maneira de trabalhar que ainda não encontrou. Essa história dos grupos de trabalho, a gente conseguiu manter durante um tempo mas por um tempo em que agente teve um recurso de um projeto que se chamava Consolidação do Bando de Teatro Olodum que foi o resultado de uma emenda que propunha isso, que o grupo conseguisse se estruturar melhor e se consolidasse enquanto grupo e como estrutura de produção. E foi neste momento que a gente tinha um grupo de figurino, outro de cenário, o de produção e o administrativo. Isso de alguma maneira continua existindo, por exemplo Valdinéia sempre gosta mais de cuidar do figurino, Gerimias empiricamente sempre trabalhou com cenário e sempre que a gente precisa ele chega junto e agora tem Leno que também trabalha com isso. Então isso existe, mas a gente não consegue que seja feito de uma forma constante por causa disso, as pessoas tem que ganhar dinheiro, tem que fazer outras coisas para poder ter dinheiro e a demanda de trabalho de grupo é muito grande, o tempo todo. Por exemplo, a gente tem um material, aí alguém vai lá e toma emprestado e de repente está tudo espalhado pelo Teatro inteiro, então não tem uma pessoa para ficar o tempo todo no Teatro acompanhando, tipo alguém pegou nesse dia e devolveu no outro, ou não devolveu e deixou em um outro lugar e assim vai entende?

**Você acredita que estas dificuldades em relação às questões da produção afeta a necessidade do grupo ser auto-sustentável?**

**CARELI** – Totalmente! Eu sempre digo, e acredito mesmo que o Bando conseguiu uma excelência artística muito grande, tanto em termo de qualidade de ator, qualidade de encenação, qualidade na originalidade naquilo que propõe dentro do Brasil, quer dizer, eu



acho realmente que é um grupo que tem um valor artístico muito grande mas a gente nunca teve essa mesma qualidade em termo de produção. Nunca! Por que nem eu tenho formação de produtora, a gente vai quebrando o galho mas não é o que eu gosto de fazer e nenhum dos atores também. Coincide que é um grupo que tem pouco potencial em escrever projetos, tem pouca formação nesse sentido. Acho que a gente tem três ou quatro universitários dentro do grupo em um universo de trinta pessoas. Então veio sempre dependendo de Márcio para escrever um projeto, eu, Jarbas Bittencourt também já colaborou bastante, ele escreve super bem. Então tudo isso é produção né, a gente nunca conseguiu uma excelência de produção como a gente conseguiu uma excelência artística. Infelizmente.

### **É um desejo?**

**CARELI** – É um desejo, totalmente. Eu fico meio na dúvida, eu acho assim que falta a gente dar o pulo do gato, realmente falta, e eu acho que a solução é realmente conseguir trazer alguém para ficar. Por exemplo, os atores tem capacidade de captação, de chegar em uma empresa e conversar sobre o projeto, apresentar a proposta e etc. Mas todo o resto, a questão administrativa, não dá. É um trabalho muito grande que os atores não tem porque fazer. Eu vejo alguns produtores falando, Selma Santos, Cibele, Virgínia, que se tornaram grandes produtoras né, às vezes elas falam que contratam estagiários e que alguns deles são pessoas que acham que só porque passaram pela faculdade acham que sabem de tudo e na verdade não sabem de quase nada, quer dizer, eles não investem como a gente investiu como artista e o produtor também tem que investir. Há quanto tempo que a gente vem trabalhando de graça? Até hoje trabalha. Quer dizer, a gente investiu. Esse produtor jovem ele não quer investir, ele não quer ficar vinte e quatro horas trabalhando para conseguir alguma coisa. Produtor é isso, ele tem que dar um jeito de conseguiu aquilo que ele tem que conseguir não é? As pessoas chegam com uma formação que é totalmente burocrática e esse profissional ainda tem que ser formado na prática. Eu acho que de quando eu comecei a fazer teatro para agora, eu acho que a gente viu que o teatro pode ter público, viu que o teatro pode ter qualidade e a gente ainda não consegue chegar, como vender. Por exemplo, o grande mérito de ‘Os Cafajestes’ foi este, o grande mérito da ‘Bofetada’ foi esse, foi mostrar que se podia ganhar dinheiro com a bilheteria, que as pessoas iam ao teatro baiano. A gente ainda pensa muito pouco no público. É preciso que a gente se questione mais, quando começa a não ter público é preciso se perguntar a razão, será que o que a gente está falando não é pertinente? O que a gente está dizendo ninguém está querendo ouvir? Porque a gente tem isso, não podemos estar na frente do tempo. Um pintor vai ter a sua obra reconhecida daqui há cem anos, o teatro não. Ou acontece agora ou não vai acontecer nunca.

### **Sobre a equipe. Com base nesse primeiro desenho de um organograma, como podemos entender a dinâmica de funcionamento interno do Bando?**

**CARELI** - O Márcio se afastou da coordenação mas continua no grupo. Antigamente tinha uma coordenação geral em que eram incluídos o diretor musical e o coreógrafo, atualmente tanto o Márcio como o Jarbas continuam sendo diretores, mas se afastaram da coordenação e Zebrinha permanece na coordenação junto comigo tá, então de alguma maneira, não é uma coordenação executiva, mas ele (Zebrinha) é uma coordenação de fato do grupo. Eu tenho uma coordenação mais executiva e ele tem uma coordenação artística, de pensamento e é muito importante no grupo no sentido de metas e de destino do grupo. Ele é um coordenador conselheiro e eu sou uma coordenadora executiva.

### **Os Núcleos continuam sendo PRODUÇÃO, FIGURINO, CENÁRIO e COMUNICAÇÃO?**

**CARELI** – Pode ser. Agora, tem essa dupla aqui que é constante, que é o Rivaldo na iluminação e o Edinaldo Muniz no som, mas o Edinaldo também ajuda na produção. Eu quis fazer uma coisa meio circular, chamar alguém que estivesse desempregado e viesse nos ajudar.

### **Os Núcleos são fixos enquanto grupos, mas as pessoas vão circulando?**

**CARELI** – É! Elas vão variando. Valdinéia está comigo há muito tempo na produção e ela está quase assumindo uma coordenação digamos assim. Eu colocaria aqui uma coordenação de transição nesse momento que sou eu, Valdinéia e Zebrinha. É um trabalho de diálogo assim, a gente não decide as coisas sem falar com Zebrinha. Por exemplo, o que ele acha de chamar Lázaro para dirigir o próximo espetáculo né. Você acha bom a gente retomar com algumas aulas, enfim, tem uma coordenação. E Val, por estar na produção e estar constantemente aqui, assume a coordenação. Alguns atores tem um peso assim de estar constantemente de alguma maneira também decidindo quando eu me ausento, que é Cássia e o Leno. E Jorge é o nosso captador, ele tem um pouco essa função, e de relações públicas. O trabalho dele não é constante, mas ele tem entrada nos movimentos sociais, nas autoridades sobretudo ligadas ao Movimento Negro, nas questões negras. Então o Jorge é uma pessoa que tem entrada nos meios e capta, tem cara-de-pau de ir lá e fazer acontecer, entrar algum recurso.

### **Então os grupos de trabalho existem, mas os integrantes são flutuantes?**

**CARELI** – Isso, eles vão assumindo de acordo com o seu tempo, por diponibilidade naquele momento, por interesse. Eu acho que tem aqui também um núcleo de administração. Que até o ano passado (2013) a gente tinha uma pessoa só para administração. Tinham quatro pessoas na produção, aí Fábio, que era uma pessoa assim mais organizada ficava só na administração junto com o estagiário. Durante um bom tempo, uns três anos, a gente teve um estagiário de administração que geralmente tinha a formação de contábeis, uma pessoa que está se formando em contabilidade. Quando ficou muito ruim de grana, e a menina engravidou e acabou indo morar em outra cidade, eu acabei não colocando ninguém no lugar. Então a gente está acumulando, eu estou acumulando essa função administrativa. Dentro dessa divisão de trabalho eu cuido mais da parte de projeto, administração e produção e Valdinéia cuida mais da produção, mas ela faz projeto junto comigo também e figurino também. Mas aí eu já estou tentando mudar e colocar ela para conhecer o funcionamento dessa coisa administrativa que é diferente da parte de produção né. Que como tem a empresa, nota-fiscal, prestação de contas e etc. Às vezes acontece de, o Teatro é administrado por uma ONG e a gente utiliza o CNPJ da ONG para algumas coisas. Todas essas emendas, as três emendas que a gente conseguiu, teve que ser com a Sol Movimento da Cena já que tinha que ser ONG para assinar os convênios.

### **O grupo tem uma rotina de trabalho?**

**CARELI** – Olha, normalmente tem. A gente faz, por exemplo, Valdinéia vem todas as manhãs fazer produção, eu trabalho pela manhã e pela tarde e à noite a gente ensaia, faz aulas. Quando a gente não está ensaindo nada novo, pelo menos se encontra duas vezes por semana para fazer aula, geralmente aula de dança, de percussão. Uma rotina para manter o movimento porque de vez em quando a gente tem convites né, os espetáculos são convidados para circular ou para Festival e a gente tem que tentar manter um mínimo de dignidade né. (Risos)

**Fora a questão dos convites, há um trabalho que contemple o planejamento das atividades?**

**CARELI** – Nesse sentido, quanto à participação nos editais por exemplo, a gente se movimenta menos do que deveria, não temos fôlego para colocar projeto em todos os editais que aparecem, porque o certo é isso né, colocar em tudo quanto é edital.

**Em relação aos projetos de formação, (Oficina de Performance Negra e Festival A Cena Tá Preta) como é que os atores participam desses projetos? Como produtores ou com alguma atividade com a qual eles se identificam mais?**

**CARELI** – É mais ou menos, depende de qual projeto. Na Oficina de Performance Negra todo mundo assumiu a sala de aula nessa última edição, trabalhando em duplas e investindo naquilo que mais queriam fazer, no que tinham mais força. Eu tive que viajar e aí eles tiveram que dar continuidade ao projeto como um todo. Então eles assumem mesmo a sala de aula e todos tem experiência. Agora, uns tem mais qualificação para a dança, outros com mais qualificação na área musical. Como o Bando trabalha com essas três coisas né, interpretação, dança e música, a gente se divide também assim. Um trabalha mais com a parte corporal, outros com a questão da percussão e por aí vai. Já a questão do Festival A Cena Tá Preta, é um projeto que eu assumo muito mais a produção e a direção do projeto. E a gente chama, na medida que tem recurso, os atores do Bando e também pessoas de fora para trabalhar dentro do festival. Isso depende da quantidade do recurso, eu tento integrar as pessoas quando tem dinheiro para ocupar postos. Mas num determinado momento, coincidiu a estreia do espetáculo Bença com o Festival A Cena Tá Preta e nesse momento eu chamei o Coletivo de Produtores do Subúrbio e a partir de então ficou a realização do Bando, tem uma produção que é do Bando e dos produtores do subúrbio. Isso já preenche uma lacuna e ocupa cargos.

**Como o Bando organiza a questão financeira?**

**CARELI** – Depende muito do projeto. Se é um projeto de montagem o recurso atende mais ou menos as divisões de mercado. Direção tem um valor, ator tem outro valor, se você trabalha com produção e com direção tem um outro valor. Então ele atende essa lógica de remuneração de mercado. Quer dizer, um diretor vai ganhar um valor superior do que o valor do ator e enfim, assim vai. O coreógrafo, o diretor musical, o iluminador são pagamentos atendem as questões do mercado e também tem a questão, por exemplo, se é Rivaldo é um valor, se é Jorginho de Carvalho que a gente chama é outro valor, que é o valor dele e enfim. Também não será o valor dele no Rio de Janeiro porque não corresponde ao valor da Bahia atualmente né, quando há algum projeto auto-financiado, como e a maioria das nossas temporadas aqui no Teatro Vila Velha, a divisão é igual para todo mundo.

**Quando você diz auto-financiado, quer dizer que é um recurso do próprio Bando que veio de alguma economia feita pelo grupo?**

**CARELLI** – Em geral essa economia vem de duas coisas, de qualquer cachê que a gente receba, 10% vai para o fundo do Bando. Qualquer valor de bilheteria que entra, tem o fundo do Bando que precisa ser considerado, fora as despesas. Por exemplo, como que a gente divide uma bilheteria: todos os gastos são descontados (compras, transporte, etc.), 10% fica como reserva e o resto é dividido entre todo mundo, inclusive os técnicos. Muitas vezes, até os técnicos que são de fora e são pessoas que trabalham geralmente com a gente, também entram nessa divisão. Algumas vezes não, eles exigem um cachê diferenciado. É basicamente essas duas lógicas, mas de qualquer recurso a gente tenta sempre reservar alguma coisa, para

ter sempre um capital para a gente se manter, inclusive para colocar projetos, para pagar a contabilidade porque tem uma empresa que faz a nossa contabilidade, tem tudo isso.

**O que significa chegar aos vinte e cinco anos de grupo, considerando todas as dificuldades enfrentadas, inclusive no que diz respeito a produção?**

**CARELI** – Eu acho que de todo jeito, é toda uma vida, vinte e cinco anos é metade da minha vida né, é uma trajetória de construção e de aprendizagem muito forte e totalmente vitoriosa. Eu sou muito orgulhosa, do lugar onde a gente chegou em termos de resultado artístico e que tem uma importância em termos de discurso dentro da sociedade brasileira. Isso para mim é fundamental, tem uma relevância tanto em termos artísticos, quanto em termos de discurso. Quer dizer, as coisas são ligadas mas... Eu acho que é totalmente vitorioso e só tem que agora conseguir dar o pulo do gato.

**Quanto a participação do Bando na TV através do trabalho Ò Paí Ò?**

**CARELI** – Eu acho que esta descentralização que aconteceu foi muito importante, quer dizer, no cinema ainda é complicado né, e a participação de Valdinéia no filme Tim Maia só foi possível em razão de uma indicação do Lázaro Ramos. A produção ainda é muito centralizada, sobretudo no cinema. Mas foi importante e até hoje ainda há reverberações.

**Qual a sua opinião sobre as Políticas Públicas para a Cultura?**

**CARELI** – Olha, eu não sou Márcio Meirelles para falar bem de política pública. Eu acho que em termos de tudo a gente avançou, o Ministério de Gil foi fundamental sobretudo para nós nordestinos, nós que não somos São Paulo e Rio, foi fundamental em termos de auto-imagem, foi o primeiro Ministério que apostou realmente na questão da diversidade e da cultura brasileira como modelo e fundamento para a criação. Acho que isso foi o grande diferencial, tanto de levar em conta que o Brasil não é o Rio e São Paulo e que essa cultura genuinamente brasileira é muito importante. Parece óbvio agora, mas durante muito tempo não foi. E a política, e o governo estimular isso acho que foi fundamental, mas obedece a uma lógica que é totalmente anti-artística em termos de financiamento e de administração. Então a gente tem que obedecer uma lógica de um projeto de engenharia e recursos hídricos e não é essa lógica. A gente não consegue, quer dizer, não é que a gente não consegue, a gente poderia até mas não é verdade. É como eu disse, um artista não pode ter um projeto de encenação que começa concluído. É um processo. Eu tenho uma amiga que trabalha com recursos hídricos e às vezes a gente compara, porque ela trabalha com recursos do Estado e eu também. E a gente compara. Primeiro que eles não trabalham como a gente, a Secretaria supõe que vai ter o recurso, tem que pedir esse recurso, aí ela publica os Editais só que o recurso ainda não está na conta. A gente executa o projeto e o recurso vem depois. Enfim! E isso não acontece em outras Secretarias, ninguém consegue começar a executar um projeto se não tem o recurso. Só a gente! (Risos) Não é verdade? E outra coisa é a seguinte: Quando você vai construir uma barragem, se sabe exatamente como ela vai ser. E quando a gente vai construir um espetáculo a gente não sabe e nem deve saber como vai ser este espetáculo, senão é totalmente anti-criação. Como que você vai criar uma coisa sabendo qual será o resultado? Você não está criando! Um encenador que começa já sabendo qual vai ser o resultado do espetáculo? Não existe isso! Porque o nosso produto é um produto de criação. É um processo de criação, junto com os atores e técnicos. Um encenador que vem com o espetáculo todo marcado? Não existe! Sem levar em conta quem são os artistas envolvidos e como ocorrerá o desenvolvimento do processo? Então o Ministério e as Secretarias obedecem

à uma lógica de outros Ministérios que não é a mesma, não se encaixa. Mas eu acredito muito nisso que o Márcio fala, essa coisa de que a gente se tornou refém de recurso público. Eu acredito muito nisso, às vezes a gente adequa nosso projeto aos editais que vão aparecendo e isso é muito ruim porque no dia que o artista não tiver mais recurso ele deixa de trabalhar. Se torna refém da vontade alheia né, é ruim.

**Quais são as perspectivas para o futuro?**

**CARELI** – Perspectivas? Do Bando? Bom, é comemorar os vinte e cinco anos né, eu acho que a gente está com uma perspectiva muito boa. A gente está chamando Lázaro Ramos para fazer a direção do espetáculo dos vinte e cinco anos, e a escritora Ana Maria Gonçalves para escrever o texto.

**É um espetáculo montado para os vinte e cinco anos?**

**CARELI** – Exatamente! Em outubro (2015). Então vai ser muito legal. Eu acho muito gratificante, quer dizer, tanto o Lázaro, como o Érico, considerarem e fazer questão de citar o Bando de Teatro Olodum para o que eles fazem hoje. Quer dizer, o Lázaro retornar agora com uma outra visão, muito mais de mercado... Eu acho que vai ser muito legal essa volta e essa colaboração.

Entrevista com **Fernando Lara** (Gerente Executivo do Grupo Galpão)

Em 08/01/2015 – (E-mail)

**O Grupo Galpão acabou de completar 32 anos de trajetória e é um dos grupos de teatro mais importantes do Brasil. Para viabilizar o trabalho, possui uma estrutura física, sua sede, recursos-humanos, a equipe, ou equipes que trabalham cotidianamente para dar conta de todas as demandas, e recursos-materiais. Você poderia falar um pouco sobre a importância dessa base?**

**LARA** – O caso do Galpão é um caso singular no contexto brasileiro, no qual as instituições culturais raramente possuem estruturas bem desenvolvidas e às necessidades compatíveis com o porte e atividade que desenvolvem. Ainda que quase todos os funcionários mereçam receber melhores salários, é notável a boa estrutura do Grupo, que conta com todas as áreas e uma significativa especialização em sua estrutura. É possível dizer, ainda, que o Grupo possui uma das mais completas equipes no cenário de artes cênicas brasileiro. As cinco coordenadorias (Produção, Comunicação, Planejamento, Administrativo-Financeira e Técnica) refletem bem as necessidades do Grupo, ainda que algumas equipes mereçam e precisem de mais funcionários. A base do Grupo é fundamental para permitir que as possibilidades artísticas e de registro possam ser plenamente aproveitadas, o que é bem demonstrado pela grande produção artística e de produtos do Galpão.

**Fale um pouco sobre a experiência do seu trabalho no Grupo Galpão.**

**LARA** – Meu trabalho no Galpão tem, hoje, pouco mais de dois anos, tendo começado em janeiro de 2013. É um caso muito singular, uma vez que a Gerência Executiva – cargo que ocupo – foi criada quando o Grupo já tinha 30 anos. É uma situação um pouco rara: o cargo mais alto de uma estrutura ser criado tanto tempo depois de a mesma já estar madura e bem estabelecida. Por esse motivo, o início do trabalho foi muito lento e calmo, pois eu não podia atrapalhar algo que já funcionava relativamente bem. Esse contexto me possibilitou observar de dentro e de fora ao mesmo tempo e, só depois disso, apontar e sugerir alterações e desenhar, paulatinamente, um novo rumo para a gestão do Grupo.

**Você acredita que a gestão, com tudo o que ela implica, é importante para um grupo de teatro como o Galpão? E para outros grupos também? Configura-se como um fator fundamental para a longevidade dos grupos, principalmente em razão da sua inserção em um mercado de arte cada vez mais competitivo?**

**LARA** – A gestão é fundamental. Fundamental. Tão importante quanto o trabalho artístico em si, embora muito menos visível e menos compreendida. Na realidade, o que acontece no cenário cultural brasileiro é a velha história do cobertor curto. Sempre faltam recursos para se trabalhar da maneira adequada. E, nessas situações, prefere-se o artístico – com razão – e pretere-se a gestão, que vai sendo feita com menos profissionais e recursos do que necessita ou por pessoas que não têm a formação adequada para aquelas atividades. O Galpão sempre entendeu essa relevância e investiu em seu quadro administrativo o máximo que pode, como continua fazendo hoje. E a experiência do Grupo sugere que esse tipo de investimento contribui efetivamente para a longevidade, mas também para uma maior produção artística, ainda que não seja nos palcos. Basta ver, por exemplo, a imensa quantidade de livros, DVDs, CDs e outros produtos que o Grupo Galpão já produziu. Imagino que seria muito difícil ter tanta intensidade no palco e fora dele sem uma equipe bem estruturada que permitisse esse resultado.

**Por último, qual a sua opinião sobre o atual quadro das políticas públicas para a cultura e de que maneira você acha que elas influenciam no desenvolvimento do trabalho junto ao Grupo Galpão?**

**LARA** – É uma resposta simples e triste: falta conhecimento, falta percepção da relevância, falta priorização, faltam recursos e sobra burocracia. A cultura sempre dependeu de

financiamento externo, por ser um bem que não deve ser monetizado. Na imensa maioria das vezes que uma manifestação cultural precisa se tornar superavitária, ela perde quase toda sua autenticidade e valor. Essa é uma generalização, o que sempre traz injustiças, mas pode ser facilmente percebida ao longo da história. Dessa forma, a cultura depende de valorização e de financiamentos externos, geralmente estatais. Em um país onde, entre todos os ministérios, o de menor orçamento é o da cultura, não há muito a ser comemorado. Trabalhamos diariamente contra esse ambiente escasso, burocrático e violento. E ainda assim existimos.

## CRONOLOGIA DE ESPETÁCULOS

### GRUPO GALPÃO

#### No repertório atual:

- **“De Tempo Somos – Um Sarau do Grupo Galpão”** Direção: Lydia Del Picchia e Simone Ordones Ano: 2014
- **“Os Gigantes da Montanha”** - Direção: Gabriel Villela Ano: 2013
- **“Eclipse”** Direção: Jurij Alschitz Ano: 2011
- **“Tio Vânia (Aos que vierem depois de nós)”** Direção: Yara de Novaes Ano: 2011
- **“TILL, a saga de um herói torto”** Direção: Júlio Maciel Ano: 2009

#### Espetáculos Antigos:

- **“Pequenos Milagres”** Direção: Paulo de Moraes Ano: 2007 – 2011
- **“Um Homem é Um Homem”** Direção: Paulo José Ano: 2005 –2007
- **“O Inspetor Geral”** Direção: Paulo José Ano: 2003 – 2007
- **“Um Trem Chamado Desejo”** Direção: Chico Pelúcio Ano: 2000 – 2002
- **“Partido”** Direção: Cacá Carvalho Ano: 1999 – 2002
- **“Um Molière Imaginário”** Direção: Eduardo Moreira Ano: 1997 – 2007
- **“A Rua da Amargura”** Concepção e Direção Geral: Gabriel Villela Ano: 1994 – 2002
- **“Romeu e Julieta”** Concepção e Direção Geral: Gabriel Villela Ano: 1992 – 1994 | 1995 – 2003 | 2012 -2013
- **“Álbum de Família”** Direção: Eid Ribeiro Ano: 1990 – 1992
- **“Corra Enquanto é Tempo”** Direção: Eid Ribeiro Ano: 1988 – 1994
- **“Foi Por Amor”** Direção: Antonio Edson Ano: 1987 – 1992
- **“ Triunfo – Um Delírio Barroco”** Direção: Carmem Paternostro Ano: 1986 – 1987
- **“A Comédia da Esposa Muda”** Direção: Paulinho Polika Ano: 1986 – 1993
- **“Arlequim Servidor de Tantos Amores”** - Direção: Fernando Linares Ano: 1985 – 1986



- **“Ó Prô Cê Vê na Ponta do Pé ”** - Direção: Fernando Linares e Eduardo Moreira  
Ano: 1984 – 1991
- **“De Olhos Fechados”** - Direção: Fernando Linares Ano: 1983 – 1987
- **“ E a Noiva Não quer Casar”** - Direção: Fernando Linares Ano: 1982 – 1985

**Outros Projetos:**

- **Para Tchéckhov** – Curta – metragem
- **MOSCOU** – Filme
- **Tricoteios** – Filme
- **Flor Minha Flor** – Filme Documentário
- **Oficinão Galpão Cine Horto** – Aprimoramento de Atores/ Montagem de Espetáculo
- **Pé na Rua** – Circulação dos Espetáculos do Oficínio em cidades do interior de Minas Gerais
- **Outras ações** do Galpão Cine Horto

## Imagens do Grupo Galpão



**Imagem 01** – Bastidores do Espetáculo “Romeu e Julieta” (Fixando a marca cênica com a participação de um espectador!) - Fotografia: Guto Muniz Direção: Gabriel Vilela/ Morro Vermelho-MG - Ano: 1992



**Imagem 02** – Bastidores do Espetáculo “Romeu e Julieta” (A atriz Wanda Fernandes se maquia para entrar em cena!) - Fotografia: Guto Muniz Direção: Gabriel Vilela/ Morro Vermelho-MG - Ano: 1992



**Imagem 03** – Bastidores do Espetáculo “A Rua da Amargura” (No Camarim!) - Fotografia: Guto Muniz Direção: Gabriel Vilela - Ano: 1994



**UM HOMEM É UM HOMEM** - Grupo Galpão / Direção: Paulo José

**Imagem 04** – Bastidores do Espetáculo “Um Homem é um Homem” (Atores ensaiam o espetáculo!) - Fotografia: Guto Muniz Direção: Paulo José - Ano: 2005



**Imagem 05** – Bastidores do Espetáculo “TILL, a Saga de Um Herói Torto” (Atores ensaiam o espetáculo!) - Fotografia: Guto Muniz Direção: Júlio Maciel - Ano: 2009



**Imagem 06** – Bastidores do Espetáculo “Tio Vânia, aos que vierem depois de nós” (Uma pausa na leitura do texto!) - Fotografia: Guto Muniz Direção: Yara de Novaes - Ano: 2011

## BANDO DE TEATRO OLODUM

### No repertório atual:

- “**Dô**” – Concepção, Roteiro e Direção: Tadashi Endo. Ano: 2012
- “**Bença**” – Direção: Márcio Meirelles. Ano: 2010
- “**Áfricas**” – Direção: Chica Carelli. Ano: 2007

### Espectáculos Antigos:

- “**Quem Não Morre Não Vê Deus**” – Direção: Márcio Meirelles. Ano: 2005
- “**Essa é a Nossa Praia (2ª Montagem)**” – Direção: Márcio Meirelles. Ano: 2004
- “**Auto Retrato aos 40<sup>3</sup>**” – Ano: 2004
- “**O Muro**” – Direção: Márcio Meirelles Ano: 2004
- “**Oxente, Cordel de Novo?**” – Direção: Márcio Meirelles Ano: 2003
- “**Relato de Uma Guerra que (não) Acabou**” – Direção: Márcio Meirelles Ano: 2002
- “**Um Pedaco de Sonho**” – Direção: Márcio Meirelles Ano: 2002
- “**Material Fatzer**” – Direção: Márcio Meirelles Ano: 2001
- “**Ó Pai Ó (2ª Montagem)**” – Direção: Márcio Meirelles Ano: 2001
- “**Já Fui**” – Direção: Márcio Meirelles Ano: 1999
- “**Sonho de Uma Noite de Verão**” – Direção: Márcio Meirelles Ano: 1999
- “**Ópera de Três Reais**” – Direção: Márcio Meirelles Ano: 1998
- “**Um Tal de Dom Quixote**” – Direção: Márcio Meirelles Ano: 1998
- “**Cabará da Rrrrraça**” – Direção: Márcio Meirelles Ano: 2011<sup>4</sup>
- “**Ópera de Três Mirrés**” – Direção: Márcio Meirelles Ano: 1996
- “**Erê Pra Toda a Vida - Xirê**” – Direção: Márcio Meirelles Ano: 1996
- “**Zumbi Está Vivo e Continua Lutando**” – Direção: Márcio Meirelles Ano: 1995
- “**Zumbi**” – Direção: Márcio Meirelles Ano: 1995
- “**Bai Bai Pelô**” – Direção: Márcio Meirelles Ano: 1994

<sup>3</sup> Espectáculo com a participação de todos os Grupos Residentes do Teatro Vila Velha – Bando de Teatro Olodum, Cia. Novos Novos, Cia. Teatro dos Novos, Cia. Viladança, Grupo Vila Vox) - DIREÇÃO: CHICA CARELLI, CRISTINA CASTRO, DÉBORA LANDIM, GORDO NETO, JARBAS BITTENCOURT E MÁRCIO MEIRELLES

<sup>4</sup> O espetáculo Cabará da Rrrrraça estreou em 1997. Está há dezeseite anos sempre voltando à cartaz em curtas temporadas e participando de Festivais de Teatro por todo o país.

- “**Medeamaterial**” – Direção: Márcio Meirelles Ano: 1993
- “**Woyzeck**” – Direção: Márcio Meirelles Ano: 1992
- “**Ó Paí Ó**” – Direção: Márcio Meirelles Ano: 1992
- “**A Volta por Cima**” –Direção: Márcio Meirelles Ano: 1992
- “**O Monstro e o Mar**<sup>5</sup>” – Direção: Maria Eugênia Milet Ano: 1991
- “**Onovomundo**” – Direção: Márcio Meirelles Ano: 1991
- “**Essa é a Nossa Praia**” – Direção: Márcio Meirelles Ano: 1991

#### **Outros Projetos:**

- **Oficina de Performance Negra** – Formação de Atores
- **Festival A Cena Tá Preta** – Apresentação de Espetáculos/ Fóruns de Discussão/Mesas Redondas etc.

---

<sup>5</sup> Espetáculo resultante de um projeto proposto e coordenado por Maria Eugênia Milet junto ao Bando de Teatro Oodum e Projeto Axé.