



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

THIAGO CARVALHO DE SOUSA CORREIA

**MODOS DE COOPERAÇÃO E PRODUÇÃO DO *GRUPO DE
TEATRO FINOS TRAJOS*: UM ESTUDO DE CASO**

Salvador
2016

THIAGO CARVALHO DE SOUSA CORREIA

**MODOS DE COOPERAÇÃO E PRODUÇÃO DO *GRUPO DE
TEATRO FINOS TRAJOS*: UM ESTUDO DE CASO**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Antonia Pereira Bezerra.

Salvador
2016

C824mo

Correia, Thiago Carvalho de Sousa.

Modos de cooperação e produção do *Grupo de Teatro Finos*
Trapos: um estudo de caso\ Thiago Carvalho de Sousa Correia-2016.
215 f. Il.

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal
da Bahia, Escola de Teatro, 2016.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Antonia Pereira Bezerra.

1. Teatro. 2. Teatro de Grupo. 3. Produção Teatral. 4. Gestão
Cooperativada.

CDU: 792.01

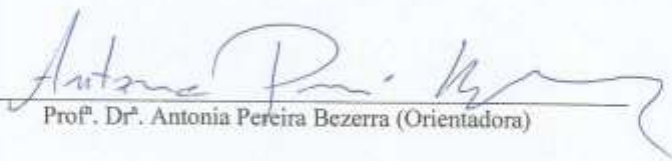
Thiago Carvalho de Sousa Correia

MODOS DE COOPERAÇÃO E PRODUÇÃO DO GRUPO DE TEATRO FINOS TRAPOS: UM ESTUDO DE CASO

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

Aprovada em 04 de junho de 2016.

Banca Examinadora


Prof. Dr. Antonia Pereira Bezerra (Orientadora)


Prof. Dr. Daniel Marques da Silva (PPGAC/UFBA)


Prof. Dr. Reginaldo Carvalho da Silva (UNEB)

Dedico essa poesia, a meu primeiro mestre de teatro, Marcelo Benigno, por seus ensinamentos constantes.

A Roberto de Abreu (*in memoriam*), por todas as horas que passamos juntos, falando de teatro e também pelas oportunidades que me foram dadas enquanto ator e artista.

Aos amigos do *Finos Trapos*, nos quais encontrei um porto mais que seguro, Polis, Daisy, Yoshi, Chico, Dani, Frank, Tomaz, Roberto, Rick e Shil .

O espaço reservado nessas breves linhas, está direcionada aos queridos amigos, parceiros, companheiros e familiares, àqueles que me ajudaram nessa empreitada tão delicada, porém prazerosa.

Agradeço à minha avó, musa inspiradora de tantos personagens que construí nessa caminhada.

À minha mãe que muito me ensinou a conservar o meu espírito empreendedor.

À tia Rosângela, por me ensinar a ser gente.

A tio Nel (*in memoriam*), por me salvar, sim, por um grito sem o qual eu não estaria presente neste plano. Ele me devolveu à vida, e também o agradecimento por suas horas preciosas, a me ensinar o dever de casa.

A meu avô anjo, que foi um anjo protetor, assumindo a minha paternidade.

Aos meus tios Simone, Vandinho, Dé, Val, aos primos que construíram coisas belas comigo, em especial, Ingrid, Andressa e Alan meus afilhados queridos.

Aos meus irmãos queridos, Danilo e Diego, que distantes, me fazem refletir sobre o que é ser família.

Aos grupos de teatro pelos quais passei: *Grupo da Uesb, Pafatac, Operakata, Noizes, Galpão Cine Horto, Teatro 171 e Nupt.*

Aos atuais coletivos e grupos de que faço parte, *Coletivo da Litiths, Cia. Estupor e Finos Trapos.*

Aos amigos de longa e curta jornada de quem, corro o risco de esquecer nesta página, mas que em minha memória, estarão presentes, sempre!

A Aroldo Fernandes, que me inspira coisas belas, a Nil, o meu eu lírico, a Efsen, construtor de pensamentos, ao meu companheiro, amigo e parceiro de todas as horas, Rodrigo de Brito, por me ensinar todos os dias o deboísmo, a Bicalho, por me escutar sempre que possível.

A Geo, Rick, Heider, Heron, Bruno e Omar, como é bom ser uma Lilith, aprendi com muita dor, mas aqui estou, firme e forte para os que virão.

Aos amigos distantes, porém presentes: Warley, Hélio, Ygor, Jhony, Marcos, Wal, Zé, Henrique, Balaio, Camila, Vandileia, Xande e Paulinho.

Aos colaboradores desta pesquisa, Izis, Monica, Shil, Érica, Paulinha, Daisy, Yoshi Dani, Teófilo, Aline, Fabiana e Andinho.

Aos amados, irmãos e cúmplices, Polis, Frank, Chico, Yoshi, Daisy, Dani, Tomaz, que me ajudam a compreender o campo da produção de uma forma mais leve e doce.

À minha orientadora, mulher generosa e forte, não hei de esquecer seus ensinamentos!

A Reginaldo Carvalho e Daniel Marques, que me possibilitam um encontro pessoal com a minha história, obrigado por aceitarem este convite.

A Ângela Reis, por me incentivar no momento mais delicado deste trabalho que bom ter você comigo nesta empreitada!

A meus colegas da graduação e da pós, que me acolheram de braços abertos.

À escola de teatro, ao programa de pós-graduação e ao CNPq, por oportunizar esta pesquisa.

Tenho um livro sobre águas e meninos.
Gostei mais de um menino
que carregava água na peneira.

A mãe disse que carregar água na peneira
era o mesmo que roubar um vento e
sair correndo com ele para mostrar aos irmãos.

A mãe disse que era o mesmo
que catar espinhos na água.
O mesmo que criar peixes no bolso.

O menino era ligado em despropósitos.
Quis montar os alicerces
de uma casa sobre orvalhos.

A mãe reparou que o menino
gostava mais do vazio, do que do cheio.
Falava que vazios são maiores e até infinitos.

Com o tempo aquele menino
que era cismado e esquisito,
porque gostava de carregar água na peneira.

Com o tempo descobriu que
escrever seria o mesmo
que carregar água na peneira.

No escrever o menino viu
que era capaz de ser noviça,
monge ou mendigo ao mesmo tempo.

O menino aprendeu a usar as palavras.
Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.
E começou a fazer peraltagens.

Foi capaz de modificar a tarde botando uma chuva nela.
O menino fazia prodígios.
Até fez uma pedra dar flor.

A mãe reparava o menino com ternura.
A mãe falou: Meu filho você vai ser poeta!
Você vai carregar água na peneira a vida toda.

Você vai encher os vazios
com as suas peraltagens,
e algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos!

Manoel de Barros, 2011.

RESUMO

O presente estudo investiga procedimentos de produção teatral utilizados por *Teatro de Grupo* no Brasil, em particular, pelo *O Grupo de Teatro Finos Trapos* (BA). Trata-se de um estudo de caso ancorado em práticas de processo linear e interativo, construído com base em um plano de trabalho que obedece às seguintes etapas: projeto, preparação, coleta, análise e compartilhamento. A pesquisa levantou dados documentais e iconográficos sobre os sete espetáculos de repertório do *Grupo de Teatro Finos Trapos*. Foram analisados diários de bordo, registros de ensaios, planos pedagógicos e de produção, relatórios finais, fotografias e materiais audiovisuais, entre outros. Essas análises fizeram parte dos procedimentos para a compreensão do modo de produção do grupo e também de cooperação entre os seus integrantes. O modelo de produção aqui estudado se baseia no modelo dos coletivos da década de 1970, que servem como inspiração para grupos que surgiram pós – Lei Sarney. Foi com base em experiências de delimitação estratégica que o *Grupo de Teatro Finos Trapos* pôde, de fato, entender os caminhos da subvenção e também da manutenção, por meio do recolhimento de imposto fiscal por intermédio de empresa privada. As condições de viabilidade de um grupo cooperado têm um substrato de reprodução de determinada relação de produção, marcada pela condição de não mercadoria da força do trabalho e da apropriação do resultado do trabalho pelos integrantes, conforme regras por eles definidas. Essa forma social de produção suscita e requer mecanismos democráticos de controle e gestão. Disso resulta um grande desafio enfrentado pelos grupos, e aqui o *Grupo de Teatro Finos Trapos*, serve de reflexão para o Teatro de Grupo na Bahia, na perspectiva da gestão e produção teatral. E, entende-se que o coletivo, em termos práticos, deve pensar em políticas e estratégias de formação que promova, simultaneamente, a viabilidade econômica e a gestão democrática do núcleo.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro, Teatro de Grupo, Produção Teatral, Gestão Cooperativada.

ABSTRACT

This study investigates theatrical production procedures used by theater groups in Brazil, the *Theatre Group Finos Trapos* (BA), in particular. This is a case study anchored in linear and interactive process practices, constructed out of a work plan that complies with the following phases: project, preparation, collection, analysis and sharing. The research raised documentary and iconographic data on the seven repertoire shows of the *Theatre Group Finos Trapos*. logbooks, test records, educational and production plans, final reports, photographs and audiovisual materials, among others were analyzed. These analyzes were part of the procedures for the understanding of the group's production mode and also the cooperation among its members. The production model studied here is based on the collective model of the 1970s, serving as inspiration for groups that emerged after Law Sarney. It was from these strategic delimitation of experiences that the *Theatre Group Finos Trapos* could, in fact, understand the ways of the subvention and also the maintenance, through the payment of taxes by private sector. The feasibility conditions of a cooperative group has a reproduction substrate of a production relationship, marked by the condition of the labor force not related to the idea of merchandise and the appropriation by members of the work results, according to the rules they set. This social form of production, raises and requires democratic mechanisms and management control. From this results a major challenge faced by the groups, and here the *Theatre Group Finos Trapos* serves as reflection for the Theatre Groups in Bahia, from the perspective of management and theatrical production, because it is understood that the collective, in practical terms, should think about policies and strategies of training that promote both economic viability and democratic management of the core.

KEYWORDS: Theatre, Group Theatre, Theatre Production, Shared Management

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – BASTIDORES DO <i>GRUPO DE TEATRO FINOS TRAJOS</i> . CAMARIM DA AÇÃO FINO REPERTÓRIO, PROJETO AFINAÇÕES, 23 DE SETEMBRO DE 2012, TEATRO MARTIM GONÇALVES, SALVADOR-BA.	39
FIGURA 2 – CARTAZ CRIADO PARA DIVULGAÇÃO DA PEÇA SUSSURROS... OS DESASSOSSEGOS (2004)	80
FIGURA 3 – SUSSURROS... NO TEATRO VILA VELHA (2004)	81
FIGURA 4 – CARTAZ CRIADO PARA DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO SAGRADA FOLIA (2005)	82
FIGURA 5 – CENA DO ESPETÁCULO SAGRADA FOLIA (2005).....	83
FIGURA 6 – CARTAZ PRODUZIDO PARA DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO SAGRADA PARTIDA (2007)	84
FIGURA 7 – CENA DO ESPETÁCULO SAGRADA PARTIDA (2007)	84
FIGURA 8 – CARTAZ PRODUZIDO PARA DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO AUTO DA GAMELA (2007)	85
FIGURA 9 – CENA DO ESPETÁCULO AUTO DA GAMELA (2008?)	87
FIGURA 10 – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO GENNESIUS (2009).....	88
FIGURA 11 – CENA DO ESPETÁCULO GENNESIUS (2009).....	89
FIGURA 12 – CARTAZ PRODUZIDO PARA DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO BERLINDO (2011)	90
FIGURA 13 – CENA DO ESPETÁCULO BERLINDO	91
FIGURA 14 – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO O VENTO DA CRUVIANA (2012)	92
FIGURA 15 – CENA DO ESPETÁCULO O VENTO DA CRUVIANA	93
FIGURA 16 – CENA DO ESPETÁCULO O VENTO DA CRUVIANA	94
FIGURA 17 – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DA TEMPORADA AUTO DA GAMELA, DO OFICINÃO FINOS TRAJOS E DE MESSAS-REDONDAS (2008).....	99
FIGURA 18 – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO LANÇAMENTO DO PROJETO AUTO DA GAMELA: TEMPORADA 2008	102
FIGURA 19 – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO AUTO DA GAMELA: TEMPORADA 2008	103
FIGURA 20 – AULA DE CENOGRAFIA, MÓDULO II, OFICINÃO 2008. SALA POLIVALENTE, CENTRO DE CULTURA CAMILO DE JESUS LIMA, 22 DE JANEIRO DE 2008, VITÓRIA DA CONQUISTA - BA.....	104
FIGURA 21 – LANÇAMENTO DO PROJETO AUTO DA GAMELA: TEMPORADA 2008.	107
FIGURA 22 – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO PROJETO AFINAÇÕES (2012)	108
FIGURA 23 – ENSAIO DE MONTAGEM DA CENA 1 – CENTOPEIA DO INDIVÍDUO EM HARMONIA. SALA DO ESPAÇO CULTURAL ENSAIO, 19 DE ABRIL DE 2012, SALVADOR - BA.....	110
FIGURA 24 – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO OFICINÃO 2013 – ETAPA JUAZEIRO (BA) .	111
FIGURA 25 – INSTRUTORES DO OFICINÃO 2013 – CENTRO DE CULTURA JOÃO GILBERTO,	114
FIGURA 26 – ETAPA SERTÃO DO SÃO FRANCISCO (JUAZEIRO - BA).....	115

FIGURA 27 – ÁGUAS DE FERRO, OFICINA 2013 – ETAPA SERTÃO DO SÃO FRANCISCO.	116
FIGURA 28 – O VENTO DA CRUVIANA – PROCESSO DE ENSAIO	118
FIGURA 29 – ENCONTRO NO CENTRO PÚBLICO DE ECONOMIA SOLIDÁRIA (CESOL)	120
FIGURA 30 – RABISCOS	126
FIGURA 31 – PANFLETO DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO BERLINDO, NAS PRAÇAS PÚBLICAS DE SALVADOR - BA	133
FIGURA 32 – ATORES DA LEITURA DRAMÁTICA 2016. CENTRO PÚBLICO DE ECONOMIA SOLIDÁRIA, 1 DE MARÇO DE 2016, SALVADOR - BA	140
FIGURA 33 – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO PROJETO AFINAÇÕES – ANO 2	141

LISTA DE QUADROS E ESQUEMAS

QUADRO 1 – ATRIBUTOS ESSENCIAIS AO PRODUTOR CULTURAL	57
ESQUEMA 1 – GRUPOS DE RESPONSABILIDADES NA PRODUÇÃO TEATRAL.....	58
QUADROS 2 – ADMINISTRAÇÃO NO CONTEXTO CULTURAL	60
QUADROS 3 – CONHECIMENTOS BÁSICOS DE UM PRODUTOR CULTURAL.....	60
QUADROS 4 – CONHECIMENTOS COMPLEMENTARES.....	61
QUADROS 5 – OUTROS CONHECIMENTOS ÚTEIS AO PRODUTOR CULTURAL	63
ESQUEMA 2 – ORGANOGRAMA DO GRUPO DE TEATRO FINOS TRAJOS – ANO DE 2015	121
ESQUEMA 3 – FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO SAGRADA FOLIA	124

LISTA DE SIGLAS

AC	ACRE
AI-5	ATO INSTITUCIONAL Nº. 5
BA	BAHIA
BH	BELO HORIZONTE
BNB	BANCO DO NORDESTE
CE	CEARÁ
CEBs	COMUNIDADE ECLESIAL DE BASE
CESOL	CENTRO PÚBLICO DE ECONOMIA SOLIDÁRIA
CNPJ	CERTIDÃO DIGITAL PARA PESSOA JURÍDICA
CRA	CONSELHO REGIONAL DE SÃO PAULO
EMBRAFILME	EMPRESA BRASILEIRA DE CINEMA
EMBRATEL	EMPRESA BRASILEIRA DE TELECOMUNICAÇÃO
FUNARTE	FUNDO NACIONAL DE CULTURA
FUNCENB	FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA
GO	GOIÁS
IBGE	INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA
ISTA	INTERNACIONAL SCHOOL OF THEATRE ANTHROPOLOGY
PCB	PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO
PPGAC	PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
PT	PARTIDO DOS TRABALHADORES
RJ	RIO DE JANEIRO
SP	SÃO PAULO
UFBA	UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
1.1 OS CAMINHOS DA PESQUISA	18
2 CONCEITOS E ESCLARECIMENTOS.....	23
2.1 CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO-CULTURAL.....	26
2.2 O TEATRO DE GRUPO: IDENTIDADE E CONFORMAÇÃO	32
2.3 GRUPO DE TEATRO FINOS TRAPOS.....	38
2.3.1 As políticas públicas relacionadas à cultura na década de 1990.....	43
2.4 POLÍTICAS PÚBLICAS PARA ARTES CÊNICAS E SUAS INFLUÊNCIAS NO MODO OPERACIONAL.....	44
2.4.1 Arte de resistência ou produto cultural.....	49
2.5 A FUNÇÃO DO PRODUTOR CULTURAL	54
2.6. A ECONOMIA COOPERATIVISTA E SUAS INFLUÊNCIAS NO TEATRO DE GRUPO NO BRASIL.....	64
3 GRUPO DE TEATRO FINOS TRAPOS – UMA HISTÓRIA DE ENCONTROS E DESPEDIDAS	70
3.1 <i>SUSSURROS... OS DESASSOSSEGOS</i>	79
3.2 <i>SAGRADA FOLIA</i>	81
3.3 <i>SAGRADA PARTIDA</i>	83
3.4 <i>AUTO DA GAMELA</i>	85
3.5 GENNESIUS – HISTRIÔNICA EPOPEIA DE UM MARTÍRIO EM FLOR	87
3.6 <i>BERLINDO</i>	89
3.7 <i>O VENTO DA CRUVIANA</i>	91
4 UM MODO DE ORGANIZAÇÃO INTERNA – O QUE É PRODUZIR DE ACORDO COM CADA INTEGRANTE	95
4.1 EXPERIÊNCIAS DE PRODUÇÃO NO <i>GRUPO DE TEATRO FINOS TRAPOS</i>	98
4.1.1 <i>Oficínio: um convite, um desafio</i>	100
4.1.2 <i>O Oficínio no projeto de Manutenção</i>	107
4.1.3 <i>Oficínio e a sua independência em Juazeiro, Jequié e Ilhéus</i>	111
4.2 PRÁTICAS ORGANIZATIVAS E MODELOS ALTERNATIVOS DE PRODUÇÃO	116
5 ANÁLISE DO MODO DE PRODUÇÃO DO GRUPO DE TEATRO FINOS TRAPOS.....	120
5.1 PARTICULARIDADES E DESAFIOS PARA O CAMPO DA PRODUÇÃO ..	134
5.2 QUAL A COMPREENSÃO DE PRODUÇÃO DENTRO DO <i>GRUPO DE TEATRO FINOS TRAPOS</i> ?.....	136
5.3 PERSPECTIVAS PARA O FUTURO	138
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	144
REFERÊNCIAS	147
REFERÊNCIAS DOS ESPETÁCULOS TEATRAIS	154
APÊNDICE	156
APÊNDICE 1 - CRONOLOGIA DE ESPETÁCULOS E FICHA TÉCNICA.....	157
APÊNDICE 2 – PREMIO E FESTIVAIS.....	160
APÊNDICE 3 – DIVULGAÇÃO DA TEMPORADA OFICÍNÃO 2008.....	162
APÊNDICE 4 – CARTAZ DAS MOSTRAS CÊNICAS DO OFICÍNÃO FINOS TRAPOS.....	163
ANEXO.....	169

1 INTRODUÇÃO

No presente trabalho, cujo principal escopo de análise são os modos de produção desenvolvidos pelo *Grupo Teatro de Finos Trapos* em seus doze anos de existência, faço um estudo de caso, em consonância com as etapas sugeridas pelo psicólogo experimental Robert Yin (2010).

Considero pertinente explicitar que a realização desta pesquisa tem como parâmetro um entendimento prático. Trata-se do resultado de um processo linear, porém interativo, no qual foi construído um plano de trabalho de acordo com as seguintes etapas: projeto, preparação, coleta, análise e compartilhamento. Para tanto, antes de iniciar esse percurso, foi importante identificar as questões que a pesquisa trazia e, assim, entender “como” desenvolvê-la.

A fim de se fazer essa identificação, foram feitos levantamentos de dados documentais e iconográficos sobre sete espetáculos montados pelo *Grupo de Teatro Finos Trapos* – no período de 2003 a 2014 – e realizadas entrevistas com os artistas da área da produção e com membros do referido grupo de teatro, com ex-integrantes e *finos colaboradores*¹. O primeiro espetáculo realizou-se no ano de 2003, e o último, em 2014. Sobre eles, foram reunidos diários de bordo, registros de ensaios, plano de produção, relatórios finais, fotografias e material audiovisual dos espetáculos cênicos, entre outros documentos. Após a coleta de dados, dei início ao terceiro e último procedimento: a análise detalhada e cuidadosa de tudo o que fora obtido em campo e no banco de referências.

O caminho desta pesquisa foi se delineando de maneira progressiva. Num primeiro momento, a intenção era fazer um estudo de caso de dois coletivos da década de 1970, quais sejam: *Asdrúbal Trouxe o Trombone* (RJ) e *Teatro do Ornitórrinco* (SP); em seguida, seria feito um comparativo dessas duas companhias teatrais com outros dois coletivos que julgo importantes no cenário cultural brasileiro e, também, por se destacarem no campo da produção teatral: *Grupo Galpão* (MG) e *Armazém de Teatro* (RJ). Para mim, é notório o quanto tais grupos são dicotômicos e a fronteira que existe entre eles. Apesar de esses problemas, em meu entender, não dificultarem a pesquisa, a disponibilidade desses grupos em me receber, o denso material a ser coletado, e o prazo

¹ A cada projeto desenvolvido, o *Grupo de Teatro Finos Trapos* conta com o apoio financeiro e com a parceria de instituições e artistas que acreditam na filosofia do trabalho de grupo. Apesar de ainda não contar com o financiamento continuado de um patrocinador, existem alguns parceiros que acreditam e investem seus serviços no trabalho desse grupo, apoiando-o em todos os projetos que ele desenvolve.

limitado para se fazer uma pesquisa de mestrado que representaram reais obstáculos e me levaram a trilhar outros caminhos. Ainda assim, aguardei, por certo tempo, alguns entrevistados me receberem; no entanto, após várias tentativas de contatos, o que tinha em mãos eram apenas algumas informações pouco substanciais, insuficientes para que eu pudesse, de fato, me debruçar sobre a pesquisa. Pode não parecer essencial o registro desse trajeto, porém, como faço um estudo de caso, não poderia deixar de revelar os caminhos e descaminhos da pesquisa, uma vez que o intento era, sim, fazer um registro histórico de alguns coletivos que contribuíram no campo das artes cênicas, em especial, com a produção teatral.

Os coletivos que surgiram nos anos 1970 desenvolveram, em suas rotinas, modos de produção que servem de fonte de inspiração a grupos que surgiram após a Lei Sarney. Foi com base nas experiências de delimitação estratégica desses grupos que muitos grupos teatrais que se formaram posteriormente – como o *Grupo de Teatro Finos Trapos*, objeto deste estudo – puderam entender os caminhos de uma subvenção e também de uma manutenção por meio do recolhimento de imposto fiscal de uma empresa privada. Tais questões são mais bem descritas e problematizadas no capítulo 1 da presente dissertação.

Ao refletir sobre a constituição do *Grupo de Teatro Finos Trapos* – do qual faço parte e que também trabalha nessa lógica da cooperação, gestão, produção e que se afirma como grupo de teatro no mercado de trabalho –, constatei que a trajetória dos grupos citados poderia contribuir para o presente tema da pesquisa. É preciso dizer que uma pesquisa sobre o *Finos Trapos* fazia parte de um primeiro projeto que havia pensado em desenvolver junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA); contudo, desconfiava dessa empreitada, pois me sentia inseguro para falar de algo tão próximo. Pouco a pouco, porém, fui percebendo que o *Finos Trapos*, de certo modo, já estava em mim e que podia, sim, me dedicar a sua história e, em especial, entender melhor a produção do grupo.

Nessa perspectiva e com base no que foi observado nas análises dos dados coletados em campo e no banco de registros, bem como em consonância com o pensamento que venho articulando neste trabalho, compartilho das asserções de Fernando Peixoto (1989), estudioso que apresenta a história do teatro brasileiro – com recorte nas décadas de 1960 e 1970 –, como uma série de experiências que foram recebendo apoio do setor empresarial, surpreendendo muitos ao seu redor:

No Brasil, ao menos três grandes momentos da produção de teatro ocorreram: as décadas em que os chamados grandes atores, estrelas de extraordinária capacidade de comunicação com a plateia, foram ao mesmo tempo empresários de mercadorias, pois vendiam a si mesmos; o aparecimento, contra os anteriores, do Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, provocando, pouco depois, a formação de empresas capitalistas tímidas, ainda de propriedades dos principais atores ou diretores (exceção do próprio TBC, cujo empresário era uma figura de destaque da burguesia industrial de São Paulo); o aparecimento, contra o esteticismo do TBC, de companhias profissionais, preocupadas com o nacional-popular e o social. (PEIXOTO, 1989, p. 350).

Nesse viés, são interessantes os casos dos grupos de teatro *Arena* e *Oficina* que reuniam cinco ou seis sócios – também atores e diretores – identificados com um compromisso ideológico definido: o de procurar sempre atenuar as diferenças entre detentores dos meios de produção e assalariados, sem saber que, na realidade, é praticamente impossível sobreviver sem manter intacta essa viciada relação de dependência. Justamente no momento em que procuravam se desvencilhar de uma estrutura capitalista de produção, as duas companhias citadas, ao tentar a cooperativa ou uma tímida forma de autogestão, levadas por certo idealismo, foram destruídas ou destruíram a si mesmas.

Essas experiências de produção do teatro brasileiro, em um momento muito específico de sua história, evidenciam a real condição desses empresários e empregados (ressalvadas as particularidades de um ou outro caso), conforme exposto por Peixoto (1989): “Muitos empresários deliberadamente ganhavam mensalmente, em termos objetivos, menos que alguns de seus empregados” (PEIXOTO, 1989, p. 351). Apesar das evoluções, salta aos olhos que produzir teatro no Brasil continua sendo uma tarefa árdua, pois as mesmas questões, ainda que refletidas em décadas diferenciadas, oferecem idênticos desafios.

Na verdade, sabemos que se trata de uma conclusão sem novidades. Numa sociedade dividida em classes, o empresário é o protagonista da produção teatral, sempre. Pensando na produção em grupo, na divisão dos seus lucros, poderemos ter outra perspectiva que não a do capitalismo – cujo o processo do trabalho se manifesta como meio de valorização do capital. Nesse sentido, nem todo produto é mercadoria, e nem todo dinheiro é capital; no caso do teatro, a mercadoria resulta do trabalho humano e se destina ao mercado.

Sem dúvida, uma conclusão indiscutível, na medida em que a propriedade dos meios de produção sempre foi, através da história da vida social, a maneira mais eficiente de assegurar a propriedade das

ideias e da cultura dominante, que justamente por isso é a cultura das classes que dominam. (Ibidem, p. 349).

Nessa direção, as relações que os membros de um grupo de teatro estabelecem entre si num grupo cooperado são diferentes daquelas que estabelecem os grupos em um espetáculo comercial, cujo elenco se reúne apenas para uma montagem; em que o espetáculo tem uma durabilidade programada, com cachê específico para a quantidade de meses trabalhados. Assim, segundo o professor e economista Gabriel Kraychete:

Para que a atividade funcione é preciso que cada um dos integrantes do grupo assumam, de acordo comum, compromissos e responsabilidades. São estas etapas de convivência estabelecidas pelos próprios membros que determinam a forma e a qualidade da gestão de um grupo. (KRAYCHETE, 2012, p. 11).

As condições de viabilidade de um grupo cooperado contêm, portanto, um substrato de reprodução de determinada relação social de produção, marcada pela condição de não mercadoria da força do trabalho e da apropriação do resultado do trabalho pelos integrantes, conforme regras por eles definidas. Tal forma social de produção suscita e requer mecanismos democráticos de controle de gestão, o que resulta em grande desafio enfrentado pelos grupos.

Assim, para refletir sobre o Teatro de Grupo, sua gestão e produção teatral, tomo como base o *Grupo de Teatro Finos Trapos* (BA), com o objetivo de mostrar a necessidade de que o coletivo, em termos práticos, pense em políticas e estratégias de formação que promovam, simultaneamente, a viabilidade econômica e a gestão democrática do núcleo. A eficiência econômica e o modo de gestão, em meu entender, não podem ser pensados separadamente, como se existisse uma formação para o associativismo e outra para a eficiência econômica.

1.1 OS CAMINHOS DA PESQUISA

A relevância do tema que aqui será discutido se pauta, primeiramente, na importância do Teatro de Grupo tomando como base os modos de produção desenvolvidos por coletivos que surgiram na década de 1970 aos anos 2000, entendendo que Teatro de Grupo, se faz importante em virtude da sua significância no cenário cultural nacional, a partir das políticas desenvolvidas no período. Tais grupos vêm se constituindo como vigorosa via de desenvolvimento das artes cênicas brasileiras, realizando ações em diversas frentes de trabalho.

A pretensão inicial é localizar a maneira como esses coletivos geravam os seus espetáculos, em especial o objeto de estudo ao qual me debruço – o *Grupo de Teatro Finos Trapos*, objeto de meu estudo. Tomando como base reflexões e pensamentos filosóficos, busquei compreender o modo como o grupo gerencia seus produtos (espetáculos, livros, catálogos, e tantos outros), e, por meio de coletâneas de artigos, notas, reportagens, entrevistas, programas de espetáculos e fragmentos, procurei comprovar algumas premissas que justificassem a continuidade de um grupo que se mantém sem financiamento público.

Ao longo de sua trajetória, o *Finos Trapos* sofreu diversas alterações em seu modo de pensar teatro. Atualmente, o grupo se mantém firme por uma questão ideológica, uma vez que as vias de financiamento não têm sido adequadas para se pensar em políticas e modos de gestão. Embora essa questão não interfira na rota do conhecimento e da produção do grupo, ela interfere na forma de administrar o seu trabalho.

A experiência obtida com a produção teatral do *Grupo de Teatro Finos Trapos* ajudou-me a compreender que a dependência financeira tem se tornado cada vez mais comum entre artistas, coletivos e outros grupos de teatro, que pleiteiam subvenção do Estado. Para melhor entender essa questão, basta observar a quantidade de projetos inscritos nos editais do ano de 2015, da Fundação Cultural do Estado da Bahia: 330 proponentes se inscreveram², uma demanda exorbitantemente desproporcional à capacidade de ofertas; pouquíssimos projetos, entretanto, foram contemplados. Outros tantos editais são abertos a todo momento, possibilitando novo vigor para as produções. Contudo, tal maneira de captar recurso não tem sido suficiente, visto que os artistas têm se dedicado cada vez mais à elaboração de projetos para editais, tentando cumprir as exigências e, com isso, se fortalecer. Entretanto, o que se percebe nessa instância é uma falta de preparação, que impossibilita alguns de seguirem mais adiante em suas captações.

Neste trabalho – que pretende preencher uma lacuna sensível, traçando um registro histórico do que o *Grupo de Teatro Finos Trapos* faz para a produção teatral na

² Trezentas e trinta propostas de diversas regiões do estado foram inscritas no “Agitação Cultural: Edital de Dinamização em Espaços Culturais”, lançado pela Secretaria de Cultura do Estado (Secult) em setembro de 2015. O edital, que tem como finalidade apoiar a dinamização cultural em espaços públicos e privados, recebeu projetos em diversas linguagens artísticas e culturais em 21 territórios de identidade. As ações culturais selecionadas receberam investimento total de R\$ 15 milhões, com recursos do Fundo de Cultura da Bahia (FCBA). O resultado das propostas selecionadas foi divulgado no fim do mês de outubro de 2015. Disponível em: <www.ba.gov.br/2015/10/128431,14/Secretaria-de-Cultura-divulga-lista-de-inscritos-no-Agitacao-Cultural.html>.

Bahia –, procuro fazer uma reconstituição histórica da trajetória do *Grupo Finos Trapos* partindo de conceitos estabelecidos entre cooperação e coletividade. Para tanto, uso como referência os modos de produção de alguns coletivos teatrais surgidos na década de 1970, entre os quais *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, *Teatro do Ornitórrinco*, *Teatro de Arena*, e *Teatro Oficina*. Com isso, abrange-se o contexto sociopolítico e cultural por meio da análise do modo de produzir próprio dos grupos teatrais, que contam com a figura do produtor cultural, como apresentado no capítulo 2.

Nos capítulos 3 e 4, respectivamente, descrevo a trajetória do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, reconstituindo historicamente os encontros e desencontros do grupo, e analiso os espetáculos produzidos e as experiências de produção por eles realizadas. É importante dizer, que este trabalho se materializa neste momento, porque se faz presente, mesmo que em memória, o nosso querido ator, diretor, dramaturgo, professor e poeta Roberto de Abreu (*in memoriam*), que durante sete anos de sua vida, dedicou a desenvolver uma metodologia de trabalho, pautada na filosofia do Teatro de Grupo.

Roberto dedicou a sua vida ao teatro e, durante a sua caminhada como membro do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, dirigiu cinco dos sete espetáculos de repertório do grupo, além de desenvolver a dissertação intitulada de *Dramaturgia da sala de ensaio, uma abordagem metodológica para a composição do espetáculo “Gennesius – Histriônica epopeia de um martírio em flor”*, junto ao *Grupo de Teatro Finos Trapos*. A referida dissertação corroborou para uma sistematização de trabalho que ele intitulou de *Dramaturgia da sala de ensaio*. Roberto, na ocasião em que recebeu o seu primeiro prêmio como diretor fez um discurso cuja mensagem ainda ressoa sobre o *Grupo*: “Só quero esse tipo de trabalho para a minha experiência como artista. Teatro é tudo o que sei fazer. Tudo. E o teatro que sei fazer, não é o teatro que está guardado e salvaguardado nas estantes das bibliotecas, das coleções da literatura dramática”.³ O regime do trabalho em grupo, ainda continua alimentando e fortalecendo muitos por esse Brasil. A fala de Roberto só acentua que fazer teatro em grupo é mais prazeroso, porque teatro se faz fazendo.

Na busca de respostas para os questionamentos levantados e seguindo o fluxo de discussões sobre o modo de produção, recorro a algumas correntes teóricas, fundamentais para a reconstituição da história de grupos e coletivos de 1970 a 2000.

³ Trecho do discurso de Roberto de Abreu – Prêmio Braskem de Teatro 2008 – Disponível em <http://finostrapos.blogspot.com.br/2008/05/discurso-de-roberto-de-abreu-prmio.html>> Acesso em 2 maio 2016.

Para tanto, tomo como suporte teórico as vozes de Sílvia Fernandes, que faz um levantamento histórico sobre os procedimentos técnicos e artísticos dos coletivos dos anos 1970; de Silvana Garcia, com o engajamento político de coletivos; de Fernando Peixoto, que provoca um debate cultural democrático, urgente e responsável, no movimento teatral; e de autores como Romulo Avelar, Albino Rubim, Linda Rubim e Fayol, por situarem a produção cultural nos procedimentos de captação e desenvolvimento de projetos, constituindo também referências básicas para esta pesquisa. Além deste, contribuíram para a ancoragem histórica do *Grupo de Teatro Finos Trapos* Roberto de Abreu, Francisco André e Poliana Nunes, membros atuais do grupo, exceto Roberto de Abreu (*in memoriam*), que desenvolveram junto ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, três dissertações e uma tese, duas dessas dissertações, são frutos do trabalho de sala de ensaio, e que utilizo como aporte para colaborar com o pensamento descrito por mim neste trabalho, que foram legítima e oportunamente conclamados. Rosyane Trotta, André Carrera e Sérgio de Carvalho auxiliaram, de forma preciosa, no diálogo com as experiências de Teatro de Grupo no Brasil. Gabriel Craychete e Coraggio J. solidificaram as considerações sobre economia da cultura e cooperativismo. Todos os autores citados foram importantes e providenciais interlocutores para auxiliar a pensar o processo histórico da gestão do *Grupo de Teatro Finos Trapos*.

Abrindo um parêntese, considero oportuno explicitar que minha plataforma de atuação profissional se (con)funde com a trajetória do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, visto que sou membro do grupo desde 2010, desempenhando as funções de ator e produtor, participando da concepção, planejamento e execução de projetos artísticos do grupo. Antes de entrar para o grupo, eu estava em busca de uma nova linguagem, de uma nova maneira de fazer e dizer o teatro. Foi quando me deparei com o *Grupo Galpão*⁴. O que me esperava não era apenas o modo de fazer teatro, mas a maneira

⁴ Sediado na cidade de Belo Horizonte (Minas Gerais), é um dos grupos brasileiros que mais viaja, não só pelo país como também pelo exterior, já tendo percorrido o território brasileiro de norte a sul e participado de vários festivais em países da América Latina, América do Norte e Europa. Formado por 12 atores que trabalham com diferentes diretores convidados, como Fernando Linares, Paulinho Polika, Eid Ribeiro, Gabriel Villela, Cacá Carvalho, Paulo José, Paulo de Moraes, Yara de Novaes, Jurij Alschitz e Marcio Abreu, além dos próprios componentes – Eduardo Moreira, Chico Pelúcio, Júlio Maciel, Lydia Del Picchia e Simone Ordones, que também já dirigiram espetáculos do grupo, o Galpão forjou sua linguagem artística com base nesses encontros diversos, criando um teatro que dialoga com o popular e o erudito, a tradição e a contemporaneidade, o teatro de rua e de palco, o universal e o regional brasileiro. Sem fórmulas e sem métodos definidos, o Galpão sempre pautou sua prática do Teatro de Grupo, que não apenas monta espetáculos, mas que se propõe também a uma permanente reflexão sobre a ética do ator e do teatro, inserido em um amplo universo social e cultural.

como produzi-lo. Ao ver aquela estrutura gigantesca de produção, perguntava-me como o grupo conseguira tudo aquilo. Percebi, então, que, em sua história de trabalho, havia alguém que centralizava as tarefas de produção, uma espécie de guia. Decidi, assim, tateando no escuro, assumir tal função: aprendi a projetar uma ideia no papel e, sem perceber, comecei a entender a mecânica dos editais e, depois, a elaborar projetos e submetê-los aos editais.

Não foi e não é fácil. Ainda me vejo em um horizonte pouco visitado. A sensação é de que quanto mais se atua na área de produção cultural, mais é preciso entendê-la. São grandes as dificuldades encontradas no dia a dia, a falta de experiência com o poder público, com as normas, com os tributos, com a prestação de contas; cada edital tem uma função, ou melhor, um código estabelecido, e entender cada código pode demandar um tempo imenso, que, às vezes, faz com que os prazos expirem. O que resta, então, é devolver o que não foi gasto durante a temporada de execução do projeto.

Fecho o parêntese, cujo conteúdo explica o motivo que me impulsionou a fazer esta pesquisa: o desejo e a necessidade de refletir sobre modos de produção. Estou querendo novamente o mundo, o mundo de cores, sabores e principalmente, um mundo no qual eu possa celebrar o meu teatro e o teatro da coletividade. Seguindo a minha rota, continuo como um garoto que foi ao teatro pela primeira vez: envolvido e convencido de que não consigo apaixonar-me por outra linguagem artística que não a do teatro. Por esse motivo, desejo seguir em busca do novo que se apresenta.

2 CONCEITOS E ESCLARECIMENTOS

Um dos objetivos fundamentais nesta pesquisa é procurar elucidar como os grupos de teatro conseguem produzir diante de certas adversidades encontradas no percurso, sejam elas físicas ou financeiras. Para tanto, começarei pela história dos coletivos atuados na década de 1970 no território brasileiro – os quais conseguiam sobreviver financeiramente, apesar da ditadura já instalada no período. Ancorado em depoimentos de autores, diretores e produtores do período, suponho que, no primeiro instante, quanto mais as peças teatrais eram cortadas e vetadas pela censura, mais os artistas refaziam-nas – e “refazer”, nesse contexto, significava criar uma nova linguagem, às vezes alusiva e metafórica.

Os artistas não se rendiam à repressão, “eles abriam buracos respiradouros”, como afirma Waly Salomão em depoimento ao programa da série Panorama Histórico Brasileiro⁵. Esse é um período delicado na conjuntura do país, que vivia a instituição do Ato Institucional n. 5 AI-5, a ditadura militar, o milagre econômico pela ótica da contracultura⁶ e dos meios de comunicação de massa. Era, sem sombra de dúvidas, um retrato de cores fortes dessa década tão criativa. Um período no qual os artistas viviam em uma corda bamba, movidos sob a pressão da ditadura – enquanto gritávamos pelo tricampeonato, sugerindo que o Brasil de fato avançava – e embalados pelo milagre econômico, no qual o cidadão brasileiro consumia desenfreadamente. *Slogans* apareciam demarcando a condição de cada um, como “Compre só o que o seu dinheiro pode pagar” e “Quem tem, tem; quem não tem, não tem!”. A atmosfera dos anos 1970 requer certa vivência para melhor compreensão, pois foi um período libertário, em que o caráter nas artes estava embocado na coletividade. Para Jards Macalé (2013), “Os militares tinham medo ou se preocupavam com o campo da educação e da cultura, pois eram canais por onde passariam ideologias diversas”. Nessa compreensão, ficaria mais fácil o país se esconder por trás da tríade eufórica: a TV, a moda e o tricampeonato,

⁵Depoimento concedido pelo autor em edição do programa Panorama Histórico Brasileiro: *Trajatória anos 60 e 70 – A cultura, a ditadura, a censura, a contracultura e o desbunde*. Rio de Janeiro: Toca da Lapa Filmes, 19 de outubro de 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=KyGZNMCHuAA>>. Acesso em: 20 out. 2015.

⁶Definida como um ideário altercador, que questiona valores centrais vigentes e instituídos na cultura ocidental. Justamente por causa disso, são pessoas que costumam se excluir socialmente e algumas que se negam a se adaptarem às visões aceitas pelo mundo. Com o vultoso crescimento dos meios de comunicação, a difusão de normas, de valores, de gostos e de padrões de comportamento se libertava das amarras tradicionais e locais – como a religiosa e a familiar, ganhando uma dimensão mais universal e aproximando a juventude de todo o globo de uma maior integração cultural e humana.

visto que era uma forma de escamotear o que acontecia no país, em termos político, econômico e social.

Nesse cenário, o teatro passou a ser política em si, não mais o elemento auxiliar; era a própria política, uma vez que tratava de temas da realidade brasileira, destacando a intensa repressão e a necessidade de se recuperar a liberdade de expressão. Sobressaem desse período teatral um burburinho em torno do experimentalismo e trabalhos alternativos; era a transgressão em meio ao mundo globalizado, em que se tornava impossível não falar de dinheiro. Temas como comunicar, consumir, desvendar e experimentar se manifestavam diariamente. Era a ascensão da classe média por meio do milagre econômico. Notava-se uma explosão da comunicação de massa, e a cultura, nesse contexto, era pensada como cultura de mercado.

O objetivo era chegar ao grande público e criar um mercado de consumidores – a televisão substituía a estética do subdesenvolvimento no teatro e no cinema pela mágica visual. Em oposição, conforme ressalta Pellicciotta (1997), “o teatro teve um papel importante na reconstrução das identidades estudantis, com o intuito de agregar estudantes e propor discussões relacionadas ao cotidiano da universidade” (PELLICCIOTTA, 1997, p. 20). Outra maneira de pensar teatro fora dos modelos com os quais as companhias estavam acostumadas. Na ocasião, emerge uma tendência marcante nos anos 1970: o Teatro de Grupo, em que os modos de produção e os critérios de seleção estética estavam em evidência. Ao analisar esses grupos, a pesquisadora Mariângela Alves Lima (2005) expõe:

Associações que se constituem tendo como base postulados ideológicos, novos modos de produção econômica, ou que, simplesmente, são tentativas de unir qualquer coisa com o objetivo de fazer qualquer coisa. Dentro de uma configuração política e social que concentra em poucas mãos o poder e a riqueza, o artista de teatro tenta, com a maior boa vontade, opor a esse “salve-se quem puder” um projeto coletivo. Ser coletivo nessa circunstância é uma condição primeira e imperiosa. (LIMA, 2005, p. 235).

Pensar na coletividade antes mesmo de organizar ou planejar economicamente a continuidade de um grupo ou coletivo chama a atenção, fazendo emergir o questionamento: por que estar junto? Para Alves Lima (2005), “[o] grupo significa uma tentativa de eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho” (Ibidem, p. 237). Como agente produtivo e membro de um grupo de teatro, repenso diariamente o porquê de se fazer teatro em grupo. Por que viver de forma coletiva, colaborando em todos os setores da cadeia produtiva? A tentativa é encontrar respostas, embora não sejam evidentes, visto que, todos os dias no convívio com a rotina do *Grupo de Teatro*

Finos Trapos, nota-se que estamos escrevendo uma nova história. Pensando nisso, constata-se que se trata de um novo movimento, que, por sua vez, é diferente do vivido pelos coletivos nos anos 1970, em que o desejo de ser grupo, de produzir uma arte que não fosse apenas uma expressão individual, nascia de uma oposição explícita entre a história do país e esse modo de convivência e de trabalho.

Penso que antes de corresponder a um ideário artístico, o grupo responde a uma desarticulação real da sociedade, prevista até mesmo no modo de produção predominante nessa sociedade, conforme afirma Lima, “[...] se os homens de teatro se agrupam é porque há um inimigo externo que obriga a invenção de estratégias de associação” (LIMA, 2005, p. 236). É como alguém que se manifesta ou se posiciona diante de um sistema. Como entusiasta de um grupo, tenho considerado o ponto de vista e as experiências vividas por coletivos da nossa geração; mas, ao me deparar com o movimento político e estético no período de 1970 e com a vivacidade com que os grupos se opunham ao sistema, tento rever, nesse contexto histórico, conceitos vividos e criados para a sobrevivência econômica, no intuito de fortalecer o campo das artes cênicas.

Acredito que as experiências econômicas do período sejam de fato um gancho para compreender as estratégias de produção vividas no século XX. Todavia, o modelo operacional tende a conduzir ou rever o que é vivenciado hoje no Brasil por coletivos que sobrevivem de editais. A dependência do Estado não é uma coisa que começou agora, mas uma estratégia pós-advento da subvenção, em meados de 1986, com a Lei de Implementação, conhecida como Lei Sarney⁷, da qual falarei mais a diante.

Pensando o teatro como uma obra coletiva, suponho que não precisaríamos de outra coisa para caracterizar ou justificar a formação de um grupo, mas, em meio a tantas questões que nos rodeiam, é possível dizer que o modo de produção de um grupo tende a se adaptar por caminhos tortuosos, haja vista o caso do Teatro de Grupo, que muitas vezes é produzido por várias pessoas. Tal procedimento funciona como uma organização intermediária, que vai se adaptando ao produto coletivo e às exigências do modelo econômico capitalista.

⁷ A primeira lei federal de incentivo fiscal para atividades artísticas no Brasil, criada um ano após a separação dos ministérios da Cultura e da Educação.

2.1 CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO-CULTURAL

O tema da política e da cultura desse período é extenso. Para Ridenti (2005), “a política cultural nos anos de 1970 acontece como uma finalização das vanguardas⁸ no Brasil” (RIDENTI, 2005, p.5). Com a finalização do ciclo das vanguardas, que começaria em 1922 com a Semana de Arte Moderna, entra para o cenário político o Partido Comunista Brasileiro (PCB)⁹ que, para alguns, se encerrou politicamente na primeira metade dos anos de 1970 com a derrota das esquerdas armadas, e, para outros, continua até os dias atuais, ainda que na clandestinidade.

Esse período coincide ainda com o esgotamento do Tropicalismo¹⁰ – a última expressão de um posicionamento vanguardista brasileiro – e com a fundação do Partido dos Trabalhadores (PT). Ao evocarmos a vanguarda, evocamos a relação com os combates militares. O espírito vanguardista é tributário dos bolcheviques¹¹, que foram

⁸ As vanguardas europeias foram importantes para o desenvolvimento da arte moderna no Brasil: o Futurismo, na Itália, o Expressionismo, na Alemanha, o Cubismo de Picasso ou o Dadaísmo na Suíça. Tais movimentos e outros que os seguiram influenciaram bastante os intelectuais brasileiros, principalmente aqueles que mantinham contato direto com essas vanguardas quando viajavam para a Europa. Na virada do século XIX para o XX, a Europa vivia intensamente o clima de rompimento com todo o passado artístico e cultural. O clima político era tenso às vésperas da Primeira Guerra Mundial (1914) e com a Revolução Russa (1917). Por essa razão, a tensão emocional dos artistas falava alto e determinava o tipo de criação artística e literária. Eles viviam intensamente a glorificação do mundo moderno e a criação totalmente livre de cada modo de expressão, de cada estilo e temática, de cada pintura ou escultura antiacadêmica.

⁹ Partido Comunista Brasileiro (PCB) é um partido político brasileiro de esquerda, que se define como um partido de militantes e de quadros revolucionários que se formam na luta de classes, na organização do proletariado.

¹⁰ A Tropicália, ou Tropicalismo, formou-se em 1967, ainda no período da ditadura militar. Um grupo de artistas – cantores, poetas e compositores reuniu-se para trazer algo novo para o cenário artístico brasileiro. Os participantes mais famosos do movimento são os cantores-compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, a cantora Gal Costa e o cantor-compositor Tom Zé, a banda Mutantes e o maestro Rogério Duprat. Outros nomes de destaque são a cantora Nara Leão e os letristas José Carlos Capinan e Torquato Neto.

¹¹ Ficou conhecido pelo nome de bolchevique o grupo político russo formado por ex-integrantes do Partido Operário Social-Democrata Russo (POS DR), fundado em 1898. O termo “bolchevismo” (em russo: *bolscinstvó*) é de origem russa e significa “maioria”. O uso do termo para se referir a tal grupo se deve à divisão ocorrida no POS DR, cujos integrantes eram defensores do ideal marxista. Em seu segundo congresso, realizado em Londres, em 1903 (pois a liderança do partido estava banida da Rússia), surgiram duas novas correntes políticas: bolcheviques e mencheviques. Os bolcheviques constituíam a maioria do antigo partido, daí o termo com que ficaram conhecidos. Sob o comando de Vladimir Lênin, ocorrera em torno do Partido Bolchevique a aglomeração de várias lideranças políticas visivelmente influenciadas por ideais revolucionários e interessadas em dar fim às imposições do governo vigente por meio de uma completa reforma na sociedade russa. Os bolcheviques defendiam a revolução socialista, a instalação da ditadura do proletariado, com a aliança de operários e camponeses, enfim, acreditavam que o governo deveria ser diretamente controlado pelos trabalhadores. O segundo grupo, a minoria do antigo POS DR, ficou conhecido como “mencheviques” (em russo: *mencscinstvó*), ou minoria, e era um grupo que acreditava em uma fórmula mais moderada de socialismo, que deveria ser implantado após o pleno amadurecimento do capitalismo em terras russas. Os principais líderes dos mencheviques eram Gheorghi Plekhanov e Iulii Martov. XAVIER, Fábio. *Revolução russa: Os bolcheviques e os mencheviques*. Disponível em <<http://aprendendocomainternet.blogspot.com/2011/03/revolucao-russa-os-bolcheviques-e-os.html>>. Acesso em: 28 abr. 2016.

vitoriosos na Revolução Russa de 1917. A proposta era incentivar as lutas do proletariado e sua organização política – a análise científica da história se formulava por meio da consciência da classe revolucionária atribuída aos trabalhadores.

No que se refere ao campo das artes, a noção de vanguarda tem um aspecto de combate, capitaneado por aqueles que seriam portadores do novo em ruptura revolucionária com a ordem artística estabelecida. Sobre o tema, Marcelo Ridenti (2005) afirma,

Tanto na política, como na cultura, o ciclo das vanguardas vai, grosso modo, da década de 1920 até o início dos anos 1970. Ele corresponde ao desenvolvimento econômico acelerado e à consolidação do modo de produção capitalista no Brasil, a partir da modernização autoritária imposta por duas ditaduras, com intervalo democrático-desenvolvimentista de 1946 a 1964. Em meados da década de 1970, já estava estabelecida no país uma típica sociedade de classes, cuja complexidade e fragmentação dificultariam a organização de vanguardas significativas, política e culturalmente. (RIDENTI, 2005, p. 2).

É importante dizer que, até o início dos anos de 1970, ainda havia forte eco da agitação política e cultural que convulsionou a sociedade brasileira na década anterior, ancorando-se em coordenadas históricas específicas – as quais podem ter sido caracterizadas pelas sociedades que adentram definitivamente na modernidade urbana capitalista, conforme aponta a proposta analítica de Perry Anderson (1986):

A intersecção de uma ordem dominante semiaristocrática, uma economia capitalista semi-industrializada e um movimento operário semi-insurgente. Em suma, o modernismo – marcado por diferentes e sucessivas correntes ditas de vanguarda – caracteriza-se historicamente: 1) pela resistência ao academicismo nas artes, ligado a aspectos pré-capitalistas na cultura e na política, em que as classes aristocráticas e latifundiárias dariam o tom; 2) pela novidade de invenções industriais de impacto na vida cotidiana, justificando esperanças libertárias no avanço tecnológico; 3) e pela “proximidade imaginativa da revolução social”, fosse ela mais “genuína e radicalmente capitalista” ou socialista. (ANDERSON, 1986, p. 23).

Na perspectiva histórica do modernismo sugerido por Anderson, podemos perceber alguns aspectos que estiveram presentes na sociedade brasileira no ciclo das vanguardas políticas e estéticas. Tal ciclo corresponde ao amadurecimento de um processo histórico, social, político e econômico da sociedade brasileira dos anos de 1920 até 1970.

Foi na década de 1970 – com a derrota das esquerdas brasileiras pela ditadura e os rumos dos eventos políticos internacionais – que se perdeu a proximidade imaginativa da revolução social. Com a ordem da ditadura, muitas pessoas foram punidas com prisões, mortes, torturas e exílio porque ousaram se insurgir abertamente contra ela. A ditadura deu lugar aos intelectuais e artistas de oposição, especialmente a partir do período da chamada “abertura” do regime, promovida durante o governo do general Geisel (1974-1978). Nos anos 1970, concomitantemente à censura e à repressão política, ficou evidente o esforço modernizador que a ditadura já vinha esboçando desde a década de 1960 nas áreas de comunicação e cultura, incentivando o desenvolvimento capitalista privado ou atuando diretamente por intermédio do Estado.

As grandes redes de televisão, em especial a Rede Globo, surgiam com programação em âmbito nacional, estimuladas pela criação da Empresa Brasileira de Telecomunicações a Embratel, do Ministério das Comunicações e de outros investimentos governamentais em telecomunicações, que buscavam a integração e segurança do território brasileiro. A televisão recebia apoio financeiro de diversas instituições estatais de incremento à cultura, a exemplo da Empresa Brasileira de Cinema (Embrafilme), do Instituto Nacional do Livro, do Serviço Nacional de Teatro, da Fundação Nacional de Arte (Funarte) e do Conselho Federal de Cultura.

À sombra de apoios do Estado, floresceu também a iniciativa privada: criou-se uma indústria cultural não apenas televisiva, mas também fonográfica e editorial (de livros, revistas, jornais, fascículos e outros produtos comercializáveis em bancas de jornal), de agências de publicidade, etc. Tornou-se comum, por exemplo, o emprego de artistas (cineastas, poetas, músicos, atores, artistas gráficos e plásticos) e intelectuais (sociólogos, psicólogos e outros cientistas sociais) nas agências de publicidade, que cresceram em ritmo alucinante a partir dos anos 1970, quando o governo também passou a ser um dos principais anunciantes na florescente indústria dos meios de comunicação de massa.

Diferentemente dos anos 1960 e início dos anos 1970, em geral, esse engajamento significou um apoio às causas, à busca pela carreira individual no mercado de trabalho da indústria cultural de esquerda, do artista como cidadão – que incluía em seu trabalho alguma mensagem política, por exemplo, em filmes ou letras de canções. Contudo, houve alguns casos de engajamento orgânico de grupos artísticos nas causas da oposição e movimentos sociais, preservando laços de criação coletiva.

Ridenti (2005) confere que “a partir de 1972, começaram a surgir grupos teatrais alternativos, com atuação política na periferia, em associações de bairro e Comunidades

Eclesiais de Base da Igreja Católica, mas sem compromisso com propostas estéticas de vanguarda” (RIDENTI, 2005, p. 6). Foram experiências significativas, mas passageiras, que tenderam a minguar juntamente com os movimentos sociais do período. Um exemplo é o Grupo de Teatro Popular União Olho Vivo, que, em fevereiro de 2016, completou 50 anos de existência, desenvolvendo apresentações de teatro em bairros de São Paulo e pelas cidades vizinhas dessa capital. Ao analisar a trajetória do grupo, César Vieira (2016) descreve: “Não é um espetáculo de grupo de teatro, é um espetáculo de libertação de um povo massacrado, e feito, usando teatro como meio e não como fim. O grupo nasce para trocar experiências culturais com a população marginalizada.”¹² (VIEIRA, 2016, p 251).

O caso dos coletivos teatrais que se firmaram nesse período são exemplos fundamentais para se pensar em experiências expressivas, que vão além do campo político e estético. Além do Grupo de Teatro Popular União Olho Vivo, destacam-se, também, duas referências que julgo importantes para esse pensamento: *Asdrúbal Trouxe o Trombone* e o *Teatro do Ornitorrinco* – os quais emergem de uma prática criativa observada na década de 1970. A primeira característica comum a esses coletivos diz respeito à criação em equipe, isto é, as tarefas de coordenação e execução dos diversos setores administrativos e artísticos são divididas entre os membros. Outro ponto de convergência é o fato de *Asdrúbal Trouxe o Trombone* e *Teatro do Ornitorrinco* trazerem, em suas respectivas trajetórias, elementos que evidenciam certo planejamento e gestão de grupos, que apareciam nos esquemas de produção. Como afirma Fernandes:

A solução econômica encontrada pelos artistas que, não dispo de capital para bancar uma produção, resolviam assumir coletivamente a responsabilidade de se empresariar, significava a abertura de um espaço de trabalho independente das sujeições impostas pelo produtor e acabava desempenhando o papel de modelo possível para outros criadores. (FERNANDES, 2000, p. 21).

Os referidos grupos defendiam um método comum de trabalho. Todos os membros atuavam globalmente, por meio de um processo criativo (as ideias do autor eram discutidas juntamente com o esquema de produção); não havia profissionais contratados, e a renda da bilheteria era dividida em porcentagens equitativas entre os criadores, de modo que a maior conta auferida não somava o dobro da menor. Sobre essas características dos grupos teatrais, Sílvia Fernandes (2000) explicita,

¹² Publicado em 26 de fevereiro de 2016. *TUOV 50 Anos de Resistência*, teaser para filme documentário sobre a história do Teatro Popular União Olho Vivo. Direção: Graciela Rodriguez.

Trabalhando na base de cooperativa de produção, legalizando sob a forma de uma firma com vários sócios, o grupo não estabelece contrato de trabalho com nenhum dos profissionais. Os salários são substituídos pelo convite à participação na cooperativa, com direito a partilha dos lucros e dos prejuízos naturalmente. (FERNANDES, 2000, p. 271).

Ainda nessa lógica, o período de 1970 abriga outros movimentos sociais: é o caso do novo sindicalismo, das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) – inspiradas pela Teologia da Libertação – da mobilização social de trabalhadores urbanos e rurais, incluindo setores significativos das classes médias, no período da transição democrática. Há, ainda, nesse período, certa aproximação de setores artísticos com movimentos populares, embora o processo predominante tenha sido a consolidação inequívoca da indústria cultural.

O pleno desenvolvimento do capitalismo no Brasil tenderia a inviabilizar quaisquer atividades grupais que pudessem embasar socialmente uma arte subversiva, em uma era de ocupação quase completa do espaço cultural pela lógica mercantil, dificultando a produção e a invenção estéticas assentadas nas experiências de grupos. Nos termos de Jameson (1994), impunha-se a “atomização reificada”, típica do capitalismo contemporâneo.

O ciclo das bases corresponde ao amadurecimento de um processo histórico, social, político e econômico da sociedade brasileira no decorrer do século XX, em que se generalizaram o trabalho assalariado e a produção em moldes capitalistas avançados. Paralelamente à diversificação da sociedade do trabalho, ocorre a ampliação de novas formas de sociabilidade capitalista, não redutíveis ao assalariamento.

O período corresponde também a um processo de amadurecimento das lutas dos trabalhadores pelos seus direitos sociais, em um país que se tornara eminentemente urbano na década de 1970, com todos os problemas sociais, políticos e culturais gerados pela transformação tão acelerada nas relações sociais. Segundo alguns dados tirados dos censos do IBGE: em 1950, 36,16% da população era urbana; em 1960, 44,67%; em 1970, os habitantes das cidades já chegavam a 55,92%; em 1980, a 67,59% (o processo segue em curso: no último censo, de 2010, 84,35% da população era urbana e 15,65% rural).

Na década de 1970, o ciclo das bases começou com forte resistência às concepções vanguardistas, embora a valorização das lutas populares autônomas não descartasse a ideia de partido. Ao lado da difusão da crítica às organizações de quadros,

como os partidos marxista-leninistas¹³, ganhava destaque a famosa frase do Manifesto Comunista, segundo a qual a emancipação da classe trabalhadora era obra da própria classe. Na leitura dos setores hegemônicos de esquerda, a partir do final dos anos 1970, no Brasil, isso significava especialmente que a emancipação viria “das bases”, e não de sua suposta vanguarda. Isso não significa que os partidos comunistas tinham deixado de atuar. Eles seguiam na clandestinidade e viriam a ser legalizados em meados dos anos 1980, com a redemocratização. Mantinham sua organização marxista-leninista, mas com atuação cada vez mais institucional, abrindo-se também à ascensão das “bases”, cujas lutas, entretanto, tinham dificuldades crescentes para dirigir.

Ridenti (2005) destaca que outras organizações vanguardistas – caso especialmente das trotskistas¹⁴ – continuaram a existir, mas, em geral, como tendências dentro do hegemônico PT ou em paralelo a ele, sempre valorizando as lutas de massas e a organização pela base. Em suma, as organizações de vanguarda perderam a hegemonia no seio das esquerdas, embora ainda existam várias até nossos dias.

O distanciamento que já temos hoje desse período permite questionar a autoproclamada autonomia das bases, organizadas especialmente nos movimentos populares, no novo sindicalismo e nas Comunidades Eclesiais de Base (CEBs). Ou seja, esvaziada a vaga de mobilização popular de base dos anos 1970-1980, começaram a evidenciar-se os limites dos discursos ideológicos que a acompanharam. Esboça-se assim um novo período na história da esquerda brasileira, que pode ser chamado “da institucionalidade defensiva”¹⁵. O ciclo das vanguardas estéticas e políticas já estaria sepultado, bem como aquele que o sucedeu na história das esquerdas.

¹³ A doutrina da luta de classes aplicada por Marx ao Estado e à revolução socialista conduz necessariamente ao reconhecimento da dominação política por parte do proletariado, da sua ditadura, isto é, de um poder que ele não partilha com ninguém e que se apoia diretamente sobre a força das armas. A burguesia só pode ser derrubada se o proletariado se transformar em classe dominante capaz de reprimir a resistência inevitável, desesperada, da burguesia e de organizar, sob um novo regime econômico, todas as massas laboriosas e exploradas. *Lenine: O Estado e a Revolução*. In: CARMO REIS, A. *Temas de História*, Porto : [s.n.], 1998 (Adaptado).

¹⁴ Trotskismo é uma doutrina marxista baseada nos escritos do político e revolucionário ucraniano Leon Trótski. É formulada como teoria política e ideológica e apresentada como vertente do comunismo por oposição ao stalinismo.

¹⁵ Em texto recente, Marcelo Ridenti propõe a subdivisão da história das esquerdas brasileiras em quatro ciclos: 1. Anarquista; 2. Das vanguardas; 3. Das bases; 4. Da institucionalidade defensiva. Cada ciclo corresponderia a momentos da organização da sociedade de classes no Brasil. RIDENTI, Marcelo. Trabalho, sociedade e os ciclos na história da esquerda brasileira. In: ARAÚJO, S. M. de; BRIDI, M. A.; FERRAZ, M. (orgs). *O sindicalismo equilibrista: entre o continuísmo e as novas práticas*. Curitiba: UFPR/SCHLA, 2006, p.23-41.

2.2 O TEATRO DE GRUPO: IDENTIDADE E CONFORMAÇÃO

Se essa história não existe, passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato [...] Estou esquentando o corpo para iniciar, esfregando as mãos uma na outra para ter coragem [...] retendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples [...].

Clarisse Lispector (1969)

A epígrafe acima insinua certa desconfiança, pois existe algo que ainda não se sabe, mas que, de alguma maneira, será desvendado. Para Clarisse Lispector, “Tudo no mundo começou com um sim!” (LISPECTOR, 1969, p. 47). E, para mim, não será diferente. Parafraseando-a, digo um “sim” à escrita deste texto, como um acordo entre o “eu” e o “coletivo”; na sequência, aparecerá outro “eu”, aquele que produz e que também atua. Para redigi-lo, precisei, de fato, emprestar um pouco de mim e, ao mesmo tempo, conjugar outro tanto da história do teatro brasileiro. Ao pensar sobre os grupos que emergiram na década de 1970, o objetivo é descrever os modos de produção e os critérios estabelecidos para produzir suas obras de arte e, posteriormente, comercializá-las. Sobre essa questão, Iná Camargo Costa, em entrevista concedida à revista *Vintém*, alerta-nos que “o modo de produção tem a ver com a visibilidade do que você faz, mas o problema surge quando o questionamento do modo de produção não está vinculado a um movimento social relevante, objetivo.”¹⁶

No contexto contemporâneo da nossa sociedade, nota-se que os pilares que sustentam a arte estão alicerçados em uma versão simplista, traduzida por dizeres como “tudo o que se vê é arte” ou “tudo é relativo”. Tais afirmações revelam uma tentativa de justificar a ausência de uma criação artística original e até mesmo nova¹⁷. Nos tempos atuais, “é mais importante comprar, ter, do que usar”¹⁸; tal entendimento perpassa a busca incessante por uma novidade. Assim, pode-se constatar a velocidade com que o capitalismo se apropria até mesmo do campo da arte, fazendo com que tudo se torne mercadoria, antes mesmo de se estar pronto. Sobre essa questão do consumo, Bauman (2001) reflete:

As receitas para a boa vida e os utensílios que a elas servem têm “data de validade”, mas muitos cairão em desuso bem antes dessa data, apequenados, desvalorizados e destituídos de fascínio pela competição de ofertas “novas e aperfeiçoadas”. Na corrida dos consumidores, a

¹⁶ *Vintém*, número 3. São Paulo: Hedra, 1999.

¹⁷ A expressão “nova” aqui pode ser entendida como um produto cênico, um espetáculo teatral, como algo inédito, que não tenha sido experimentado, no intuito de aproximar o público da plateia.

¹⁸ *Revista Espaço Acadêmico*, Ano III, n. 25, junho de 2003. Expressão de domínio público.

linha de chegada sempre se move mais veloz que o mais veloz dos corredores. (BAUMAN, 2001, p. 65).

Na perspectiva da criação cênica, uma produção fora de seu contexto pode ser uma abstração, visto que não existe uma produção em geral. Qualquer processo, seja ele de um grupo ou elenco, pode ser visto como algo que contém elementos constitutivos, conforme elenca Rubim (2005), “a) Criação, inovação e invenção; b) Transmissão, difusão e divulgação; c) Preservação e manutenção; d) Administração e gestão; e) Crítica, reflexão, estudo, pesquisa e investigação e f) Recepção e consumo” (RUBIM, 2005, p. 89). Todavia, é importante que tais elementos sejam diferenciados e diagnosticados, de modo que a compreensão seja entendida em sua totalidade.

Assim, antes de entrarmos na questão do fazer artístico, será importante fazer uma construção dialógica, a fim de refletirmos e procurarmos entender o sentido primeiro da questão “arte como mercadoria”¹⁹. Para tanto, citaremos Lilita R. Petrilli (1984), pesquisadora do assunto, que afirma: “À primeira vista, a mercadoria é uma coisa útil que satisfaz as necessidades do homem. Porém, esta inocente característica, as coisas úteis sempre possuíram, em qualquer modo de produção” (PETRILLI, 1984, p. 4). E ainda: “O que distingue a mercadoria dos objetos produzidos pelo homem em outros modos de produção, é que a mercadoria não é criada para consumo de quem a produziu, mas para ser trocada no mercado por outra mercadoria” (Ibidem, p. 6).

Se entendermos que a mercadoria tem valor de uso para o seu consumidor, logo teremos uma primeira questão: apenas por essa razão ela teria sido produzida e, conseqüentemente, proporcionado o lucro? Disso, sobressaem dois aspectos apontados por Karl Marx²⁰ (1971): “a separação entre o valor de uso e o valor de troca das mercadorias” (MARX, 1971, p.86), que vão engendrar o fenômeno chamado pelo autor de “fetichismo das mercadorias”²¹, o que é inseparável da produção de mercadorias”.

Por um lado, pode soar estranho abrir reflexões sobre o papel do artista, produtor, grupo de teatro, coletivo teatral articuladas ao “produto artístico”, uma vez que estes poderiam ocupar o lugar de um sujeito que exercita e desenvolve o senso crítico. Entretanto, aqui, um dos exercícios é justamente “estar na busca do novo”,

¹⁹ “A arte é parte das relações econômicas e sociais da modernidade capitalista que se constituíram ao individualizar o sujeito produtivo e o sujeito que lucra ao explorar o sujeito que produz, colocando a produção de mercadorias no centro deste sistema” (BENJAMIN, 1989, p. 37).

²⁰ Fundador da doutrina comunista moderna, foi um intelectual e revolucionário alemão, atuando em diversas áreas, as quais também influenciou, como: economia, filosofia, história, política, etc.

²¹ O conceito de “fetichismo da mercadoria” foi cunhado por Karl Marx (1818-1883), na obra intitulada *O capital* (1867), significando o caráter adquirido pelas mercadorias dentro do sistema capitalista: o de ocultar as relações sociais de exploração do trabalho, sedimentando-se, por conseguinte, em toda a sociedade.

entendendo esse “buscar” como parte da não instalação na hegemonia. Nesse sentido, fazer a crítica é também uma forma de resistir ao capitalismo. Entendemos que esses são exercícios difíceis, pertencentes a uma árdua tarefa que cabe não só aos artistas e intelectuais, mas também a todos os cidadãos.

Por outro lado, percebemos a importância da necessidade de ampliar o ponto de vista sobre as reflexões geradas no entorno de um produto cênico, além de se pensar nas questões estéticas e políticas. O artista precisa se envolver com as questões relativas ao valor do seu produto. Esse mesmo artista que cria a sua obra de arte sabe quanto custa a sua execução? Executar exige planejamento, não quer dizer apenas desenvolver o produto artístico, mas pensar os gastos, os prazos, o modo de produção. Tal planejamento envolve algumas locuções de ação que estão na base de uma organização que direciona a produção: “o que fazer”, “por que fazer”, “como fazer” e “para quem fazer”.

Antes de desenvolver uma discussão sobre o tema, porém, faz-se necessário retomar os questionamentos iniciais, quais sejam: o que é Teatro de Grupo? Qual a identidade de um artista? Qual o posicionamento político de um grupo ou coletivo? Por que se reunir para fazer teatro e permanecer junto com o mesmo ideal?

Sobre a questão da identidade, o sociólogo Stuart Hall (2014) afirma:

A identidade preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade então costura (ou, para uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e previsíveis. (HALL, 2014, p. 11-12).

Nessa breve reflexão sobre o indivíduo e suas funções como agentes mobilizadores, é importante relatar as identidades que foram se formando ao longo da história do teatro brasileiro e como cada coletivo se mobilizava para sobreviver e/ou desenvolver o seu trabalho estético e político. Essa perspectiva nos remete aos grupos *Tá na Rua* (RJ), *Ói Nós Aqui Traveiz* (RS), *Grupo Galpão* (MG), *Teatro do Ornitorrinco* (SP), *Teatro de Caretas* (CE), *GPT* (AC), *Nu Escuro* (GO) e tantos outros. Todos com suas singulares concepções de Teatro de Grupo ou de Grupo de Teatro, mas com algumas características em comum no que se refere aos modos de produção e cooperação.

Existem algumas definições para se entender o que é Teatro de Grupo, mas uma que se sobressai é a apontada pela pesquisadora Rosyane Trotta (1995), que nos conduz a um “conceito que se traduz em aspectos mais ideológicos e menos estéticos.” (TROTTA, 1995, p. 152):

A mesma autora afirma:

O Teatro de Grupo pode ser pensado como uma proposta de continuidade e ação orientada para esse objetivo; construção e constante reelaboração das instâncias organizativas, produtiva e artística; coletivização dos processos coletivo, organizativo e produtivo; contínua reflexão acerca do projeto e do próprio grupo – seu funcionamento e sua atuação; busca da profissionalização; investimento na pesquisa, da formação do ator ao espetáculo; elaboração e realização de projetos de intercâmbio fechados (que visam à oxigenação e reciclagem do grupo através do contato com outros profissionais) e abertos (em que o grupo semeia suas ideias e abre espaço para outros grupos). (Ibidem, p.152).

O pensamento estético e filosófico do Teatro de Grupo inicia-se na década de 1970, período em que os coletivos ganham outros espaços que não os convencionais. São os porões, as igrejas, a periferia, as pequenas salas, as ruas. A obra é uma criação coletiva, da qual os atores não apenas tomam parte em todos os níveis da produção e da criação, mas também do ponto de vista utópico –, eles precisam acreditar que é possível ser um coletivo sem normas autoritárias, sem concessão individual, um coletivo de liberdades individuais.

Em um ensaio produzido no período de 1970, cujo título é “Quem faz teatro”, Mariângela Alves de Lima (1982) descreve algumas características do Teatro de Grupo: trata-se de um conjunto que tem como ponto de partida alguma identificação; pressupõe participação consciente; que o ator seja o proprietário dos meios de produção da arte; elimina ou procura eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho; forma o ator, que, além da função de intérprete, deve se ocupar da feitura do texto à organização da produção executiva; constrói um tipo de processo; mistura indiscriminadamente obra e vida; quer criar uma obra que sobreviva ao seu consumo imediato; cria formas pessoais e intransferíveis de atuação artística; prioriza o ator; faz espetáculos que discutem a linguagem do teatro.

Existia um grande desafio para esses coletivos no período militar. A agitação estudantil de 1968 parecia ter assustado a ditadura, que resolveu sufocar e punir qualquer manifestação de contestação. Depois do Ato Institucional n.5 (AI-5), baixado em 13 de dezembro daquele ano, as prisões se multiplicaram. As torturas se intensificaram com métodos aperfeiçoados, e as execuções secretas tornaram-se práticas

comuns, como relata Luís Carlos Maciel (2005): “O ano de 1979 foi o período mais repressivo do regime militar instalado no Brasil em 1964 [...] O que aconteceu após 1964 no Brasil foi a ascensão da extrema direita ao poder que parecia provisória, efêmera, um acidente de percurso a ser corrigido em breve pela marcha inexorável da história” (MACIEL, 2005, [s.p.]). Não houve, por isso, a transformação radical de corações e mentes que se iria verificar após 1968. O AI-5 foi o triunfo definitivo da repressão e não se sabia mais quanto tempo a ditadura iria durar.

Identifica-se nessa fala de Maciel (2005) que a intervenção na cultura naqueles anos caracterizou-se pela presença da censura. Tudo era censurado – jornais, livros, filmes, mas principalmente peças de teatro. O crítico José Arrabal (1970) declarou, em seu ensaio sobre o teatro brasileiro nos anos 1970: “Nunca, em toda a história de nossa formação social, foram proibidos tantos textos dramáticos e tantos espetáculos de teatro” (ARRABAL et al, 1970, p. 4)²². E a principal atividade dos censores da época era censurar teatro. O número de peças que, no Brasil, foram cortadas, mutiladas e simplesmente proibidas parece incalculável.

A expansão da censura, nos anos de 1970, atingiu bastante o teatro comercial e esteticista, principalmente porque, além da repressão ideológica, exercia uma repressão moralista, que investia contra sinais de uma liberdade no palco que se tornava cada vez mais comum nos centros desenvolvidos. Contudo, o principal alvo da censura ditatorial era, como seria de se esperar, o teatro político, especialmente se ele ousava questionar diretamente a realidade brasileira.

A geração de artistas preocupados com um teatro de participação social passou a se dedicar cada vez mais à pesquisa da linguagem do espetáculo, seguindo os princípios da tradição teatralista²³. Em consequência disso, um dos desenvolvimentos mais interessantes do teatro brasileiro nos anos de 1970 foi a apropriação da intenção política com a investigação de vanguarda.

²² Esta publicação fez parte de uma pequena coleção que analisou o teatro, o cinema, a literatura e a televisão na década de 1970 (teatro, cinema, música, literatura, televisão). ARRABAL, José et al. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

²³ Termo cunhado por José Arrabal em seu artigo, “Anos 70”, publicado pela coleção que analisou o teatro, o cinema, a literatura e a televisão na década de 1970 (teatro, cinema, música, literatura, televisão). ARRABAL, José et al. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1980. Segundo esse autor “A orientação mais poupada pela censura autoritária era a do teatro de vanguarda, talvez porque os próprios censores não soubessem direito do que se tratava e tinham alguma dificuldade de entender”. Essa situação favoreceu a vanguarda no Brasil, no começo ainda atrelada aos princípios da literatura dramática, conforme ocorre na *avant-garde* francesa de Ionesco e Adamov, mas logo em seguida associada à tradição teatralista, ao que Ruggero Jaccobi chama de estética do “espetáculo absoluto”, de Gordon Craig, Antonin Artaud etc, ampliando os seus horizontes.

O certo é que, para os jovens, sobretudo os que se formaram como atores ou encenadores nas escolas de teatro e centro de formação de atores – a exemplo de Tablado²⁴ – a organização de novos grupos (que se multiplicavam à medida que diminuía o mercado de trabalho) era a saída mais lógica e consequente. E provavelmente a mais certa. Especialmente para os que adotaram uma postura mais visceral de oposição, mais ou menos sistemática à engrenagem que caracterizava as instituições teatrais convencionais.

Mesmo aceitando riscos financeiros e procurando vencer a luta por meio de uma entrega total – corpo-alma-dinheiro –, esses grupos sentem que a afinidade de ideias, construída com a experiência e fortificada no convívio escolar, poderia ser um elemento mais dinâmico do que a anuência e a tolerância com valores que procuravam contestar. Segundo Silvana Garcia (1990), em seu *Teatro da militância*: “O ser coletivo é entendido no geral, com a participação de todos e todas as instâncias do processo produtivo e, conseqüentemente, com a abolição de qualquer hierarquia ou divisão de trabalho por especialidade” (GARCIA, 1990, p. 145).

Partindo dessa perspectiva, é possível compreender que o teatro na década de 1970 teve, em sua base inicial, o coletivo como fator diferencial para distinguir o teatro comercial do teatro de pesquisa. Quanto mais familiarizados com o meio teatral fossem os integrantes do grupo, maior domínio eles teriam sobre os procedimentos de produção.

Nessa maneira de agrupar-se, podem-se encontrar diferenças entre os grupos ou companhias, e são essas diferenças que definem o perfil de cada grupo. O fato de algumas pessoas se unirem para gerar teatro dessa maneira e de essa grupalidade²⁵ se manter além da montagem do espetáculo motivam e impulsionam os integrantes a pensar em outras questões relacionadas à produção e à sobrevivência; o grupo tenta desenvolver um trabalho que não é somente a criação do espetáculo, mas principalmente o trabalhar para a formação do homem e, nesse ínterim, busca reconhecer suas debilidades como um meio de avançar em sua existência e em sua produção artística. Desse modo, cria-se um espaço em que não há apenas a preocupação de incorporar uma série de elementos técnicos relacionados ao ofício do ator e nem só

²⁴ O *Tablado* foi fundado em 1951 por Maria Clara Machado. Inicialmente, era um espaço usado pela companhia de teatro amador para ensaios, mais tarde se transformou em um centro de formação de atores.

²⁵ Opção política de trabalhar feita pelo artista cênico brasileiro. Essa opção gerou ao teatro nacional uma série de experiências cênicas expressivas que, nas décadas de 1960 a 1980, foram determinantes para o teatro no eixo Rio-São Paulo, quais sejam: *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, *Pessoal do Victor*, *Grupo de Teatro Mambembe*, *Grupo Dia-a-Dia*, *Grupo Pod Minoga*, *Teatro do Ornitorrinco*, entre outros, dos quais o *Arena*, o *Oficina* e o *Opinião* são baluartes mais conhecidos (SCHETTINI, 2009, p. 1).

para criar espetáculos. Abre-se um espaço em que há formação do ator em vários níveis e pressupondo um lugar de ampla liberdade formativa. Entre outros elementos, isso é o que diferencia a ideia de estabelecer-se dentro do conceito de “Teatro de Grupo”. Falamos em conceito porque podemos verificar que, para a realização teatral, necessita-se de um grupo de pessoas.

Teatro de Grupo pressupõe, portanto, estabilidade de elenco, conformação de um esquema de treinamento de atores, criação de material espetacular e, principalmente, fazer um teatro que confronta suas dificuldades e hegemonias. Nesse sentido, esse fazer teatral se dá à margem, não por imposição e, sim, por opção, criando um espaço de reflexão, sem perder de vista o espaço criativo e a construção do material espetacular, havendo espaço tanto para o desenvolvimento ético quanto estético.

2.3 GRUPO DE TEATRO FINOS TRAJOS

O grupo escolhido para ser estudo de caso desta pesquisa traz, em seu arcabouço, algumas características capazes de ilustrar a reflexão feita anteriormente. Marcado por uma poética que se inspira nas matrizes culturais do Nordeste brasileiro, em sua riqueza de cores e formas, o *Grupo de Teatro Finos Trajos* enseja fundir tradição cultural ao que há de mais atual na cena contemporânea. Para o grupo, a cultura não está alheia a questões políticas e sociais.

Em seus doze anos de atividades ininterruptas, o grupo construiu um sólido e expressivo repertório de espetáculos, desenvolvendo paralelamente outros projetos que abrangem o campo da reflexão crítica, da formação e gestão cultural, residências artísticas, ocupação de espaços culturais, intercâmbio entre grupos, leituras dramáticas, entre outras ações que visam ao desenvolvimento do Teatro de Grupo. Para Carvalho (2015): “É através de atividades proativas que os integrantes do *Grupo de Teatro Finos Trajos* vêm investindo na sua continuidade” (CARVALHO, 2015, p. 51, grifo nosso). Em linhas gerais, cada integrante é dotado de conhecimentos específicos, os quais quase sempre são agregados à rotina do coletivo.

Figura 1– Bastidores do *Grupo de Teatro Finos Trapos*. Camarim da ação Fino Repertório, Projeto Afições, 23 de setembro de 2012, Teatro Martim Gonçalves, Salvador-BA.



Fonte: Arquivo do *Grupo de Teatro Finos Trapos*

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

Nos espetáculos produzidos pelo grupo, pulsa um coração que busca um quase idílico sertão, momentaneamente abandonado, mas sempre presente. Ao analisar a trajetória do grupo, é possível compreender características expressas em seu repertório, as quais confirmam a importância de um interior marcado por um sertão árido, que cheira a couro, que traz em sua bagagem raízes de um povo que luta pelo respeito à diferença. Quando esse coletivo desembarcou na cidade de São Salvador, ficou evidente que o desejo de continuidade em grupo prevaleceria. Essa característica do grupo comunga com a concepção de grupo teatral descrita por Mariângela Alves (2005):

Muitas vezes o grupo é uma casa, um lar, uma família, um porto relativamente seguro. Mas não é nem pode ser, pela semelhança entre os indivíduos que constituem, uma amostragem das variações que ocorrem à sua volta. Juntar-se ao grupo significa também construir uma cidadela onde o ataque e a defesa são planejados estrategicamente, mas onde a sólida realidade do cotidiano contribuiu para alicerçar um refúgio imune às tempestades do mundo exterior. (ALVES, 2005, p. 239).

A formação do *Fino Trapos* era composta, em sua grande maioria, por conquistenses²⁶: Daisy Andrade, Danielle Rosa, Fabiana Araújo, Francisco André, Roberto de Abreu, Yoshi Aguiar e Polis Nunes – todos vizinhos de casa e/ou de bairro. Essa extensão grupo/casa perdura até o presente momento, e, com isso, nada do que é pensado em sala de ensaio fica sem passar – ainda que por alguns minutos – em casa, regado a um bom café.

²⁶ Natural de Vitória da Conquista.

Ao analisar esse coletivo, classifico-o entre os grupos que, para além de suas escolhas estéticas e forma de organização artística, buscam se estruturar minimamente por meio da criação, com o desejo de realizar seus projetos. Na lógica da produção, são louváveis as ferramentas que o *Finos Trapos* empregam para sua divulgação. O grupo se preocupa em criar os seus espetáculos e, posteriormente, ramifica-os em publicações de livros, criação de *site*, programas e catálogos. Como consequência, o que se sobressai disso é que o grupo existe para além da cena e que, por trás dela, há toda uma estrutura cuidada rotineiramente, em consonância com os desejos e as inquietações que movem esses artistas para a concretização de sua permanência.

Ao pensar no poder de agregação simbólica da arte, logo surge a ideia do quanto a indústria cultural vem aumentando. Nessa perspectiva, compreendo que a arte pode ter papel crítico e ativo no oferecimento de modelos alternativos contra as formas dominantes.

Seguiremos o raciocínio na tentativa de encontrar respostas, discutir conceitos e, principalmente, de dialogar com o mercado dentro da lógica da economia cooperativada, assim como sugerem os coletivos da década de 1970, cuja concepção, anos depois, vem sendo adotada por outros grupos, a exemplo do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, grupo norteador para a compreensão de desenvolvimento físico/financeiro em grupos teatrais, principalmente quando se deseja sobreviver financeiramente dos próprios produtos cênicos. Na esteira dos modos de subvenção contemporâneos, os procedimentos adotados pelo *Grupo de Teatro Finos Trapos* encontram eco também nos modos de produção de coletivos da década de 1970, pelo desenvolvimento de uma espécie de produção cooperativada. Os grupos que se firmaram na década de 1970 sobreviviam totalmente sem subvenção.

No caso do *Finos Trapos* – grupo fundado após os anos 2000 – podem ser comprovadas algumas premissas importantes no que diz respeito ao desenvolvimento de uma produção mais apurada, visto que a organização de um espetáculo é feita obedecendo às etapas de uma produção, as quais são seguidas à risca, como apresentado a seguir: desenvolvimento, escrita, captação de recursos, divisão financeira dos benefícios entre os profissionais envolvidos, execução do projeto, avaliação e, por fim, a prestação de contas. Pode-se perceber que as estruturas de viabilidade e captação de recursos aqui são mais claras que as adotadas na década de 1970.

Ainda na perspectiva de uma sistematização, foi após os anos 2000 que os artistas se tornaram mais articulados para desenvolverem seus trabalhos. Outro ponto de destaque é a articulação com as políticas públicas voltadas para o setor, com o propósito

de unir forças no atendimento às demandas dos agentes culturais – artistas, produtores, fornecedores, pesquisadores e público fruidor. O que esses coletivos dos anos 2000 tinham em mente era lutar para a criação e estruturação de um trabalho que possibilitasse o autossustento por meio do ofício de ator. Contudo, o que foi fundamental no campo das artes cênicas foi a organização administrativa de divisão de trabalho e de funções; nesse ínterim, os artistas perceberam que a função do produtor seria estruturante na organização e formação de seus integrantes.

Na lógica da estruturação, esses coletivos se consolidaram no setor específico de planejamento, que foi sendo montado e desenvolvido com a colaboração de especialistas da área. O ponto de equilíbrio não foi facilmente encontrado e tampouco se pensou buscar o mais fácil ou o conhecido, mas se equilibrar, de modo adequado, mantendo-se o vínculo com o público e, ao mesmo tempo, reinventando-se e desafiando-se.

Considerando-se o pensamento de estruturação com base no ponto de vista histórico e a experiência do *Finos Trapos*, o grupo será caracterizado por suas lutas intensas, de modo a reafirmar a sua unidade grupal a cada espetáculo construído. Isso porque é certo que nem todos os membros de um grupo resistem à pressão constante que tangencia a arte e a vida pessoal.

O aumento de grupos de teatro no Brasil evidenciou-se a partir de meados dos anos 1970. Nessa época, eles se dividiam em duas correntes claramente identificadas, cuja única semelhança era o projeto coletivo do teatro, sendo que: “Todos os grupos caracterizavam-se como equipes de criação e se organizavam como cooperativas de produção” (FERNANDES, 2000, p. 13). A sobrevivência desses grupos, em sua maior parte, era garantida por outros profissionais, que asseguravam aos artistas a manutenção do ofício teatral, o qual era, antes de tudo, um projeto de vida e de participação política na sociedade²⁷.

Vale ressaltar que existiam duas correntes: uma definida pelo teor político das propostas e outra envolvida meramente com as manifestações artísticas. Na primeira, os grupos desenvolviam atividades na periferia da cidade e se autodenominavam independentes; eles tinham como princípio desenvolver uma linguagem popular conjugada à motivação política. Na segunda corrente, os grupos eram mais envolvidos com atividades lúdicas, como meio eficaz de autoexpressão; geralmente, esses grupos se

²⁷ Silvana Garcia analisa essa tendência no livro *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

preocupavam com pesquisas de linguagem e trabalhavam com temáticas próximas ao cotidiano.

O Teatro de Grupo no Brasil “vem acompanhado de uma tendência à coletivização do trabalho teatral” (FERNANDES, 2000, p. 29). A cooperação produtiva do Teatro de Grupo favorecia o processo de criação coletiva dos espetáculos, levando não só à diluição da divisão rígida entre funções artísticas, mas também a uma democrática repartição das tarefas práticas. Isso pode ser constatado nos processos de criação e modos particulares de se fazer teatro: os mais bem-sucedidos resultam na invenção de uma linguagem bastante original.

Na produção desses grupos é possível perceber a visível influência da criação coletiva; o ensaio privilegiado do trabalho de equipe é essencial para o teatro, uma arte coletiva, sobretudo. É importante mencionar alguns grupos que fazem parte desse trajeto e que continuaram com esse mesmo ideal: *Asdrúbal Trouxe o Trombone* (RJ), *Teatro do Ornitorrinco* (SP), *Pod Minonga* (SP), *Vento Forte* (SP), *Mambembe* (SP), *Grupo Galpão* (MG), *Armazém de Teatro* (RJ), *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* (RS), e tantos outros.

A expressão “Teatro de Grupo” pode ser vista atualmente como um qualitativo – algo que tem a qualidade de oferecer, de olhar; um produto que parece se revestir de elementos místicos, referenciados, principalmente na cultura de treinamento difundida pela Antropologia Teatral. Tais grupos, em sua maioria, são associados a um potencial de qualidade artística que estaria relacionada com projetos coletivos que se autodefinem pela atitude de repensar o próprio teatro.

Portanto, o Teatro de Grupo não é apenas um lugar do processo criativo e social; tal referência se associa ao que desconstrói as ideias personalistas e reafirma a ação coletiva como instrumento de articulação dos projetos econômicos. Projetos que vão desde a manutenção do próprio grupo até a estruturação de circuitos de apresentações de espetáculos. Algumas estratégias nasceram das condições e adversidades e das brechas criadas pelas políticas de leis de incentivo à cultura, que também poderiam ser chamadas de “leis do perdão fiscal”.

É necessário destacar que, apesar da produção hegemônica por parte do Teatro de Grupo, não existem políticas públicas e permanentes de cultura destinadas a esse modo de organização e de produção artística – com exceção do Programa de Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo –, residindo aí uma das grandes dificuldades da classe teatral. Ainda assim, os coletivos existem e resistem fazendo teatro nos mais diversos rincões do Brasil.

2.3.1 As políticas públicas relacionadas à cultura na década de 1990

A cultura sempre foi pauta de discussão na pasta do governo federal. Contudo, este raramente consegue estabelecer um diálogo produtivo com a sociedade civil. Isso talvez ocorra porque cada um caminha por uma estrada: no caso da via governamental, o pensar e se fazer cultura são considerados atos efêmeros, que se manifestam por meio de uma atividade espetacular. Com relação às políticas públicas voltadas para a cultura, desenvolvidas nos anos de 1990 – um momento pontual para se pensar nas estratégias do governo e na operacionalidade da política nacional de cultura –, Alexandre Barbalho (2005) faz a seguinte reflexão: “A preocupação da Unesco com a questão da política cultural em sua relação com o desenvolvimento atravessa os anos e chega aos nossos tempos com a promoção, por parte da instituição, da “Década mundial do desenvolvimento cultural (1988-1997)”. (BARBALHO, 2005, p. 34).

Em 1992, a Unesco e as Nações Unidas criam a “Comissão Mundial da Cultura e Desenvolvimento”. Com base em um diagnóstico, a Comissão emite um relatório final destacando uma série de formulações que procuravam abranger as transformações pelas quais a cultura havia passado ao longo do século, em especial o papel central ocupado pelas indústrias culturais e pela mídia – papel intimidante relacionado com o momento de globalização ou modernização. Esse relatório foi fundamental para que, em 1998, a entidade organizasse, em Estocolmo, a “Conferência Mundial de Políticas Culturais”.

O relatório produzido pela Comissão possibilita perceber que as políticas culturais vêm recebendo atenção e sendo alvo de investimentos por parte de algumas instituições e organismos públicos e privados. Todavia, antes de haver uma empolgação com os resultados do relatório, julgo necessária uma reflexão sobre o conceito de “políticas públicas”, sobre o qual, no meu entender, apesar da extensa bibliografia, ainda há discordâncias quanto a seu significado. Teixeira Coelho, no *Dicionário de política cultural* esclarece:

Uma ciência da organização das estruturas culturais, a política cultural é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se, assim, como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por eles responsáveis. (COELHO, 1997, p. 293, grifo do autor).

Ao analisar essa definição de Coelho (1997) com rigor, entendemos que a política cultural é o conjunto de intervenções práticas e discursivas no campo da cultura. Contudo, tais intervenções não são científicas, visto que *política* e *cultura* não são sinônimos e nem se confundem com ciência. Para Barbalho (2005), outros aspectos podem sugerir que a política cultural relaciona-se com a organização das estruturas culturais:

Ao falar em organização, esta proposição parece identificar política com gestão cultural, quando na realidade, a primeira trata (ou deveria tratar) dos princípios, dos meios e dos fins norteadores da ação, e a segunda, de organizar e gerir os meios disponíveis para execução destes princípios e fins. A gestão, porém, está inserida na política cultural, faz parte do seu processo. (BARBALHO, 2005, p. 36).

Em outros termos, a política cultural pode ser vista como o pensamento da estratégia, enquanto a gestão cuida de sua execução. Para Barbalho, o termo situa a política cultural em um âmbito objetivista da cultura, ou da cultura organizada e estruturada. O *Grupo de Teatro Finos Trapos*, por meio das políticas geradas, acaba se empenhando para garantir e entender a política cultural, não apenas no campo conceitual, mas também no campo prático. Pensar a gestão de um grupo, por meio de um pensamento estratégico, demanda um tempo precioso: é necessário aproveitar ao máximo as experiências e dialogar com todas elas e, ao final, construir um novo modelo operacional dentro do coletivo, sem se esquecer da perspectiva colaborativa e também do modo cooperativado que sempre permeou o imaginário e a prática do grupo.

2.4 POLÍTICAS PÚBLICAS PARA ARTES CÊNICAS E SUAS INFLUÊNCIAS NO MODO OPERACIONAL

Desenvolver uma reflexão sobre a política pública²⁸ e cultural²⁹ para Artes Cênicas requer ampliar a discussão na perspectiva do campo operacional, tendo em

²⁸ Considerada como uma soma das atividades dos governos, que pretende agir diretamente ou por meio de delegação, influenciando na vida social dos cidadãos. De modo simplificado, podemos considerar as políticas públicas como “o que o governo escolhe fazer ou não fazer”. Anita Simis (1992) define o termo como “uma escolha de diretrizes gerais, que tem uma ação, e estão direcionadas para o futuro, cuja responsabilidade é predominantemente de órgãos governamentais, os quais agem almejando o alcance do interesse público pelos melhores meios possíveis, que no nosso campo é a difusão e o acesso à cultura pelo cidadão. A política pública é concebida como o conjunto de ações desencadeadas pelo Estado – no caso brasileiro, nas escalas federal, estadual e municipal, com vistas ao atendimento a determinados setores da sociedade civil. Elas podem ser desenvolvidas em parcerias com organizações não governamentais e, como se verifica mais recentemente, com a iniciativa privada. Tradicionalmente são compostas com base em quatro elementos centrais: dependem do envolvimento do governo, da percepção de um problema, da definição de um objetivo e da configuração de um processo de ação” (SIMIS, 1992, p. 4).

vista como isso vem ocorrendo nos últimos anos e como esses impactos estão sendo gerados na esfera do poder público.

Alguns teóricos voltam as discussões sobre o assunto para a sustentabilidade da cultura. Para falar de cultura e sustentabilidade nos dias de hoje, é preciso abordar mais do que uma possibilidade, visto que o que se compreende aqui é a existência de uma necessidade para muitos e uma realidade para alguns. Por essa razão, os termos “cultura” e “sustentabilidade” são conjugados nos discursos com facilidade e até mesmo otimismo. Segundo Barros:

Falar de sustentabilidade remete necessariamente a alguns valores, princípios e compromissos, independentemente do setor da realidade a que está associado. De forma genérica, é possível dizer que sustentável é aquilo que promove as condições de continuidade: na maioria das vezes, o termo está associado às questões ambientais e às questões orçamentárias. Sustentável ora é tomado como aquilo que permite que a vida tenha prosseguimento. Ora visto como aquilo que não dá prejuízo financeiro. Tais concepções são, contudo, insuficientes e, muitas vezes, redutoras. Mesmo assim, em ambas encontramos uma mesma perspectiva: sustentabilidade como um modelo de articulação renovável entre meios e fins, um “ciclo de vida” que tende a equilibrar. (BARROS, 2013, p. 83).

Durante os anos 1980, a sociedade brasileira se acostumou a “tratar” a cultura como elemento de sustentabilidade econômica e social. Essa é uma das questões mais evidentes que vêm ocorrendo nos últimos anos, mas há que se considerar também o ponto de vista da “diversidade cultural”³⁰ e do “racismo da cultura”³¹. Por um lado, enquanto pontos de vista são tratados como um conceito que se preserva e/ou congela, percebe-se que alguns teóricos se concentram no objeto e se esquecem do processo.

²⁹ Política Cultural é entendida como parte das políticas públicas. No entanto, segundo Mário Brockmann Machado (1984) – durante seminário realizado em São Paulo em 1982 –, ainda “é muito reduzida a atenção dada por políticos em geral e cientistas sociais às políticas públicas da área cultural, sejam elas oriundas de órgão federais, estaduais ou municipais” (MACHADO, 1984, p. 7). Para a socióloga Anita Simis (1992) “Primeiramente é preciso ter em conta que a cultura é um direito e, nesse sentido, é muito mais que uma atividade econômica, embora a economia da cultura tenha hoje um papel importante na geração de empregos” (SIMIS, 1992, p.7). Os direitos sociais são aqueles que dizem respeito a um mínimo de bem-estar econômico, de participação, de ser e viver na plenitude a civilização, direitos cuja conquista se deu a partir do século XX e que se preocupam mais com a igualdade do que com a liberdade.

³⁰ A diversidade cultural diz respeito à variedade de culturas antrópicas, como é o caso da dança, vestuário, religião e outras tradições, como a organização da sociedade. Esta é organizada de forma dinâmica no processo de aceitação da sociedade. Para Kant, a tendência humana é imitar e fazemos isso mediante aqueles que consideramos superiores a nós mesmos. Pessoas que, por algumas razões, decidem pautar suas vidas por normas preestabelecidas tendem a se esquecer de suas próprias idiossincrasias (mistura de culturas). Em outras palavras, o todo vigente se impõe às necessidades individuais. O denominado *status quo* deflagra-se natural e espontaneamente e, como diria Hegel, num processo dialético, a adequação significativa do ser ao meio, a cultura insere o indivíduo num meio social.

³¹ Termo cunhado por Claude Lévi-Strauss, em seu livro *Raça e História*. Para o autor, nós somos todos parte de uma mesma estrutura biológica, não existem várias raças de humanos, todas as culturas têm um mesmo material básico: linguagem, técnicas e artes.

“Sustentabilidade da cultura”, em meu entender, significa a sustentabilidade que dá origem ao produto cultural e requer, portanto, a integração entre princípios humanistas e pensamento holístico, ou seja, compromisso com o desenvolvimento da condição humana e a capacidade de pensar e agir de forma articulada entre as partes e o todo. Segundo Coelho, em palestra ao curso de especialização em gestão cultural (2009):

Essa reconfiguração é uma premissa que diariamente está evidenciada nas discussões por parte dos agentes de cultura e dos pesquisadores das ciências humanas, mas na lógica da reconfiguração é notório perceber certo movimento por parte dos cientistas exatos, do que das humanas, estes estão dispostos a rever os seus conceitos já no campo humano, fica clara a identificação com certo conservadorismo. (COELHO, 2009, p.35).

Quando a cultura for tratada como algo sustentável, será possível perceber que ela se organiza de modo a contribuir para a manutenção da condição humana. Esse compromisso pode ser um modelo de organização sistemática que trabalha com a complementariedade entre dimensões econômicas, sociais e ambientais de modo a promover inclusão social, desenvolvimento econômico e proteção dos recursos humanos.

Se pensarmos no sentido que buscamos para o fazer cultura, arte e política, logo ficará evidente que essa é uma relação complexa entre o conceitual, estratégico, artístico e o político, visto que se trata de uma escolha ideológica e subjetiva nos modos de se fazer, de se fruir, nas maneiras de se agenciar o possível e o transcendente. Para Barros, “[é] possível compreender esse aspecto, que ora está escamoteado, através do trabalho de grupo” (BARROS, 2013, p. 86). Do mesmo modo, isso é perceptível no pensamento de Deleuze e Guattari (1992), para quem “[o] trabalho artístico e cultural é uma potência que transborda através de regimes de normalidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.47). Essa busca pela superação do previsível está pautada na ultrapassagem dos regimes tradicionais de representação, de modo a fazer da ação artístico-cultural o compromisso com as possibilidades criadoras e transformadoras.

Uma questão parece óbvia: sustentabilidade é construção de redes; ninguém se afirma sustentável no isolamento da individualidade. Por esse viés, podemos compreender que todos os atores da cadeia produtiva das artes – artistas, patrocinadores e público – são parceiros no elo da expansão e concretização das possibilidades. Se pensarmos no campo da produção cultural, logo teremos um enfrentamento de questões. Barros (2013) compreende que “sustentabilidade não é uma questão de sustentação, mas de permanência” (BARROS, 2013, p. 88). Nessa perspectiva, o autor considera que a

sustentabilidade deve ser medida e qualificada pelo que se desencadeia, e não apenas pelo que oportuniza.

Até aqui, a compreensão sobre o quadro da sustentabilidade econômica e sobre a sua reconfiguração se deu pelo compartilhamento de ideias e práticas, que podem representar um modo de estar e fazer parte de um lugar que se desenha. Essa prática pode ser entendida ou evidenciada como o imperativo de agir coletivamente, construindo cada um como sujeito. Cabe aqui um bordão: dominar o objetivo e o tangível para continuar existindo o subjetivo e o intangível. Vale ressaltar que as experiências e o idealismo de grupos de teatro podem ser um exemplo de sustentabilidade como projeto político, os quais, sem competência estética, ficam apenas no oportunismo ou no *case* de gestão.

No contexto sociopolítico e cultural, vivemos em um magma. A sensação é que estamos com o pé no atoleiro, sempre indagando e provocando o Estado a pensar políticas públicas direcionadas para as artes, com o intuito de responder e sanar questões inerentes aos nossos modos operantes de produzir. É possível perceber esses dilemas na história do Teatro Brasileiro, a qual é retomada na entrevista concedida ao Sesc São Paulo, por Renato de Castro Borghi (2008), um dos criadores do *Teatro Oficina*: “Em meados de 1960, o teatro era de terça a domingo, acontecendo duas sessões no sábado e duas no domingo, hoje é de sexta a domingo, no período, eram apenas 7 companhias, agora, são dezenas de grupos, coletivos e artistas” (BORGHI, 2008, p.15). Por um lado, segundo alguns, essa questão relaciona-se à ideia dos incentivos. Por outro lado, temos um público acostumado a não pagar, a ter algo gratuito, pois os artistas se habituaram a administrar o dinheiro do Estado.

A importância na discussão sobre a cultura como objeto de política pública está atrelada a dois aspectos fundamentais: (1) o que é afinal relevante discutir e (2) quais são as qualificações necessárias – ou, ao menos, desejáveis – de quem se espera envolver nessas discussões. Para Durand (2013), “Tal consenso deriva da existência de pluralidade de interesses ativos na área cultural: grupos, associações, organismos, revistas, fontes de financiamento, identidades e qualificações intelectuais, técnicas, estéticas, políticas e administrativas, em grau ainda difícil de imaginar no Brasil e para as condições brasileiras.” (DURAND, 2013, p. 23).

Com a Lei Rouanet, multiplicaram-se os centros culturais, adotando-se uma lógica atrelada à “pronta-entrega”³². Durand (2013) afirma que é possível constatar que

³² A definição de “pronta-entrega” está no §4º do art. 40 da Lei de Licitações de Contrato (LLC); trata-se daquelas compras cujo prazo de entrega deve ocorrer em até 30 (trinta) dias. O art. 32, §1º, da LLC usa a

“arte e cultura dependem de sustentação econômica e institucional como qualquer outra atividade humana.” (Ibidem, 2013, p. 24).

A sensação é que estamos doutrinados, educados a entender política cultural por uma visão mais tecnicista, ao mesmo tempo que essa visão emoldura o artista a entender o imperioso caminho desenvolvido pelas políticas públicas de cultura. Portanto, os conceitos de cultura e de política pública e cultural devem passar por uma larga compreensão, visto que a cultura não é apenas identidade ou patrimônio. Esse entendimento requer um diálogo, uma fala global que não esteja interligada apenas ao contexto entre municípios e/ou estados, mas a uma visão de mundo, um lugar que deve ser visto pela ótica da cooperação.

Para se conseguirem condições necessárias para os fins culturais, é necessário se criar definição de política de cultura, mas não em uma lógica de cima para baixo, formatada para que as pessoas se encaixem. É necessário abrir um largo espaço para entender o lugar, pois precisamos encontrar soluções para criar os bens culturais. Isso exige uma extensa discussão de ideias, com práticas boas ou ruins, com reflexões de vetores fortes, no campo da política cultural Nacional.

É imperioso que a cultura esteja no centro das políticas públicas, tendo como foco a vida pública social e comunitária do país. Afinal, não é tudo cultura? No entanto, precisamos definir uma posição, visto que ela não ocupa o lugar que deveria ocupar. Por exemplo, quando se define um projeto industrial em determinado lugar, ele não é analisado ou feito com antecedente, com preliminar, do que significa servir as pessoas; não é definido com ideia de cultura, o foco não é uma realidade, mas é o elemento da vida cotidiana e da vida pública. Por esse viés, cabe-nos ancorar o conceito de “experiência e conhecimento pessoal”³³, que serve como cerne da cultura como experiência, como apregoa Walter Benjamin. (BENJAMIM *apud* LIMA; BAPTISTA, 2013).

Por esse motivo é importante definir as ideias e, embora no século XX isso possa ser um paroxismo, é bom fazer a distinção a cada momento ao se pensar política

expressão “pronta entrega” com o mesmo sentido de “entrega imediata”, motivo pelo qual aqui são consideradas equivalentes.

³³ “Benjamin concebeu a experiência como o conhecimento tradicional, passado de geração em geração, e que vinha definindo com a modernidade. Em 1943, em um ensaio sobre Baudelaire, Walter Benjamin trouxe a experiência mais ao campo da sensibilidade, nomeando-a não mais como “experiência” (*Erfahrung*), mas sim como “vivência” (*Erlebnis*). Durante todo o percurso da obra benjaminiana, nota-se sempre o mesmo esforço de retificação crítica em relação ao conceito de experiência, que objetiva não apenas situar historicamente o problema do conhecimento, mas igualmente buscar a verdade da experiência – ou, ao menos, não expressá-la em termos falaciosos” (LIMA; BAPTISTA, 2013, p. 452).

pública, principalmente como delineamento, pois é da experiência que podemos extrair conhecimento.

2.4.1 Arte de resistência ou produto cultural

Pensar arte no contexto sociopolítico cultural é uma das premissas do agente cultural, principalmente quando este é engajado. A arte, para Max e Engels (2001), não é apenas uma atividade para se conhecer o mundo ou interpretá-lo, mas uma arma para transformá-lo.

Na rota desse pensamento, o objetivo primeiro do *Grupo de Teatro Finos Trapos* é pensar a arte como elemento de resistência e, conseqüentemente, como algo que tenha funcionalidade, que compreenda o produto cultural que cria. É evidente que os erros no campo da produção estão à espreita de cada passo e, diante das difíceis condições de trabalho, é necessário colocar a imaginação em ação. Por esse viés, resistir é uma forma de protesto, no sentido de situar a obra de arte no contexto em que foi produzida.

Como visto anteriormente, na década de 1970, o teatro brasileiro passou por crises não apenas do ponto de vista dos encenadores, atores, dramaturgos, mas também no campo financeiro. Por um momento, essa crise não significava nada, o que importava era sondar a sua extensão, sobretudo por meio da análise do que ainda sobrevivia, mesmo com a “falta de distribuição de verbas oficiais, a presença da censura, o alto nível do custo médio de produção”³⁴.

Sobre as dificuldades enfrentadas no fazer teatral, Peixoto (1989) alerta:

Geralmente tudo acaba em pedidos de verbas, que adiam uma solução global. A crise, em si, não é aprofundada. E se sucedem ondas de otimismo e pessimismo, a ingenuidade de um sendo criticada velada ou abertamente pela ironia de outros, o entusiasmo de alguns é constantemente vencido pela inexistência de decisões decisivas. Mas a crise continua. E, milagrosamente, continua também o teatro. (PEIXOTO, 1989, p. 139).

Disso se sobressaem muitas questões: a continuidade do teatro se deve exclusivamente à tenacidade idealista de alguns? Ou a coragem e hipocrisia de outros? Ao quixotismo? Ou à vocação para o suicídio? É possível que a existência do teatro brasileiro esteja presente nas experiências confusas e caóticas, incoerentes ou incompreensíveis, experimentais ou convencionais? Não sabemos se há apenas uma

³⁴ In: O teatro brasileiro: Experiências – A saída, onde está a saída? *Revista Opinião*, nº. 58, de 17 de dezembro de 1973.

resposta a essas questões, mas uma coisa é certa: o teatro resistiu (e resiste) a diversas transformações, e como estratégia de sobrevivência naturalmente reinventou um novo vocabulário, principalmente no campo da produção.

Ao pensarmos em produção, é necessário revitalizar algumas palavras, como é o caso da palavra “empresa”, por exemplo. Por um momento, o emprego desse termo no meio teatral foi visto como um fracasso. Em vista disso, os produtores se arriscavam a cada espetáculo, colocando em cena mercadorias com pouca consistência, destinada a um número ínfimo de consumidores. À primeira vista, havia grande êxito comercial, porém ilusório quando se analisavam os gastos de produção e a manutenção de um espetáculo. Por vezes, as práticas aventureiras eram pouco responsáveis, ou, conforme bem define Peixoto (1989), “as boas intenções de muitos tombavam como mariposas cegas diante das paredes que cercavam a atividade teatral” (PEIXOTO, 1989, p. 141). Talvez uma solução fosse diferenciar um espetáculo “artístico” de espetáculo “comercial”; então, possivelmente, os artistas e/ou produtores pudessem encontrar um equilíbrio financeiro.

Na peça *Um grito parado no ar*, de Gian Francesco Guarnieri, um personagem fala: “fazer teatro é sofrer no paraíso”. Ainda que a ideia do sofrimento seja verdadeira, por outro viés, produzir teatro no contexto brasileiro é também manter viva a ideia de teatro, visto que teatro é encontro, é um diálogo entre comunidade; ele é aqui e agora, é verbo de ação. Um encontro que, durante gerações possibilitou não apenas o engajamento político, mas a aproximação de poéticas e modos operantes de se fazer teatro, uma espécie de construção, na qual os artistas assimilavam as diferenças da subjetividade, conferindo a cada espaço o atributo do espaço cênico.

Apesar dos obstáculos, várias companhias privadas na década de 1970 se fortaleceram, dominando o mercado de produção, seguindo receitas previamente comprovadas, fato presente no mercado convencional, em que os artistas dividiam seus lucros em partes diferentes. Ao contrário desse modo de distribuição, o Teatro de Grupo ou teatro de pesquisa, como era evidenciado no período, organizava-se por meio de autogestão, fazendo a divisão dos resultados financeiros entre os artistas de forma proporcional, quando havia lucro. Ao analisar a produção teatral do período, Fernandes (2000) expõe:

A solução econômica encontrada pelos artistas que, não dispendo de capital para bancar uma produção, resolviam assumir coletivamente a responsabilidade de se empresariar, significava a abertura de um espaço de trabalho independente das sujeições impostas pelo produtor e acabava desempenhando

o papel de modelo possível para outros criadores. (FERNANDES, 2000, p. 21).

Entender as questões práticas e burocráticas no campo da produção realizada sem parâmetros e sem garantias, apoiadas em concessões contínuas, apesar da ingenuidade dos que se imaginavam libertos das garras da produção empresarial tradicional, permitia aos grupos atingir uma grau mais efetivo de liberdade de trabalho. Os grupos da década de 1970 procuravam consolidar pontos de vista estéticos ou ideológicos ancorando-se na recusa dos esquemas determinados pela relação produção-bilheteria.

As tentativas de sobrevivência no campo da produção, pela perspectiva da cooperação entre grupos, técnicos, encenadores, eram nítidas; seus objetivos eram, sem sombra de dúvidas, a sobrevivência financeira para se ter a continuidade dos trabalhos. Era o momento em que os artistas precisavam inventar um novo modo de operacionalizar e gerir os seus produtos cênicos. Fernando Peixoto, em matéria publicada no jornal *Opinião*, em dezembro de 1973, reflete sobre essa prática contestando o posicionamento do teatro profissional:

O teatro profissional como viciado em uma estrutura estratificada e sem flexibilidade para novas experiências: um teatro cansado, desgastado, que não faz mais que repetir fórmulas consumidas, que tem olhos voltados para bilheteria, mas que não consegue e nem se interessa em conquistar um novo público (*OPINIÃO*, 1973, s.p).

No intuito de conquistar um novo público, os grupos apresentavam novas ideias para aproximar a plateia de seus espetáculos, entre elas: ingressos a preços populares e apresentações às 18h30min, para atrair quem tinha saído do trabalho e estava voltando para casa. Outros meios eram se apresentar fora de casas de espetáculos, por exemplo, em escolas e bairros populares. Vale lembrar que o período da década 1970 era complexo para se fazer teatro no Brasil, pois os artistas estavam cercados pela censura. Mesmo assim os atores se preparavam para entrar em cena e, às vezes, só ficavam sabendo que os textos haviam sido censurados no dia da estreia.

O desperdício de tempo empreendido nos ensaios e o impedimento de estrear acarretavam sérios problemas financeiros aos grupos. Todavia, como era um momento em que cada um fazia a sua própria transformação, os espetáculos acabavam sendo liberados e entravam em cartaz fora do horário comercial (isso no caso dos grupos mais subversivos), e os amigos e familiares eram, em grande maioria, a plateia. Com o passar do tempo, entretanto, essa realidade foi tomando outra proporção; a popularidade desses

horários atraía curiosos e até mesmo a imprensa, fazendo com que os espetáculos ficassem por muito tempo em cartaz.

O órgão repressor do Estado praticamente escrevia em conjunto com os artistas. E aquele aparato estatal, ao discordar do texto prévio, limitava ou impedia o seu uso, impossibilitando os artistas de expressarem suas opiniões e valores e fazendo-os ensejar ainda mais uma liberdade no país. Em depoimentos concedidos ao documentário *DZI Croquetes*³⁵, alguns artistas de renome que vivenciaram o período testemunham:

Com o AI-5, o cidadão Brasileiro não tinha direito a nada. Tudo era proibido”. (Marília Pêra). “Os artistas eram escravos da ditadura horrorosa que acontecia no Brasil durante muito tempo. Era talvez a época mais fechada do golpe militar, o momento mais pesado. (NEY MATOGROSSO).

[...] Estavam cercados, tudo era falado em entrelinhas e subtextos. A ditadura era severa, alguém podia cair a qualquer momento”. (NELSON MOTTA).

O certo é que muitos artistas, insatisfeitos com o panorama do teatro brasileiro, resolviam se arriscar de corpo e alma em uma nova maneira de produzir os seus trabalhos cênicos. O *Teatro do Ornitorrinco*, criado em 1977, por Luiz Roberto Galizia, Maria Alice Vergueiro e Carlos Eduardo Rosset, é exemplo vivo de que alguma coisa precisava ser empreendida, pois os modelos de produção gerados pelo teatro comercial não estariam mais sujeitos à tutela de um produtor. Sobre essa atitude no teatro, corrobora Peixoto (2000): “O espetáculo não deveria ser para nós uma forma de ganhar a vida, mas sim de viver a vida e expressá-la através do teatro” (PEIXOTO, 2000, p.162).

Apesar disso, a estrutura empresarial da equipe continuava cooperativada, sem profissionais contratados e com a renda da bilheteria dividida em porcentagens equitativas entre os criadores, cuja a maior parte auferida não somava o dobro da menor. Na tentativa de se adaptar à realidade financeira, o *Teatro do Ornitorrinco* persistia, sobrevivendo apenas de bilheteria sem nenhuma subvenção.

Com a implementação da Lei n. 7.505, de 2 de julho de 1986, conhecida como Lei Sarney³⁶ – a primeira experiência de delimitação de incentivo à cultura por meio de renúncia fiscal no ordenamento jurídico brasileiro –, coletivos e grupos puderam contar com ajuda de custos para viagens e concepções de cartazes em suas viagens em

³⁵ Depoimento feito no documentário *DZI Croquetes*, estreado, em 2009, por Tatiana Issa e Raphael Alvarez.

³⁶ A primeira lei federal de incentivo fiscal para atividades artísticas no Brasil, criada um ano após a separação dos ministérios da Cultura e da Educação.

temporadas ao Nordeste. Essa lei dispunha de benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico e definia, por meio de suas disposições, procedimentos para doação, patrocínio e investimento na área cultural e seus campos de abrangência. Antes da Lei Sarney, as empresas doavam recursos a projetos culturais sem nenhuma contrapartida direta. O único incentivo era o retorno de imagem. Com a promulgação dessa lei, algumas mudanças significativas puderam ser vistas ao longo do tempo.

Uma coisa era perceptível: com a Lei Sarney, a maneira de produzir teatro começava a mudar; as perspectivas de mercado e até mesmo as demandas para a produção de um espetáculo estavam sendo formuladas de outra forma: agora, não era apenas o ponto de vista estético e político o que contava, mas também as regras estabelecidas pelo mercado.

É importante mencionar que a ideia, a partir de então, precisava passar por algumas etapas importantes para que se criasse uma estrutura físico/financeira entre os grupos. Havia a preocupação com a forma de como captar recursos, como produzir o espetáculo e, posteriormente, prestar contas dos gastos, de acordo com o modo como o recurso fora captado – se do governo federal, estadual, municipal e/ou de empresa privada. Os grupos precisavam se organizar.

Outro ponto de destaque para os grupos é a sua articulação com as políticas públicas voltadas para o setor com o propósito de unir forças para atender às demandas dos agentes culturais, dos artistas, produtores, fornecedores e público fruitor. Nesse contexto, o *Grupo de Teatro Finos Trapos* sente a necessidade de criar um modo de estruturar o trabalho de tal maneira que fosse eficiente para garantir o sustento único e exclusivo dos integrantes do grupo por meio do ofício do ator e do teatro. Durante esse trabalho, notou-se como fundamental, ao longo do tempo, a necessidade da organização administrativa da divisão de trabalho e funções. É nesse ínterim que o grupo percebe como a função do produtor é estruturante na organização e no profissionalismo do teatro.

E, na lógica da estruturação, o *Finos Trapos* vem se consolidando no setor específico de planejamento, que foi sendo montado e desenvolvido com a colaboração de especialistas da área. Não foi fácil encontrar o ponto de equilíbrio; tampouco se teve a intenção de buscar o mais fácil ou o conhecido. A preocupação era equilibrar-se numa adequação entre manter o vínculo com o público e, ao mesmo tempo reinventar-se e desafiar-se.

Sem dúvida, uma contribuição indiscutível, uma vez que a propriedade dos meios de produção sempre foi, ao longo da história social, a maneira mais eficiente de assegurar a propriedade das ideias e da cultura dominante, que, justamente por isso, é a cultura das classes que dominam. Para Fernando Peixoto (1989), em seu *Teatro em pedaços*, “É na análise histórica do papel nem sempre antagônico que encontramos respostas para as diferentes fases da história recente do teatro brasileiro profissional” (PEIXOTO, 1989, p. 349).

2.5 A FUNÇÃO DO PRODUTOR CULTURAL

Para Romulo Avelar (2010), “A produção teatral ainda é um território marcado pela extrema improvisação e ausência de formação. Toda e qualquer contribuição ao delineamento e consolidação da profissão é bem-vinda para o amadurecimento do setor” (AVELAR, 2010, p. 4). Por isso, ações bem articuladas só tendem a avançar.

Várias foram as gerações de empreendedores que se formaram intuitivamente, aprendendo com erros e acertos. Para aqueles que pretendiam abraçar a profissão, a prática era a única via de aprendizagem, e o conhecimento acumulado era transmitido aos iniciantes no calor da realização dos projetos. Se na década de 1970 “a infraestrutura do teatro nacional era comprovadamente falida” (PEIXOTO, 1989, p. 140), em que cada produtor se ariscava na produção de seus espetáculos, tentando dar continuidade a sua existência, em 1986, após o período militar, visualiza-se uma nova maneira ou meio de sobrevivência com a Lei Sarney.

Ao tentar falar de um período ou outro e sobre o modo de produzir, é importante tecer comentários sobre o papel do produtor, daquele que exerce uma função vital na realização e execução de uma atividade cênica, como prática do espetáculo. Produtor é aquele que produz. Em consonância com esse pensamento, Avelar afirma:

O produtor cultural é um agente que deve ocupar a posição central nesse processo, desempenhando o papel de interface entre os profissionais da cultura e os demais segmentos. Nessa perspectiva, precisa atuar como “tradutor” das diferentes linguagens, contribuindo para que o sistema funcione harmoniosamente. Sua primeira função é a de cuidar para que a comunicação e a troca entre os agentes ocorram de modo eficiente. (AVELAR, 2010, p. 50).

Acredita-se que essa é uma profissão recente, pouco conhecida e em processo de constituição no campo das artes cênicas. De certo modo, nessa área, o produtor é aquele que administra diretamente os projetos culturais, fazendo uma intermediação entre os artistas e os demais profissionais da área e, conseqüentemente, com o poder público – as

empresas que por ventura patrocinarão os eventos, os espaços culturais, aqueles que receberão a grade de eventos, e, por fim – e o mais importante nessa cadeia – o público consumidor.

A prática da produção cultural, que vem se solidificando como profissão, tende-se a consagrar socialmente como trabalho e legitimar a formação nessa área profissional. Haja vista os primeiros cursos de graduação da área que surgiram no Brasil, na metade dos anos 1990, uma iniciativa conjunta das faculdades Cândido Mendes e da Fundação Progresso do Rio de Janeiro. Ambas formavam produtores em uma perspectiva de capacitação abrangente. No ano 2000, no estado da Bahia, foram criados os cursos de graduação e, na sequência, também no Rio de Janeiro.

É fato que essa profissão, após 35 anos de criação, tem fortalecido o setor com ferramentas e encontrado mecanismos para a profissionalização. Contudo, de certo modo, o que existe no setor ainda são algumas portas que se abrem e que se tornam cada vez mais burocráticas. Tal fato é claramente sentido por aqueles que, por ventura, se arriscam a permanecer produzindo. Para Maria Helena Cunha (2003), o produtor é:

1. Empresário que investe diretamente ou se encarrega da obtenção de recursos financeiros e de outras formas de patrocínio, controla as despesas necessárias e arregimenta os meios técnicos e matérias indispensáveis à realização de obras cinematográficas, teatrais, operísticas, coreográficas ou de espetáculos musicais. [...]
2. Profissional responsável, em última instância, pela obtenção e coordenação de recursos técnicos e materiais exigidos na realização de programas radiofônicos ou televisivos. (CUNHA, 2003, p. 517).

Aqui, irei deter-me apenas na linguagem teatral e, mais especificamente, no produtor que se caracteriza como organizador dos produtos artísticos em grupo, que pensa nas etapas do processo, da captação de recursos à realização final do produto. Rubim (2005) afirma que “[a] predominância do termo produtor é sintoma das próprias singularidades da organização da cultura no Brasil” (RUBIM, 2005, p. 25). Essa singularidade referida pelo autor pode, de certo modo, ser refletida nas práticas realizadas por coletivos que emergiram nos anos 1970, pois, como expõe Fernandes (2000), nessa época, “[t]odos os grupos caracterizavam-se como equipes de criação e se organizavam como cooperativas de produção” (FERNANDES, 2000, p. 32). Para esses coletivos, a profissão se assegurava por um projeto de vida e de participação na política na sociedade:

A produção cooperativada vinha acompanhada de uma tendência à coletivização do trabalho teatral, onde, em algumas equipes, a

cooperativa de produção favorecia o processo de criação coletiva dos espetáculos, levando à diluição da divisão rígida entre funções artísticas e a uma democrática repartição das tarefas práticas. Todos os participantes eram autores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, sonoplastas e produtores dos espetáculos. Era evidente a intenção de fazer dos trabalhos o fruto da colaboração de cada participante. (Ibidem, p.14).

Com o passar do tempo, foi possível perceber que essas mesmas práticas ainda prevalecem na rotina de um grupo de teatro. Mesmo com os aparatos e nomenclaturas adotados diante das necessidades, é evidente que cada grupo tem o seu modo de produzir e de gerar os seus produtos, uma vez que as atividades de organização refletidas – em particular entre 1990 e 2015, com a chegada das graduações no país – abrangem, normalmente, três fases: 1) pré-produção, 2) produção e 3) pós-produção. A fase de pré-produção envolve toda atividade preparatória para a execução de um projeto cultural; a produção corresponde ao momento da execução, em sua singularidade, funcionando como o momento de maior envergadura e complexidade da organização; e, por fim, na terceira fase, a pós-produção, acontecem as tarefas de finalização da obra ou evento.

Para Heffner (1993), “toda produção teatral requer organização de um grupo para ser apresentada com eficácia” (HEFFNER, 1993, p. 47). Como no período de 1970 “os processos de criação e também de produção funcionavam de forma experimental” (Ibidem, p. 52), acredita-se que esses procedimentos funcionavam de maneira intuitiva, sem uma preocupação com as etapas de organização. Na década de 1990, entretanto, reluzem sobre os olhos dos profissionais da área pontos que, de certo modo, desataram alguns nós na maneira de organizar e de se pensar a prática teatral como objeto de venda.

Ao se pensar o processo de produção, é necessário especificar alguns pontos cruciais para a montagem de um espetáculo. Para Wagner (1978), esse processo apresenta cinco aspectos que precisam ser considerados:

- 1) Que obras posso representar com os elementos que tenho à disposição (artistas, decoração, vestuário, equipamentos e recursos econômicos do teatro, tempo para ensaio)?
- 2) Que obras posso apresentar para aproveitar melhor as aptidões dos atores?
- 3) Que série de obras posso representar de acordo com o plano artístico ou comercial da companhia?
- 4) Que tipo de obra exige tanto as dimensões e recursos do cenário como a capacidade da sala de espetáculos?
- 5) Que classe de público assistirá à representação? (WAGNER, 1978, p. 146).

Considerando os pontos apresentados e revelando os procedimentos conforme são descobertos, ainda pode se ver, nas entrelinhas desse trecho escrito pelo autor, que a coletividade é fundamental para a criação de uma obra cênica, visto que ela necessita de uma equipe que esteja coesa e, ao mesmo tempo, dialogando com os elementos sugeridos pelo texto a ser apresentado, funcionando, para todos, como um ensaio privilegiado do trabalho de equipe.

Assim, reportando-nos aos anos 1990 e mantendo o pensamento sobre a importância do trabalho de equipe, podemos conferir, no quadro a seguir, que, em função do dinamismo do setor e da necessidade de relacionamento com o público, alguns atributos podem ser considerados essenciais para a profissão de um produtor.

Quadro 1 – Atributos essenciais ao produtor cultural

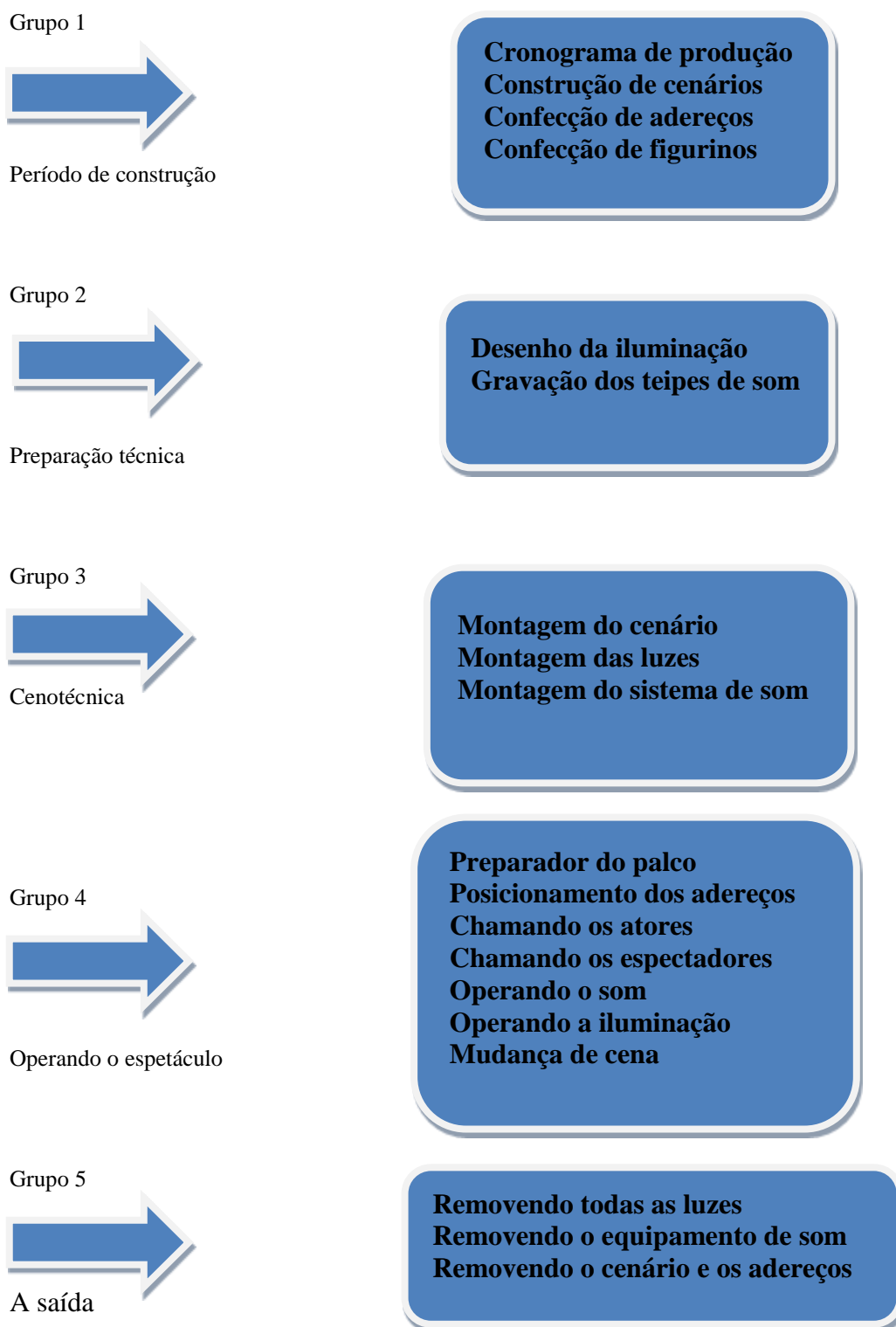
1. Perfil empreendedor
2. Versatilidade
3. Iniciativa
4. Agilidade
5. Habilidade para lidar com questões administrativas e financeiras
6. Habilidade para solução de problemas
7. Flexibilidade e “jogo de cintura”
8. Capacidade de liderança
9. Habilidades interpessoais
10. Bom humor
11. Senso crítico apurado
12. Sensibilidade artística e apuro estético

Fonte: Adaptado de AVELAR, Romulo. *O avesso da cena: notas de produção e gestão cultural*. Belo Horizonte: DUO Editorial – 2.ed. 2010.

Essa retomada ao processo de produção pode chegar a um grau de sofisticação significativo se o produtor, responsável pela oferta do espetáculo teatral, for o próprio (grupo de) teatro, e não um grupo teatral amador independente.

Conforme expõe Freakley (1996), há cinco grupos de responsabilidades quando se considera a montagem de um espetáculo. Tais grupos podem ser representados como no Esquema 1:

Esquema 1 – Grupos de responsabilidades na produção teatral



Fonte: Adaptado de FREAKLEY, Vivien. *Essential Guide to Business in the Performing Art*. London/Inglaterra: Hodder & Stoughton, 1996.

Consideramos as etapas propostas pela autora fundamentais para a estrutura organizativa de grupo; entretanto, ainda poderíamos acrescentar outras. Isso porque, como entusiasta de grupo e produtor, percebo que é necessário ter certo conhecimento da máquina burocrática para se ter a dimensão e o alcance do universo do trabalho.

Afinal, estamos falando de algo artístico, mas que, de certa forma, é um produto no mercado, independentemente da filosofia de cada grupo. “O modo de produção de um grupo é a maneira pela qual ele se estrutura para viabilizar sua existência: diz respeito tanto ao produto, quanto ao processo, está ligado tanto àquilo que o grupo faz quanto àquilo que o grupo é” (TROTТА, 1995, p. 78). Nessas palavras, Trotta (1995) nos relembra de que o produto não está dissociado do processo – ator, diretor, iluminador, cenógrafo, maquiador, contrarregra, sonoplasta e tantos outros estão ligados de forma direta com o modo de operacionalizar.

Um grupo de teatro não é apenas um pensamento filosófico; é também mercadológico. Ele precisa saber como vai pagar todas as contas ao final do mês, principalmente quando há técnicos diretamente envolvidos em seus espetáculos. Assim ao pensar em criar um produto cênico para ser comercializado, um grupo deve conhecer os mecanismos para que não se perca no meio do caminho. É muito comum, no desenrolar da produção de um espetáculo, o grupo se confundir com a figura do produtor. Digo isso porque, na grande maioria dos grupos, há a figura de um produtor, mas as decisões sempre são pensadas coletivamente. Isso, de certa forma, caracteriza a maneira como cada grupo tenta se desenvolver para criar as suas ferramentas e, ao mesmo tempo, driblar algumas questões que não podem ser resolvidas somente pelo produtor.

Acredito que esse modo de pensar e de gerir tem relação com o receio de transformar o artístico apenas em produto. Tal questão vem sendo debatida por muitos, inclusive por gestores e intelectuais que não pensam cultura apenas como mercadoria. Contudo, não iremos entrar nessa seara, pelo menos não neste momento, pois o foco agora está direcionado à maneira de produzir em grupo. Em todo caso, é um aspecto que precisa ser pensado em suas devidas etapas, de acordo com as adversidades encontradas.

Para que um produtor possa dialogar com o mercado adequadamente, acreditamos serem necessárias ainda algumas características descritas por Fayol (1989): trata-se de um “[p]rofissional a quem compete atingir determinados objetivos, a partir do desempenho de cinco atividades: prever, organizar, comandar, coordenar e controlar” (FAYOL, 1989, p. 26). Esses objetivos estão diretamente ligados às necessidades de cada função, como descrevo em quadro a seguir, no intuito de tornar mais clara essa definição.

Quadro 2 – Administração no contexto cultural

1. Prever é perscrutar o futuro e traçar o programa de ação.
2. Organizar é construir o duplo organismo, material e social.
3. Comandar é dirigir o pessoal.
4. Coordenar é ligar, unir e harmonizar todos os atos e todos os esforços.
5. Controlar é velar para que tudo corra de acordo com as regras estabelecidas e as ordens dadas.

Fonte: Adaptado de FAYOL, Henri. *Administração geral e industrial: previsão, organização, comando, coordenação, controle*. São Paulo: Atlas, 1989.

Diante desses objetivos, muitos grupos, em sua administração, tendem a se perder, inserindo em seus planos de trabalho apenas o criativo como mola propulsora, pensando pouco na estrutura do trabalho. Refiro-me ao campo operacional, por esse motivo, enfatizo a necessidade de continuar compreendendo a figura do produtor como agente que acompanha as etapas do trabalho criativo, que deve, de fato, corresponder ao produto final, ao que é produzido em sala de ensaio, para que o público possa consumir algo acabado. Por essa perspectiva, é importante alertar os produtores para que deem conta dessas atividades, no intuito de não se confundirem com as demandas do mercado e do grupo para o qual trabalham.

Pensando na maneira com que o produtor pode desenvolver o seu ofício com eficiência, acrescentamos, ainda, outras possibilidades e conhecimentos para esse produtor, como alguns conhecimentos de administração, auferidos no Conselho Regional de Administração de São Paulo que cabem nessa lógica como ferramentas metodológicas, elencados no Quadro 3, os quais foram adaptados com base em alguns conhecimentos de administração bem como na experiência prática do *Grupo de Teatro Finos Trapos*.

Quadro 3– Conhecimentos básicos de um produtor cultural.

1- Planejamento Estratégico	2- Liderança
3- Contabilidade	4- Gestão de Qualidade
5- Administração Financeira	6- Direitos Autorais
7- Negociação	8- Empreendedorismo
9- Legislação Sobre Incentivos Fiscais para a Cultura	10- Administração de Eventos
11- Legislação Tributária	12- Marketing
13- Constituição Federal	14- Comunicação
15- Legislação Trabalhista	

Fonte: Adaptado Conselho Regional de Administração de São Paulo (CRA-SP).

Ainda na linha dos conhecimentos, é possível pensar que a atuação do produtor teatral precise estar munida de ferramentas que possibilitem o desenvolvimento de seu produto. Nessa perspectiva, o produtor que se caracteriza como atuador de grupo pode operar em diversas esferas, desde que saiba o resultado que deseja atingir. Para tanto, as pistas que estão sendo desenvolvidas neste texto podem ou não facilitar a sua execução, visto que cada coletivo tem o seu pensamento ou missão. Esses conhecimentos, de certo modo acabam complementando o trabalho do produtor no momento em que o executa.

Continuando com as sugestões para esse entendimento, descrevo, no Quadro 4, alguns conhecimentos complementares que podem ajudar um produtor no mercado, tomando como base os dados do Conselho Regional de Administração de São Paulo (CRA-SP).

Quadro 4– Conhecimentos complementares

1- História da Cultura	2- Maquiagem
3- Conhecimento sobre regionalismo, sociologia urbana e rural	4- Arquitetura
5- Conhecimento sobre mitologia, danças, festas e manifestações regionais	6- Artes plásticas
7- Criação	8- Audiovisual
9- Produção de Arte	10- Fotografia
11- Editoração	12- Edição
13- Técnicas gráficas	14- Dramaturgia
15- Iluminação	16- Música
17- Artes Cênicas	18- Cinema

Fonte: Adaptado de Conselho Regional de Administração de São Paulo (CRA-SP).

Os conhecimentos no quadro supracitado podem, em algum nível, confundir o pensamento de um produtor, pois cada caso é um caso; portanto, a complementariedade serve apenas como suporte. À medida que um grupo desenvolve um trabalho, mesmo que este permaneça com a mesma textura ou registro na sua encenação, ele poderá, ao longo do caminho, descobrir outras vertentes ou linguagens para o desenvolvimento de um espetáculo, a exemplo do *Grupo Galpão*, de Belo Horizonte (1982), e sua relação com a música. Como bem analisa Moreira (2010), de fato, “[a] música é um dos

elementos mais marcantes da linguagem do *Grupo Galpão* ao longo dos seus trinta anos de história. (MOREIRA, 2010. p. 169). Essa experiência marcante do grupo lhe rendeu – e ainda rende – uma série de prêmios e créditos no mercado, pois o diferencial dele está intrinsicamente relacionado à maneira de gerir os seus produtos, que, num primeiro instante, aliás, desenvolveu um percurso incerto, mas que à medida que cada um propunha algo para suas atividades – e até mesmo para o desenvolvimento econômico – se revelou como o recurso para sobrevivência do grupo.

O termo “sobrevivência” talvez possa soar pejorativo, mas foi a realidade do grupo nesse contexto, cuja experiência advinda disso foi fundamental para o *Grupo Galpão* pensar em uma alternativa que estivesse fora dos padrões estabelecidos pelo mercado. Haja vista a opção pelo teatro de rua, que possibilitou ao grupo, em seus primeiros dez anos, certa estabilidade econômica. Isso porque a rua permitiu levar adiante o desejo de se fazer teatro sem depender de concorrências públicas por espaços em teatros oficiais, e, do mesmo modo, começar, pouco a pouco, a estabelecer uma clientela que abarcava sindicatos, associações de bairros, escolas, prefeituras, além, é claro, de muito chapéu.

Nesse grupo, é possível perceber um compromisso com o trabalho de produção desde a sua fundação. Em seu centro de pesquisa e memória – localizado na Rua Pitangui, no bairro do Horto, onde está situado o Galpão Cine Horto, antigo cinema que fora arrendado pelo grupo –, estão expostos alguns cadernos de anotações sobre temporadas, no intuito de o público entender melhor a memória desse coletivo. No caso do *Galpão*, na oportunidade em que estive atuando como ator residente em um de seus projetos de pesquisa, o *Oficinão*, pude ter acesso a muitas de suas histórias e, principalmente, a informações de como era feito o desenvolvimento de produção. Nesses cadernos de anotações, feito por Wanda Fernandes, eram claras as medidas tomadas pelo grupo para realizar suas atividades. A produção desse coletivo se misturava entre a sala de ensaio e a casa, pois o grupo não tinha sede própria; eles ensaiavam em locais emprestados e improvisados, sem nenhuma estrutura de produção montada. Sobre esse período Eduardo Moreira (2010), relata: “Vivíamos precariamente da venda de espetáculos, cujo montante financeiro no final do mês ficava muito aquém das necessidades mínimas de sobrevivência que tínhamos.” (MOREIRA, 2010, p. 53).

O exemplo do referido grupo reafirma a importância de uma vivência e aproximação com o universo da produção cultural. Produzir não é apenas seguir uma receita previamente indicada por especialista, mas experimentada por sua rotina e necessidade. Quando citamos o *Grupo Galpão* como exemplo, queremos, de certo

modo, equalizar a profissão, tentando, assim, aproximar o campo operacional do artístico, sem deixar cair no ostracismo.

Ao longo do tempo, foi possível perceber que a função do produtor cultural foi ganhando notoriedade e visibilidade no mercado cultural, acrescentando diversas opções para o trabalho, ainda conforme explicita o CRA-SP, como se pode perceber no Quadro 5.

Quadro 5 – Outros conhecimentos úteis ao produtor cultural

1. Cenografia	2. Noções sobre processo de liberação de direitos autorais para gravação
3. Modelos de Espaços Cênicos	4. Montagens de exposição
5. Funcionamento de uma caixa cênica – nomenclatura dos equipamentos e dos recursos técnicos de uma casa de espetáculos	6. Técnicas de divulgação
7. Figurinos	8. Redação de projetos e documentos
9. Sonorização	10. Noções sobre funcionamento de entidades do terceiro setor
11. Iluminação	12. Legislação referente à meia entrada em eventos culturais
13. Administração de bilheteria	14. Legislação federal, estadual e municipal referente ao setor cultural
15. Funcionamento das entidades arrecadoras de direitos autorais: ECAD, SBAT e ABRAMUS	16. Obtenção de licenças, vistos, alvarás para realização de eventos culturais
17. Funcionamento do Sindicato dos Artistas e técnicos em espetáculos e Diversões – SATED	18. <i>Design</i>

Fonte: Adaptado de Conselho Regional de Administração de São Paulo (CRA-SP).

Ao profissional da produção cultural, podemos prever algumas atribuições, mas acredito que, nesse desenvolvimento, é necessário que ele seja um empreendedor, alguém que saiba, de fato, não apenas acompanhar as etapas de uma produção, mas que tenha uma visão mercadológica, sem perder de vista, o domínio das diferentes linguagens. O velho Procópio Ferreira não nos deixa mentir quando diz que “Êxito é acaso, é jogo de roleta. Assim como não há jogador infalível, no teatro não há fazedores de sucesso”. Assim, podemos pensar que um produtor que não se organiza, tende a perder-se no caminho, abrindo espaço para outros mais preparados. Esse jogo é perigoso, quando não pensado e organizado.

Quando não organizado, o produtor tende a encontrar alguns nós para desatar, o que suscita questões e gera perplexidade. Se a produção surgiu no intuito de organizar e, sobretudo, de sugerir ferramentas para o desenvolvimento de um espetáculo, por que não acatá-las para desfazer o nó? Brant observa que “No mercado há uma procura incessante por produtores, administradores e captadores de recursos, sob o argumento de que o artista não pode dedicar seu tempo a coisas menores” (BRANT, 2001, p.46). Com isso o autor procura afirmar que essa função é minoritária, que o pensamento do artista ainda é limitado, quando pensado pela ótica da economia.

Talvez o pensamento capitalista, na tentativa de viabilizar vertentes artísticas, se preocupando-se apenas com o ponto de vista mercadológico, faça com que esse pensamento aflore, mas o intuito é que esses dois profissionais, o artista e o produtor, caminhem lado a lado, sem que o artístico e o operacional sejam abalados.

Seguindo a lógica do pensamento sobre o que realmente diz respeito ao profissional da produção cultural, e pensando em como desdobrar essa atribuição em um grupo de teatro, penso que o trabalho de produção não esteja apenas aliado ao profissional da produção, principalmente quando este se organiza em grupalidade. A atividade precisa ser coletiva, realizada pelos atores, praticada mediante uma divisão de trabalho na qual os diversos grupos se especializam na execução de tarefas distintas, todas contribuindo para a produção e circulação de determinado produto.

Para Romulo Avelar, “[s]ão incontáveis os casos de artistas talentosos que abandonam suas carreiras e de grupos que se desfazem por não conseguirem se inserir no mercado. O fracasso, na maioria das vezes, é motivado exatamente pela incapacidade de desatar o nó da produção.” (AVELAR, 2010, p. 12). De certo modo, o autor nos traz uma informação: se não houver profissionais capacitados no mercado, estaremos fadados ao fracasso. Os problemas ocorrem por conta de profissionais inábeis, que não conseguem tocar com eficiência o trabalho de produção. Por outro lado, é possível que diante de um trabalho estratégico, e de um planejamento mais apurado, esses profissionais consigam, de fato, conduzir os seus trabalhos.

À crítica dos autores supracitados, soma-se a falta de formação e profissionalização de um produtor. Se o ator, em seu ofício, necessita diariamente passar por treinamentos técnicos, do mesmo modo, a figura do produtor poderia exigir, senão igual, pelo menos semelhante esforço.

2.6. A ECONOMIA COOPERATIVISTA E SUAS INFLUÊNCIAS NO TEATRO DE GRUPO NO BRASIL

Tomando como base o modelo socioeconômico fundamentado na participação democrática, independência, solidariedade e autonomia dos que se unem de forma voluntária em prol de um objetivo econômico e social comum, o cooperativismo pode ser compreendido como um jeito diferente de produzir. Haja vista que, no mundo cooperativista, a meta é atender às necessidades de um grupo e garantir o bem-estar de cada integrante.

Os integrantes que se reúnem em cooperativas creem em um modelo econômico diferenciado, no qual as decisões são coletivas e os resultados distribuídos com equidade, conforme a participação de cada indivíduo. Honestidade, responsabilidade social, transparência e preocupação com o meio ambiente são valores essenciais das cooperativas. A regra de ouro é buscar resultados economicamente viáveis, ecologicamente corretos e socialmente justos.

Coraggio (2008) concebe o cooperativismo como parte da economia do trabalho ou economia social, visando à criação de bens coletivos. Para esse autor, na economia dos setores populares pode haver também relações de concorrência e até mesmo de exploração, não somente de solidariedade. Essa outra economia não tem a pretensão imediata de substituir a economia centrada no capital, mas pode concorrer com esta, em articulações de microrredes, formando um sistema de economia de trabalho.

Singer (2000) define o cooperativismo da seguinte maneira:

O cooperativismo é parte central da economia solidária e ensaio de socialismo. Sua abordagem social como um modo de produção oposta ao modo de produção capitalista pressupõe a retomada dos princípios socialistas do cooperativismo de meados do século XIX, como resultado da crise do trabalho assalariado, do socialismo real e da social-democracia. Pressupõe também o deslocamento do foco dos movimentos emancipatórios da tomada do Estado para o fortalecimento da sociedade civil. A cooperativa é vista como um modelo de organização democrática e igualitária que contrasta com modelos hierárquicos. Pressupõe convivência entre diferentes formas de produção. (SINGER, 2000, p. 85).

No Brasil, a lei básica do cooperativismo foi promulgada em 1932, e só em 1990 foi possível perceber uma renovação no debate sobre o assunto, além de uma multiplicação de iniciativas cooperativistas, no contexto de agravamento da crise econômica, com o crescimento do número de desempregados a partir da chamada reestruturação produtiva, promovida por políticas neoliberais. A política de civilização inclui aspectos como solidariedade, qualidade de vida, regeneração, resistência, restauração ética e esperança:

Uma sociedade só pode avançar em complexidade se progredir em solidariedade. Com efeito, a complexidade crescente comporta liberdades crescentes, possibilidades de iniciativas acrescidas, possibilidades tão fecundas como destrutivas, de desordem. A extrema desordem deixa de ser fecunda e torna-se principalmente destrutiva, e a extrema complexidade degrada-se em desintegração do todo em elementos disjuntos. O retorno das obrigações pode evidentemente manter a coesão do todo, mas em detrimento da complexidade; a única solução integradora favorável é o desenvolvimento de solidariedade autêntica, não imposta, mas interiormente sentida e vivida como fraternidade. A fórmula do solidário é válida nesse sentido: *Não há liberdade sem solidariedade.* (MORIN *apud* MORIN; NAIR, 1997, p. 152-153, grifo do autor).

Ancorado ao conceito de cooperativismo e pensando no ponto de vista da criação e desenvolvimento do campo da produção, por meio da militância de grupos na década de 1970, pressuponho que, mesmo sem saber das abordagens dos estudos organizacionais, os coletivos desse período apresentavam características que definiam uma prática teatral frequente, pois, em seu desenvolvimento, algumas premissas apareciam como norteadoras, conforme explica Fernandes (2000): “como é o caso da criação em equipe, que dividia entre seus membros a coordenação e execução dos diversos setores administrativos e artísticos” (FERNANDES, 2000 p. 21). Ainda nessa perspectiva, a autora nos revela outras características definidoras presentes nos esquemas de cooperação entre artistas em um coletivo.

Os grupos não eram financiados por ninguém, substituindo através da firma que funcionava em sistema cooperativado, como a sociedade dividida em seis cotas idênticas repartidas entre os sócios, de cuja assinatura conjunta dependia o funcionamento burocrático e comercial da equipe. (Ibidem, 2000, p. 22).

Talvez essa fosse a saída mais lógica encontrada pelos artistas para bancar uma produção. O que restava era assumir coletivamente a responsabilidade de se empresariar. Toda e qualquer quantia assegurada no período vinha de caixinhas, as quais provinham comumente da colaboração de cada participante, de empréstimos bancários, auxílio de amigos e dos mais inusitados expedientes de obtenção de recursos, como o famoso “chá de cenário”, cujo convite sugeria: “Nosso palco está vazio. Traga o que estiver sobrando em casa” (Ibidem, p. 22). Os lucros, quando havia, eram distribuídos de modo equânime, substituindo os salários inexistentes.

É notória a resistência dos coletivos dos anos de 1970, já que não apenas nos esquemas de criação, mas também de produção, aparece o verbo resistir. Ao mesmo tempo que tentavam criticar a repressão desencadeada pela ditadura militar, substituindo

as referências explícitas à situação do país por metáforas atemporais, os coletivos profissionalizavam as equipes ao legalizar a sua existência jurídica por meio de uma firma de vários sócios – como é o exemplo de *Pão & Circo Sociedade Cultural Ltda.* “O objetivo do grupo, como organização cooperativada, era permitir que todos os membros ganhassem exatamente a mesma porcentagem, independentemente das funções desempenhadas. O fim a ser atingido através da produção socializada era a liberdade de criação” (Ibidem, p. 23).

A produção de um espetáculo requer uma energia criadora entre os setores de concepção. Para tanto, a luta no campo da produção é uma construção que se desdobra na administração – com o intuito de descobrir uma ideia comum – e também na força do teatro – na energia artesanal que o teatro tem contra todas as técnicas impostas de cima, que por muitos é aceita de braços abertos. Não é à toa que as respostas das equipes à cobrança de um posicionamento político definem a postura dos grupos, organizados como cooperativas de produção.

A gente não assume um posicionamento político imediato, entendeu? Quer dizer, o nosso trabalho é um trabalho político na medida em que o grupo propõe uma nova maneira de se relacionar. No Rio, nos perguntaram como tivemos coragem de montar uma peça poética naquele momento. [...] Tá bom, a *Gota d'água* é uma peça eminentemente política, só que o que acontece na peça acontece dentro do elenco: aquilo que a peça condena tá implantado no elenco, porque um ator ganha 2 mil cruzeiros, outro ganha não sei quanto e o produtor ganha tudo. Conosco todos fazem a mesma coisa e cada um ganha igual, tem o mesmo poder, a mesma participação. [Paulo Betti, na oportunidade em que participou do grupo *O Pessoal do Victor*] (FERNANDES, 2000, p. 23).

A entrevista de Paulo Betti pode clarear alguns aspectos que, porventura, tendem a ser esquecidos, pois a história do teatro brasileiro se confunde com os registros e, ao mesmo tempo, com as histórias contadas. Apesar de ultrapassar a barreira temporal da década, não se pode deixar de constatar que a origem dos grupos e sua maior efervescência situam-se no período compreendido entre 1974 e 1983 e que, diante da mudança de rumos, os grupos cooperativados de teatro permaneceram com tendência predominante da década de 1970, de amplitude e significação difíceis de avaliar no quadro do movimento teatral do período, principalmente por suas formas relativamente significativas de criação. A contribuição de seus modelos operacionais para o nosso teatro ainda está em andamento.

Nesse contexto, uma boa organização está pautada no pensamento de um grupo, no sentido mais amplo, indo da sala de ensaio à apresentação, do palco à plateia. Hoje,

toda forma de organização teatral passa por uma empresa. Não se trata mais de estabelecer ou fortalecer a dicotomia entre pequena célula e seu meio ambiente; é importante que cada grupo defina tanto os aspectos artísticos quanto as questões de produção.

O *Grupo de Teatro Finos Trapos* está pautado na lógica e no pensamento organizacional dos aspectos artísticos e também de produção. Em seus doze anos de atividades, o compromisso do grupo se fundamenta na exigência e posição diante de certos métodos de trabalho. Fica evidente, nesse contexto, a fineza na criação e na comercialização de seus produtos; para o grupo, existe sempre a sensação de que se está começando, como relata um dos integrantes do grupo:

A gente inicia um novo dia, um novo trabalho, um novo ritmo, um novo artigo, uma nova pesquisa, não tem uma data para finalizar as coisas, mas a certeza de que a gente está sempre iniciando. Hoje nós temos o *Oficínio*³⁷, que é nosso pontapé inicial para começar essa semana, mas à próxima semana pode ser um festival que está aí na frente e assim sucessivamente. Estamos iniciando todos os dias. E tem uma coisa que é bacana no Finos, é que além de amigos, nós nos tornamos cada vez mais próximos. Eu não sei qual outro nome para atribuir, qual é a nomenclatura que a gente pode dar, talvez irmãos, mãe, pai, nós temos um afeto que é muito interessante entre a gente. E é engraçado que o grupo sempre está se pegando, a gente se pega o tempo inteiro, porque estamos discutindo coisas que são inerentes no cotidiano. Então, a gente tenta resolver de alguma forma, mesmo que não encontre uma solução, mas no dia seguinte o grupo volta e a gente está junto. Não tentamos desgarrar um do outro, pelo menos essa certeza temos entre nós. E é muito bom isso no coletivo, porque se você trabalha com um elenco, automaticamente aquilo vai acabar, aquilo que está criando, ele acaba e se dissipa no ar com o espetáculo. Aqui não, a gente vai renovando cada expectativa, experiência (FRANCISCO ANDRÉ, 2015)³⁸.

O *Finos trapos* tenta ao longo da sua trajetória encontrar caminhos mais objetivos para concretizar plenamente seus trabalhos, sejam eles pelas vias públicas e/ou pelas ações desenvolvidas no contexto sociopolítico-cultural. O grupo se mantém presente há quase treze anos e, por considerar esse período determinante, na atual conjuntura, a trupe tenta ser mais dinâmica, conservando a sua polivalência, principalmente, obedecendo às histórias de encontros e despedidas do grupo. As dinâmicas do processo de pesquisa do *Finos Trapos* vêm construindo uma identidade, um lugar a que o

³⁷ O projeto *Oficínio Finos Trapos* é um curso de capacitação profissional para artistas das artes cênicas no qual o grupo compartilha seus procedimentos de criação com base no processo colaborativo desenvolvido pelo grupo. Além disso, como está sinalizado no *site* do grupo, o *Oficínio* também se propõe “difundir a filosofia e sistematização do modo de operar em Teatro de Grupo.” Mais informações: <<http://www.grupofinostrapos.com.br/homepage/projetos/curso-de-formacao?showall=1&limitstart=>

³⁸ Entrevista concedida ao autor, no dia 24 de novembro de 2015.

integrante possa chegar – e também um lugar para parar. Essa pesquisa é contínua, ela não tem um fim determinado; por esse motivo, as suas histórias de vida se confundem.

3 GRUPO DE TEATRO FINOS TRAJOS – UMA HISTÓRIA DE ENCONTROS E DESPEDIDAS

O *Grupo de Teatro Finos Trajos* é um coletivo de artistas cooperativados, com trajetórias de vida semelhantes e que, mesmo com visões de mundo distintas, se unificam por uma escolha poética em comum e pelo objetivo de trabalhar juntos. De acordo com Francisco André, integrante do grupo:

O *Grupo de Teatro Finos Trajos* é a vontade de trabalhar com pessoas que gosto e que tenho sinergia. Não me adaptaria a ambientes de trabalho diferente do *Finos*. Gosto de ambientes de trabalho e de convivência em que eu possa dialogar com o outro, escutar e ser escutado, propor e receber propostas, conduzir e ser conduzido. Ambiente onde o respeito às diferenças e a abertura para o diálogo, especialmente em momentos de criação artística, me cativam e me fazem sentir feliz e satisfeito. O grupo proporciona essas características, o que faz com que, mesmo nos momentos de crise e de conflito, não suplante a vontade de caminhar juntos. No *Finos Trajos* encontrei as condições necessárias ao meu fazer artístico. Mesmo em meio a certas dificuldades, como as questões de sustentabilidade financeira, por exemplo, o grupo continua me completando e correspondendo às minhas expectativas. (FRANCISCO ANDRÉ, 2015)³⁹.

Tal depoimento reitera a percepção que tenho sobre o trabalho em grupo: o de que é uma força vital para melhor entendimento de um processo construtivo. Essa visão também é confirmada por Frank Magalhães, outro integrante do *Finos*, em entrevista:

Pessoalmente falando, me identifiquei com muitos aspectos, tanto com os postos em cena quanto os de convivência. Houve uma identificação na história dos membros por todos serem – ou, pelo menos, a maioria – de origem interiorana; isso me despertou certo conforto. A questão da linguagem que, naquele momento, era bem forte – digo do ponto de vista da temática sertaneja. Quando cheguei em 2007 eu já tinha contato com alguns membros na formação universitária, vendo trabalhos, ou até mesmo fazendo trabalho com colegas em seminários nas disciplinas. E sabendo que todos os membros que fundaram em 2003 o grupo, em sua maioria, já se conheciam há tempos. E naquele momento a percepção de que “juntos podemos mais” me tomou. De lá até hoje, o processo de compreender é constante; claro que já me sinto corpo integrante, mas sempre fica uma “faísca falha”, ou seja, um tempo que não vivi, e que acredito ter sido anos de muita intensidade e importantes para a existência do hoje. (FRANK MAGALHÃES, 2013)⁴⁰.

³⁹ Entrevista concedida ao autor, no dia 24 de novembro de 2015, na sede do *Grupo de Teatro Finos Trajos*, em Salvador.

⁴⁰ Entrevista concedida ao autor, no dia 24 de novembro de 2015, na sede do *Grupo de Teatro Finos Trajos*, em Salvador.

A visão de cada participante sobre o *Finos* vai sendo construída ao longo do tempo, como se uma colcha de retalhos fosse sendo costurada com partes de cada um. Ora se percebe certa disposição para o trabalho por parte de alguns integrantes, ora há uma tendência a se limitar à observação e à reflexão, sem que ninguém interfira no processo do outro. Algo que é perceptível nesse grupo é que, até mesmo para as perguntas existenciais – feitas aqui ou ali –, há a certeza de que elas serão respondidas. O desejo de cada integrante é ouvido e depois mensurado por seus pares. Às vezes, algumas questões ficam perdidas no ar, mas, em oportunidade não muito distante, elas ressurgem para que, de algum modo, sejam resolvidas ou pelo menos rediscutidas.

Ao longo dos anos, foram muitas as reflexões pessoais e coletivas sobre o ser e o permanecer nesse grupo – e nem todas foram “saudáveis” –, mas há algo no *Finos* que consegue manter o grupo coeso. O certo é que os integrantes que passaram pelo grupo contribuíram muito para seu amadurecimento e crescimento, desdobrando-se em horas de trabalho e, não raro, com jornada dupla, dividindo-se entre o grupo e outros trabalhos que garantiam a sobrevivência de cada um. Para Tomaz Motta:

O trabalho em grupo é algo que me chama muita atenção, simplesmente pelo fato de poder ter mais de uma cabeça funcionando por uma única causa, seja ela qual for, e por ter dentro da minha vida artística algo que posso chamar de uma família que faço parte. Além disso, o *Finos Trapos* me proporciona um núcleo de pessoas que sei que posso contar e pensar junto, tanto para atividades de trabalho quanto pela amizade; por conta disso, prefiro estar junto, produzindo, criando e vivendo com este grupo. (TOMAZ MOTTA, 2015)⁴¹.

O trabalho em grupo abre, a sua vida como se um livro fosse sendo desvendado, página por página; e enquanto são desvendadas, alguns sentimentos afloram:

Sempre, em minhas aulas, em reuniões, no barzinho, na padaria, eu digo que o *Finos Trapos* foi a minha primeira e maior escola. Eu vivi em outros grupos antes desse, estudei na Escola de Teatro da UFBA, mas aprendi no *Finos*, a ser atriz, a ser inteira, a deixar minha metade perto de mim, a ser intensa e extensa, a ser eu. Só percebi isso quando saí, mas é necessário para enxergar de fora o que você é dentro de um coletivo. (DAYSE ANDRADE, 2015)⁴².

O relato acima, da ex-integrante do *Finos Trapos*, reflete-se no seguinte pensamento de Rosyane Trotta (2008):

Os diálogos que acontecem em encontros informais, na mesa do bar e sem pauta, são apontados por vários entrevistados como fonte de aquecimento do trabalho – momento em que se comenta livremente o que vem sendo feito, em que se trocam impressões, em que surgem

⁴¹ Entrevista concedida ao autor no dia 14 de outubro de 2015.

⁴² Entrevista concedida ao autor, no dia 14 de outubro de 2015.

ideias e opiniões e, principalmente, em que se pode rir junto, potencializando a cumplicidade e o prazer. São momentos que ampliam a relação entre os autores e sua prática, que promovem a integração dos indivíduos ao sujeito coletivo e à obra. (TROTТА, 2008, p. 266).

Por esse viés, a obra de arte em construção torna-se, necessariamente, um espaço de diálogo, de escuta e de entendimento entre os agentes criadores. As ideias postas e corporificadas fortalecem o entendimento e a integração. A falta desses dois elementos durante o processo provoca entraves que, se persistentes, poderão interferir decisivamente no produto final almejado.

Quando o grupo, por alguma razão, adota o comportamento de que as coisas vão acontecer de forma espontânea, é pego de surpresa. Exemplo disso são as saídas, os desencontros, o dito pelo não dito, a espera por algo que não vai acontecer, a expectativa de que vai mudar, mas que acaba não mudando. O integrante percebe que quem está mudando não é ele, e, sim, o coletivo. Questões emergem: Quem foi que disse que nesse grupo alguém ganharia dinheiro para sobreviver? Quem foi que disse que é daqui que alguém vai poder tirar o seu sustento? O *Finos*, em sua curta, porém significativa trajetória, pensa diariamente em como tentar desenvolver métodos mais eficientes de viabilizar recursos para sua manutenção.

Na história desse grupo, muitos foram os mecanismos de sobrevivência dentro dos processos e relações de existência. Tais relações, contudo, não podem ser fragmentadas quando as pessoas se agrupam em prol de interesses comuns, sobretudo no universo das artes, em que os processos são coletivos e/ou necessitam de diversas habilidades. Trabalhar em grupo significa unir forças em busca de um processo de construção artística mais fluido, de relações de trabalho mais estruturadas, e, nessa ótica, é delicado pensar em fragmentação das relações – uma vez que um dos pilares do pensamento está na consciência coletiva.

O posicionamento político que um grupo deve ter diante das adversidades da vida se sustenta muitas vezes pela crença coletiva. Pensar a adversidade de forma coletiva é extremamente desafiador, pois o trabalho em grupo é feito por pessoas que também têm aspirações individuais. Quando um indivíduo opta por trabalhar em grupo, ele está oferecendo não apenas a sua mão de obra, mas também a sua experiência de vida. E, no grupo, ele divide as suas expectativas, os seus anseios, desejos, dúvidas, como revela Francisco André, quando relata sobre a ocasião em que conheceu o *Grupo de Teatro Finos Trapos*:

Entrei no *Grupo de Teatro Finos Trapos* em 2005. Na época, eu era recém-chegado em Salvador – vim morar na capital baiana em 2004, em razão dos estudos na Universidade Federal da Bahia – e procurava me encontrar enquanto artista naquele novo *métier*. Logo de cara recebi o convite de Roberto de Abreu para frequentar algumas das reuniões do *Grupo*, junto com outro colega conterrâneo, Emiliano Máximus. A princípio tinha certa resistência à estética do *Grupo*, uma vez que já havia assistido o primeiro espetáculo de nome *Sussurros...* e a abordagem cênico-dramatúrgica pela qual aquele trabalho se enviesava não correspondia às minhas vontades. O espetáculo era urbano demais, tão denso que beirava a tragicomédia, cheio de teatro físico e outros elementos que eu desconhecia ou de que não gostava. Ao mesmo tempo começava a compreender um pouco a dinâmica da produção cultural de Salvador e a discordar veementemente de certas práticas. Minha formação artística sempre foi dentro do Teatro de Grupo, não saberia me ver trabalhando de outro modo. Assim, aos poucos fui me aproximando mais e mais do *Finos* ao passo em que este foi se abrindo à poética popular, algo com que sempre me identifiquei. Desde então, viemos, eu e o *Grupo*, desenvolvendo pesquisas nesse universo. (FRANCISCO ANDRÉ, 2015)⁴³.

No relato dessa experiência, percebe-se que Francisco não apenas abre um pouco da sua vida, mas faz uma aliança, que mais tarde lhe rende alguns frutos significativos – a ponto de trazer novo fôlego ao grupo. Destacam-se como contribuição dada ao *Grupo* por Francisco os seus textos dramáticos e a organização para as publicações, que asseguram a existência e até o sustento do Grupo (se assim posso dizer). Não que os demais integrantes tenham menos relevância – cada um tem parcela importante na autogestão do grupo; mas a posição transparente de Francisco sobre as características do *Finos* que não o agradavam, foi o que, de certo modo, lhe abriu espaço para essa experiência de vida, dando oportunidade a ele e ao grupo de transformarem seus posicionamentos. Outro relato que chama a atenção é a de Frank Magalhães:

Para mim, Teatro de Grupo é uma posição “radical” e corajosa de possivelmente vivenciar uma condição tanto particular quanto coletiva de posições políticas. Somos de uma era em que a prática globalizante nos torna seres fragmentados pelas informações, pelo capital que valoriza o descartável, que é uma característica do “fragmentalismo”. Mas, acho que essa “revolução” não haverá. Digo essa revolução no sentido propriamente dito. Essa mudança é causada em doses muito ínfimas. Não acredito que ninguém mude nada, muito menos a humanidade, somos espelho desse tempo. E acho que o teatro é um lugar do imaginário, se não há mudança na vida real, acredito mesmo é nesse universo paralelo do imaginário que serve de válvula de escape. (FRANK MAGALHÃES, 2015)⁴⁴.

⁴³ Entrevista concedida ao autor, no dia 24 de novembro de 2015, na sede do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, em Salvador.

⁴⁴ Entrevista concedida ao autor, no dia 24 de novembro de 2015, na sede do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, em Salvador.

Quando o *Finos* propõe um trabalho que se desenvolve na perspectiva de um trabalho continuado, atuando na criação de repertório de espetáculos, atividades de pesquisa prática e teórica, produção e fomento das Artes Cênicas na Bahia, ele proporciona aos integrantes uma pesquisa fundamentada na filosofia do trabalho em grupo, com pesquisas apoiadas no imaginário da cultura de tradição popular nordestina.

Como já posto, os grupos mais bem-sucedidos e que conseguem desenvolver uma sistematização e difusão de suas práticas influenciam a prática dos coletivos mais jovens. Assim, seria natural que o *Finos Trapos* buscasse se espelhar na estética e procedimentos de trabalho de grupos como o *Galpão* (Belo Horizonte) e o *Vertigem* (São Paulo). No contexto regional, o grupo começa a se afirmar como referencial de um teatro experimental com resultados exitosos e com vistas à sistematização de suas práticas.

É importante observar que a pesquisa como um todo não se restringe somente ao espaço da sala de ensaio, mas é ali que as principais decisões e articulações são realizadas. A presença de todos os profissionais envolvidos, corpo a corpo, no cotidiano do processo de criação é indispensável. Músicos, produtores, cenógrafos não são dispensados enquanto os intérpretes trabalham com o encenador e dramaturgo produzindo o material teatralmente potente que será selecionado posteriormente. Todos estão a postos, observando e interferindo quando solicitado ou quando acharem necessário. Ou seja, há uma apropriação de todos os artistas em todas as etapas e procedimentos de criação. Para melhor elucidar o pensamento, Roberto de Abreu (2009) elabora alguns princípios importantes na construção colaborativa:

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

Em doze anos de trabalho continuado, as vivências e experiências até o presente momento são adquiridas pelo grupo para entender que a base das atividades reside na busca de oportunidades de praticar o exercício de um fazer teatral, que independe da concretização de uma ação destinada para públicos externos. O teatro é vivenciado pelo grupo cotidianamente, em distintos ambientes e contextos, todos voltados para o pleno desenvolvimento das diferentes frentes de atuação.

A opção organizacional e filosófica do coletivo é por um trabalho pensado e produzido cooperativamente, pelo teatro continuado, cujo intento é estabelecer ambientes propícios para o desenvolvimento de pesquisas, para a criação de espetáculos, a promoção de atividades que contemplem a recepção e debates acerca do que foi apreciado, para o exercício de experimentação teatral, as ações de formação para artistas e plateias e a participação no contexto das Artes Cênicas no estado da Bahia, atuando então como artistas interessados no pleno desenvolvimento da área.

A reflexão sobre a prática – o fazer teatral – consiste no objetivo principal do *Finos Trapos*, culminando numa sistematização de fazeres e saberes, que reverbera na prática das salas de ensaio, nos bastidores das montagens e também nos demais espaços de discussão e construção de conhecimento, como é o caso dos espaços destinados aos cursos e treinamentos para o público externo e nos debates provenientes das ações que o *Finos* desenvolve.

Ao longo do tempo, o trabalho produzido se traduziu em espetáculos de repertório, com o emprego da linguagem popular em paralelo com tratamentos e texturas contemporâneas, já tendo o grupo um reconhecimento de público e crítica.

As conquistas realizadas pelo *Finos* não aconteceram de forma espontânea; ao contrário, elas foram ocorrendo de forma gradativa, tendo cada membro contribuído para isso com as suas aptidões. Para o coletivo, estar em grupo não é uma necessidade, porque fazer por necessidade é, de certa forma, enganar a si e aos colegas de trabalho. Para Frank Magalhães:

O *Grupo de Teatro Finos Trapos* é um grupo de posições políticas que busca melhores condições para a vida artística, desenvolvendo suas criações, buscando autonomia. E que preza pelo respeito, e coloca em pauta nos seus projetos ideias de formação nos campos educacionais e de requalificação para o artista. Objetiva a democratização dos seus produtos e saberes por mais que seja difícil. (FRANK MAGALHÃES, 2015)⁴⁵.

Esse posicionamento afirma um pensamento político sobre o fazer artístico e sobre o mundo. Em um tempo em que o individualismo é marca presente nas relações de trabalho, entender o fazer artístico como uma experiência coletiva é, por assim dizer, nadar contra a corrente. Fazer teatro prezando a filosofia de trabalho em grupo é reconhecer um princípio fundamental que permanece inalterado com o passar dos milênios: o teatro é uma arte coletiva. Tal posição está em consonância com a de *Finos*

⁴⁵ Entrevista concedida ao autor, no dia 24 de novembro de 2015, na sede do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, em Salvador.

Trapos, que defende a filosofia do trabalho em grupo, as políticas culturais que proporcionam o fomento e a manutenção dos artistas brasileiros, a criação em colaboração, a autonomia de seus processos de criação e produção, o teatro do interior do estado da Bahia, a transparência nas seleções públicas (editais de fomento, festivais, mostras e congêneres), o teatro brasileiro, a sistematização da prática artística, a promoção de atividades de formação e capacitação profissional, sede para os coletivos baianos, a cultura regional, participação da sociedade civil nas políticas culturais, entre outras bandeiras.

Nessa perspectiva, o *Finos* promove a abolição de qualquer hierarquia ou divisão de trabalho por especialidade, estabelecendo eco com os grupos de teatros da década de 1970, período em que eclodiu a criação coletiva dentro dos grupos teatrais. Há, constantemente, a necessidade de se dividir as funções e responsabilidades, pensando sempre no bom andamento do processo e na qualidade do produto final. No Teatro de Grupo, diferentemente de outros modos de operar, atribui-se importância ao diálogo entre os artistas criadores, o que gera impactos significativos nas relações de hierarquias. Como explica Lima (2014):

Esse processo de negociação me leva a supor que a própria dinâmica das relações interpessoais – dentro do grupo e fora dele – condicionam e criam os mecanismos para lidar com as tensões existentes entre autoria/hierarquia nos processos criativos. Em outras palavras, não existem regras universais predeterminadas. Cada grupo, em seu contexto, lida de maneira peculiar no que diz respeito às essas tensões. (LIMA, 2014, p. 120).

No relato de Francisco transcrito a seguir, notamos um exemplo dessas dinâmicas interpessoais ditadas por Lima (2014). Em sua fala, compreendemos um pouco da tensão vivida nas dinâmicas interpessoais do grupo, em seus encontros e despedidas:

Todos os desencontros não foram fáceis, eu tenho muito isso na minha memória da convivência com todos. Quando eu cheguei, a energia do grupo era maravilhosa porque todos estavam ali. Na primeira oportunidade acontece a primeira saída, que foi a saída de Fabiana Araújo no processo de *Sagrada Folia*, uma saída traumática, cheia de conflitos; depois vem Danielle Rosa, com a crise de que ela estava querendo outros ares. Ela tinha outras perspectivas e tenta se afastar e depois volta; esse estar e não estar acaba dificultando o entendimento dos membros, daí a incerteza de quem vai sair na sequência. A gente

ficou um bom tempo nessa atmosfera. (FRANCISCO ANDRÉ, 2015)⁴⁶.

Em sua trajetória, o *Finos* compreende que as questões burocráticas e financeiras são um impeditivo para se permanecer no coletivo, impulsionando a saída de alguns membros e gerando certos desconfortos.

No caso de Anderson Souza, eu considero mais nessa fase de estruturação do grupo, das pessoas que ainda estão namorando possibilidades de estar no *Grupo*, então a passagem dele foi mais rápida. Mas a saída dessas pessoas que eram as âncoras – que eu acredito que seguravam mesmo e dividiam trabalhos e responsabilidades – foram mais chocantes para mim. A saída primeiro de Fabiana Araújo, de Dani Rosa, aí veio o Roberto de Abreu que também se afastou; Roberto foi logo depois, e Dayse Andrade e Yoshi Aguiar, Ricardo Fraga também. Na verdade, nessa época de Roberto foram três de uma vez, simultaneamente. Dani, que foi para São Paulo, Roberto, que começou a dar aula na Uesb, e Ricardo. Foram três perdas que a gente levou uns dois anos para se reestabelecer, porque foi um afastamento, que também não foi um afastamento oficial. Eles não declararam oficialmente: “Eu não sou mais do grupo. Eu estou afastado”. E aí lidar com esse conceito de afastado... Porque grupo é presença, né? Exatamente essa “licença-prêmio” em grupo é horrível! Porque como é que a gente entra em cartaz com os espetáculos se os atores do grupo e o diretor não estão? Aí a gente teve que repensar e se reestruturar; foi até o momento em 2010 que a gente acabou instituindo que não íamos mais voltar com os cinco espetáculos de repertório. Porque era um trabalho de produção imenso: primeiro que isso onerava a produção que tinha que ter o valor de trazer e também o mesmo período de ensaio, que você não vai fazer espetáculo sem um ensaio. Não é cinema, não estava gravado, que é só você colocar lá a fita e rodar. (FRANCISCO ANDRÉ, 2015)⁴⁷.

Com o tempo, essas despedidas deixam de ter o viés negativo e vão se mostrando com outras características. Quando o *Finos Trapos* optou por engavetar os seus cinco espetáculos de repertório também optou por cortar alguns cordões – o que, na verdade, foram rompimentos necessários. Num primeiro momento, o desejo era continuar com os espetáculos e com todos os integrantes, mesmo eles morando em outros locais; todavia, quando se pensava na ausência de estrutura – os cenários e materiais eram guardados na casa dos integrantes que haviam partido – e, conseqüentemente, nos valores necessários para trazê-los das cidades em que residiam no momento, constatava-se a inviabilidade da empreitada:

⁴⁶ Entrevista concedida ao autor, no dia 24 de novembro de 2015, na sede do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, em Salvador.

⁴⁷ Entrevista concedida ao autor, no dia 24 de novembro de 2015, na sede do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, em Salvador.

Mesmo com essas dificuldades, que foram muitas, nós ainda tivemos essa iniciativa de fazer e continuar. O espetáculo *Berlindo* foi esse período de reestruturação, de o grupo se reestruturar e se repensar sem essas pessoas buscando outras formas de se fazer. (FRANCISCO ANDRÉ, 2015)⁴⁸.

Algumas pessoas deixam marcas. Não as discriminaremos como positivas ou negativas, porque no *Finos* não as consideramos assim; existem, sem dúvidas, as contribuições e legados deixados por cada um. Todos os integrantes agregaram valor ao grupo. Ao mesmo tempo, se pensarmos na filosofia de trabalho do *Finos Trapos*, há também aqueles encontros que não passaram de uma conversa produtiva, em que alguém chegou e apresentou um ponto de vista que, mais adiante, convergiu com o pensamento do outro, tornando-se realidade:

O grupo tem essa série de dificuldades de achar pessoas com alquimia, com a química que bate. E existe uma resistência, a gente está passando por esse processo agora que é da necessidade de novas pessoas no grupo, mas dessa dificuldade de achar essas pessoas que entendam o processo, como o *Finos* vive, e da aceitação do próprio grupo a essa ideia; e o que acontece com outras pessoas é a identificação imediata. Você tem o perfil, e a gente se apaixonou por você. Então foram processos traumáticos nesse sentido, porque querendo ou não é uma aposta, é um investimento de afeto não só no sentido administrativo e de gestão. E, de certa forma, é traumático; toda pessoa que sai do grupo deixa uma cicatriz e aí até para entender o grupo sem essas pessoas é muito difícil, nunca é nada fácil. Mas é aquela coisa, a dinâmica. O *show* tem que continuar, o tempo vai ajudando o próprio grupo a se perceber. (FRANK MAGALHÃES, 2015)⁴⁹.

Nessa lógica, é notório o valor do pensamento coletivo, principalmente quando se refere a um grupo teatral. Para Tania Farias, atuante do grupo *Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz*:

O Teatro de Grupo é uma religião, um partido político, um encontro com o transformador, uma força questionadora de um trabalho como o que é desenvolvido. Existe um aprofundamento das relações humanas, o que o grupo quer é outro mundo, outro universo, a partir da forma de criar, camaradagem e solidariedade fazem parte das relações, é uma transformação do homem, do ser, do aqui e agora, somos portadores de sonhos, a partir deste lugar telúrico, que recebe, e que pode sair, ele

⁴⁸ Entrevista concedida ao autor, no dia 24 de novembro de 2015, na sede do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, em Salvador

⁴⁹ Entrevista concedida ao autor, no dia 24 de novembro de 2015 na sede do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, em Salvador.

pode partir a qualquer momento, uma ou outra coisa é possível, não precisa de competição, apenas de presença, de encontros, de desejos próximos, de alguma coisa que possa fazer e tornar vivo. (TANIA FARIAS, 2015)⁵⁰.

A contribuição dos que passaram pelo *Grupo de Teatro Finos Trapos* garantiu a essência desse coletivo, que permanece desde a sua fundação: o desejo do grupo de estar fundamentado na lógica da criação de Teatro de Grupo, de coletivo de teatro. Fernando Yamamoto, do grupo *Clowns de Shakespeare*, reflete sobre o Teatro de Grupo em termos de continuidade.

Só na condição de continuidade que o grupo possibilita, o teatro consegue aproximar-se de sua mais essencial vocação: pesquisa, experimentação de linguagem, questionamento, formação, produção de conhecimento, atuação junto à comunidade, atuação pública e teatro público. (FERNANDO YAMAMOTO, 2015)⁵¹.

O *Grupo de Teatro Finos Trapos* existe porque acredita na força do coletivo, porque acredita na arte do encontro, mesmo que desencontrado algumas vezes; ele é aqui e agora e isso se reflete em seus espetáculos de repertório, os quais apresento na sequência.

3.1 SUSSURROS... OS DESASSOSSEGOS

Nesta seção, o principal intuito é apresentar a descrição dos produtos do *Grupo de Teatro Finos Trapos* com base em uma metodologia de trabalho e, posteriormente, fazer uma reflexão sobre o modo operante em cada espetáculo. Começo pelo primeiro objeto de pesquisa do *Finos*, que acabou possibilitando um terreno fértil para a criação dos outros espetáculos.

Sussurros... Os desassossegos foi criado em 2004, no início da aventura cênico-dramatúrgica do *Finos Trapos*. Estava relacionado à pesquisa de um experimento cênico que pouco tinha a ver com a estética pela qual o *Grupo* enveredara nos trabalhos posteriores.

A primeira realização cênica do *Finos* foi *O cárcere*, peça exibida no ano de 2003, na cidade de Vitória da Conquista, em uma das edições do projeto *Assim se*

⁵⁰ Entrevista concedida por Tania Farias no documentário “Uma outra coisa é possível”, produzido pelo grupo de teatro *Clowns de Shakespeare*, na cidade de Natal, nos dias 24 a 31 de outubro de 2015.

⁵¹ Entrevista concedida por Fernando Yamamoto no documentário “Uma outra coisa é possível”, produzido pelo grupo de teatro *Clowns de Shakespeare*, na cidade de Natal, nos dias 24 a 31 de outubro de 2015.

*Improvisa*⁵², idealizado pelo dançarino e coreógrafo Chefinho Santos e promovido conjuntamente com o *Grupo Pafatac*⁵³ de Teatro. Ainda que essa peça não tenha sido o primeiro projeto de encenação dos jovens artistas. *O cárcere* foi o embrião do que mais tarde viria a ser o primeiro espetáculo de repertório concretizado pelo *Finos: Sussurros... Os desassossegos*.

Figura 2 – Cartaz criado para divulgação da peça Sussurros... Os desassossegos (2004).



Fonte: Arquivo do Grupo de Teatro Finos Trapos.

O espetáculo explorava uma linguagem corporal baseada no teatro físico³¹, com uma dramaturgia que prezava pelo tom tragicômico. Utilizavam-se quadros fragmentados, cada qual abordando a vida de personagens dilacerados pelas relações familiares.

Estreou em maio de 2004, no Teatro Vila Velha; depois realizou temporada em novembro do mesmo ano no Teatro Carlos Jehovah em Vitória da Conquista – inaugurando o que viria a ser uma dinâmica frequente na vida do grupo: a atuação na cidade de origem dos membros e na capital baiana. Em 2005, recebeu o Prêmio de Circulação da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) e realizou temporadas no Teatro Dona Canô (Santo Amaro) e no Teatro Xisto (Salvador). Em 2006, foi vencedor do prêmio de melhor cenário no Festival Ipitanga de Teatro (Lauro de Freitas). Após

⁵² Ideia concebida pela releitura do projeto *Meia-Noite se Improvisa*, criado na década de 1960 pelo então diretor do Vila, João Augusto. O *Meia-Noite se Improvisa* abria espaço para todo o tipo de arte. O mesmo projeto ressurgiu em 1995 e perdurou até 2004, recebendo artistas conhecidos e anônimos. Mantendo essa mesma perspectiva inclusiva de artistas conhecidos e anônimos, o projeto *Assim se Improvisa* desenvolveu, na cidade de Vitória da Conquista, durante três anos consecutivos, atividades que reuniam artistas de teatro, dança, música, poesia e artes plásticas, em processos já finalizados ou de improvisações.

⁵³ Grupo criado por Roberto de Abreu, no ano de 2000, na cidade de Vitória da Conquista, que perdurou até o ano de 2005, com três espetáculos de repertório: *S.O.S. Pindorama*, *Agonia – O voo e o grito de um grande Klaxon* e *Coraçãozinho*, além dos projetos de formação e reflexão *Chá de Leituras* e *Assim se Improvisa*.

esse período, novas inquietações poéticas pelas quais o grupo enveredara conduzem o espetáculo *Sussurros...* ao fim de sua trajetória, não voltando mais a ser encenado.

Os envolvidos no processo consideram que *Sussurros...* refletia um momento de transição dos jovens artistas, recém-chegados à cidade grande e confrontados com a “selva de pedra” da metrópole soteropolitana. Em síntese, o que se preservou desse processo criativo e que se tornou uma marca da dramaturgia do *Finos Trapos* foi o uso do elemento autobiográfico como disparador do processo criativo.

Figura 3 – *Sussurros...* no Teatro Vila Velha (2004)



Fonte: Arquivo do Grupo de Teatro Finos Trapos.

3.2 SAGRADA FOLIA

O segundo espetáculo do grupo estreou em outubro de 2005, no Centro de Cultura Camilo de Jesus Lima (em Vitória da Conquista), com financiamento do Edital de Apoio a Montagens de Pequeno Porte da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb).

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

Figura 4 – Cartaz criado para divulgação do espetáculo *Sagrada folia* (2005)



Fonte: Arquivo do *Grupo de Teatro Finos Trapos*.

A dramaturgia do espetáculo, escrita por Francisco André, Roberto de Abreu e Yoshi Aguiar, remete ao ritual católico e ao teatro medieval. A força do imaginário cristão – seus santos, seu maniqueísmo, suas desventuras fatalistas e modo de ver a vida (tão próprios da tradição ibérica)⁵⁴ –, sustentada pelo povo nordestino interiorano, é traduzida em uma plasticidade hiperbólica, recheada de coloridos e rococós.

O ritual é um pretexto, uma estrutura preenchida com manifestos da tradição popular. As imagens, memórias e tradições da região sudoeste – de Vitória da Conquista, região da Chapada Diamantina e adjacências – foram matrizes e potências para a composição do espetáculo. O grande êxito de *Sagrada folia* consistiu justamente em propor outro referencial de cultura baiana, mais predominante na região do semiárido, distante dos estereótipos que permeiam a noção de baianidade.

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

⁵⁴ Na criação do *Finos*, *Sagrada folia* faz uso de objetos que remetem ao renascimento dos deuses e a cultos ibéricos dentro de uma roupagem *wicca*.

Figura 5 – Cena do espetáculo *Sagrada folia* (2005)



Fonte: Arquivo do *Grupo de Teatro Finos Trapos*.
Foto: Jamille Nogueira. Em cena Dayse Andrade, Daniele Rosa,
Yoshi Aguiar, Roberto de Abreu e Francisco André.

3.3 SAGRADA PARTIDA

O argumento de *Sagrada folia*, barroco e rico em possibilidades dramatúrgicas, acabou dando origem ao projeto *Trilogia Sertaneja*, composta por *Sagrada partida*, *Sagrada folia* e *Sagrada chegada* – este último não concretizado, sendo substituído pelo *Auto da gamela*. A decisão pela trilogia partiu da vontade do *Grupo* em explorar o universo ficcional suscitado em *Sagrada folia*. A necessidade de se expandir em outros espetáculos se deve ao fato de a estrutura dramatúrgica de *Sagrada folia* estar ancorada na técnica do jogral, do musical e do ritual católico canônico, o que impossibilitava a exploração do universo ficcional. Era também uma possibilidade de se aproveitar o farto material teatralmente potente gerado durante o processo de pesquisa que não foi levado à cena na montagem de *Folia*.

Durante o processo de criação de *Sagrada partida*, a decisão pela abordagem da história sob a perspectiva de um núcleo familiar potencializou uma curva dramática e o aprofundamento interpretativo dos atores – o que rendeu a indicação ao prêmio de melhor atriz para Polis Nunes no Prêmio Braskem de Teatro 2007. O processo criativo da obra, além de se basear no universo ficcional da *Trilogia sertaneja*, balizou-se em três obras da literatura regionalista nacional: *O quinze*, de Rachel de Queiroz; *Vidas secas*, de Graciliano Ramos; e *Menino de engenho*, de José Lins do Rêgo⁵⁵.

⁵⁵ Texto extraído do site do *Grupo de Teatro Finos Trapos*. Disponível em: <www.grupofinostrapos.com.br>.

Figura 6 – Cartaz produzido para divulgação do espetáculo *Sagrada partida* (2007).



Fonte: Arquivo do Grupo de Teatro Finos Trapos.

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

Depois da estreia, o *Finos Trapos* realiza outras duas temporadas, uma no Teatro Sesc-Senac Pelourinho e outra no Espaço Xisto Bahia, ambos em Salvador. Entretanto, pela estrutura que exigia uma produção – uma vez que o espetáculo fora projetado visando à ocupação de um espaço nas proporções daquele da Caixa Cultural –, *Sagrada partida*, dos sete espetáculos que compõem o repertório do *Finos*, foi o que menos tempo ficou em cartaz. Apesar disso, essa realização é uma das mais importantes na trajetória do grupo, pois foi a partir desse processo criativo que se deu o início de uma estruturação mais sistemática no âmbito da produção: os membros organizaram-se em núcleos de trabalho e optou-se pela diminuição do número de intérpretes por espetáculo a fim de possibilitar uma melhor gestão dos outros aspectos da montagem.

Figura 7 – Cena do espetáculo *Sagrada partida* (2007)



Fonte: Arquivo do Grupo de Teatro Finos Trapos.
Foto: Jamille Nogueira. Na foto: Poliana Nunes e Francisco André.

3.4 AUTO DA GAMELA

Os primeiros passos em direção à maturidade em termos de gestão possibilitaram ao grupo a administração de dois processos criativos quase que concomitantes: *Sagrada partida* e *Auto da gamela*, respectivamente, terceiro e quarto espetáculos do repertório, os quais estreiam no mesmo ano: *Sagrada partida* em março e *Auto da gamela* em junho de 2007. Dois espetáculos com estéticas completamente distintas, produzidos e geridos pelo mesmo coletivo e tendo à frente o mesmo encenador.

Particularmente, os anos de 2006 e 2007 foram períodos de intensa produtividade e inspiração criativa para o grupo, mesmo com seus integrantes se dividindo entre as demandas pessoais e trabalhos fora do coletivo. O *Finos* exigia prioridade, competindo, até mesmo com a formação acadêmica⁵⁶ dos integrantes do grupo.

Figura 8 – Cartaz produzido para divulgação do espetáculo *Auto da gamela* (2007)



Fonte: Arquivo do Grupo de Teatro Finos Trapos.

A montagem de *Auto da gamela* marca um período de eventos felizes para o *Finos*. Primeiramente, porque se trabalhou com o texto de Ezechias Araújo Lima e Carlos Jehovah, poetas e dramaturgos conquistenses, além de grandes entusiastas do trabalho do grupo. Em segundo lugar, porque se empregou o recurso da metalinguagem – procedimento dramático já ousado, ainda que de maneira embrionária, em *Sagrada folia* e que será amplamente explorado nos trabalhos seguintes. Em terceiro lugar,

⁵⁶ Texto extraído do site do Grupo de Teatro Finos Trapos. Disponível em <www.gripofinostrapos.com.br>.

porque se trabalhou com a linguagem do teatro musical; e por último em razão da entrada de mais um integrante: Frank Magalhães.

O texto *Auto da Gamela* é uma obra de referência da literatura de Vitória da Conquista. Escrita por Esechias Araújo Lima e Carlos Jehovah e lançada na década de 1980 pela editora José Olympio, a obra recebeu comentários elogiosos de escritores como Jorge Amado e Rachel de Queiroz, a qual prefacia o livro. Não se trata de um texto dramaturgico, apesar de seu lirismo e poesia conservarem características profundamente cênicas.

O *Auto* já havia sido montado em diversos outros estados brasileiros. Contudo, Esechias Araújo Lima, em razão de um evento relacionado a uma Cooperativa de Crédito – Crediconquista⁵⁷ – lançou ao *Finos* o desafio de realizar a primeira montagem baiana.

Na adaptação feita pelo *Finos Trapos*, uma trupe de saltimbancos do Nordeste desembarca de sua carroça num vilarejo sertanejo, onde irá representar seu número dramático. Os integrantes da Trupe decidem representar ali um de seus dramas de repertório: “Auto da gamela”, um número dramático que narra a história do menino Francisco, o cristozinho sertanejo. Espetáculo vencedor do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz em 2006, estreou no mês de junho de 2007, no Teatro Vila Velha em Salvador. Depois disso realizou diversas temporadas na capital e no interior da Bahia, participando de festivais, encontros e temporadas independentes.

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

O *Auto* é o espetáculo mais bem-sucedido na trajetória do *Finos* até então, tanto no que diz respeito ao sucesso de público quanto da crítica especializada, sendo, inclusive, indicado a cinco categorias do Prêmio Braskem de Teatro 2007⁵⁸: melhor espetáculo, melhor direção

⁵⁷ Hoje, a Crediconquista já é uma cooperativa de Livre Admissão, mas em meados da década de 1990, ela era chamada de Credicon. As portas do Sicoob Crediconquista se abriram para o segmento produtivo, e seu *slogan* já revela sua pertinência: “O que aqui se gera aqui se investe”. Esse *slogan* tem uma extensão socioeconômica incalculável – basta que se atente para o alcance da sua afirmação. Na vitrine da Crediconquista, há um portfólio bem variado de produtos, que passam por seguros, cartões, cobrança, previdência privada, consórcios, empréstimos em todas as suas variantes, inclusive da área rural; além dos serviços, que contemplam agora toda a gama de impostos das três esferas administrativas: municipal, estadual e federal. E para quem se preocupa com a segurança, além de uma administração ciosa dos seus deveres e conselhos atuantes, há um arrimo bem seguro chamado Fundo Garantidor do Sicoob.

⁵⁸ Premiação que ocorre anualmente no Teatro Castro Alves, onde a empresa Braskem presta homenagem aos artistas baianos por sua atuação nas categorias: atores, autores, diretores, profissionais, técnicos ligados à área etc. Cada ano, os melhores trabalhos da cena teatral baiana são acompanhados e avaliados

(Roberto de Abreu), melhor ator (Francisco André), Categoria Especial/Trilha Sonora e Melhor Espetáculo do Júri Popular.⁵⁹

O Braskem de Teatro é a premiação mais importante do cenário teatral baiano, pelo qual Roberto de Abreu levou a estatueta de melhor diretor.

Figura 9 – Cena do espetáculo *Auto da gamela* (2008)



Foto: Jade Prado. Em cena: Yoshi Aguiar.

3.5 GENNESIUS – HISTRIÔNICA EPOPEIA DE UM MARTÍRIO EM FLOR

Se o trabalho anterior consolidou-se em prestígio para o *Grupo Finos Trapos* no que tange ao público e à crítica, o processo criativo de *Gennesius* resultou em um momento rico de reflexão sobre a prática artística que desenvolvia até então, no que diz respeito à sistematização de procedimentos metodológicos, e em seu reconhecimento junto do meio acadêmico. O espetáculo foi fruto de dois anos e meio de processo de pesquisa e sistematização, tendo como um dos resultados a dissertação de Mestrado de Roberto de Abreu, também encenador da obra.

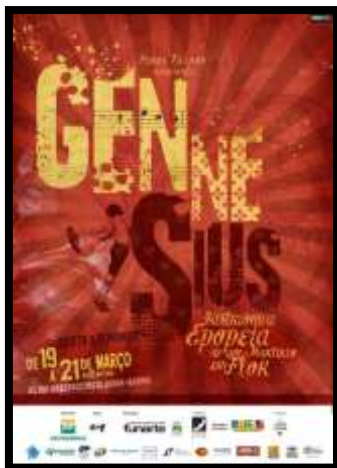
Em seu processo de criação, o grupo explora rigorosamente os procedimentos da metalinguagem e do elemento biográfico como material para a criação. Foram acrescentadas as linhas de força do grupo, a linguagem do melodrama e diferentes disposições do espaço de encenação. A montagem de *Gennesius* coincide com o período de residência do grupo no Espaço Xisto Bahia, em razão da execução do Projeto

por uma comissão julgadora formada por diretores, atores e jornalistas. Aqueles que alcançam a maior pontuação são indicados aos prêmios de Melhores do Ano, em uma grande festa patrocinada pela Braskem e que envolve toda a classe artística da Bahia.

⁵⁹ Disponível em: <http://www.grupofinostrapos.com.br/homepage/repertorio/nos-baus?showall&start=4>.

selecionado no Edital de Ocupação de Espaços Culturais da Fundação Cultural do Estado⁶⁰.

Figura 10– Cartaz de divulgação do espetáculo *Gennesius* (2009)



Fonte: Arquivo do Grupo de Teatro Finos Trapos.

Gennesius estreou em 2009, no Espaço Xisto Bahia, financiado pelo Prêmio Funarte de Teatro Myrian Muniz, Funarte, Ministério da Cultura e Governo Federal. De lá pra cá, já entrou em temporadas na capital e no interior da Bahia, bem como participou do Festival Latino Americano de Teatro (Filte-BA). O espetáculo foi indicado ao Prêmio Braskem de Teatro 2009, nas categorias Melhor direção e Melhor trilha sonora original.

A personagem-título da peça em três atos é um anti-herói, um artista nordestino do interior da Bahia que, ao longo dos caminhos e descaminhos da vida, acumula experiências de candor e de maravilha. Um mito tratado como uma lenda musical que lança olhar sobre a figura de Genésio, em suas dimensões sensíveis como artista e homem de teatro.

A dramaturgia do espetáculo – possivelmente a mais madura produzida pelo *Finos* até então – explora questões endêmicas do fazer teatral dos artistas, dos contextos culturais regionais, como a migração do interior sertanejo e a desilusão com a realidade encontrada nos grandes centros, a “Meca”, a cidade idealizada dos artistas.

Gennesius também é importante por ser o espaço de investigação da denominada “dramaturgia da sala de ensaio”⁶¹, sistematizada por Roberto de Abreu

⁶⁰ Texto extraído do site do Grupo de Teatro Finos Trapos. Disponível em: <www.grupofinostrapos.com.br>.

⁶¹A expressão “dramaturgia da sala de ensaio” é entendida aqui sob o mesmo paradigma da “criação coletiva”: há um discurso coletivo. A hipótese fundamental da dramaturgia da sala de ensaio, da

com base nas práticas artísticas desenvolvidas pelo grupo sob sua batuta de encenador. O espetáculo também é a sua última realização cênica no *Finos Trapos*, em razão do seu afastamento para coordenar os cursos de licenciatura em Teatro e Dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia e posterior trágico falecimento.

Figura 11 – Cena do espetáculo *Genesius* (2009)



Foto: Leonardo Pastor. Na foto: Poliana Nunes.

3.6 BERLINDO

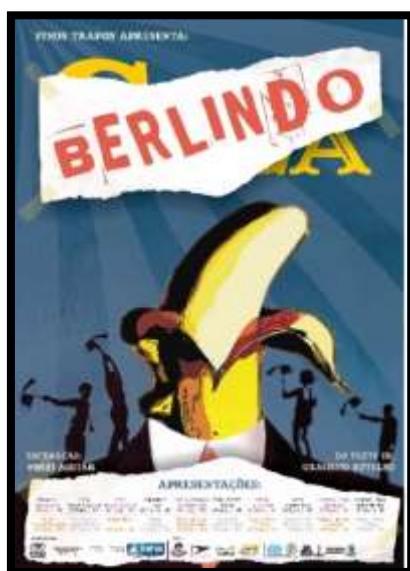
O período anterior ao processo de criação de *Berlindo* foi marcado por profundas mudanças no *Grupo de Teatro Finos Trapos*. Muitos dos membros concluíram os estudos de graduação e muitos fizeram conquistas particulares; mas, independentemente da razão, o que houve é que alguns membros dispunham de tempo restrito para o trabalho no *Finos*. Atrelado a isso, houve o afastamento por tempo indeterminado de Danielle Rosa, Rick Fraga, Roberto de Abreu e Shirley Ferreira, que, por razões de ordem pessoal e profissional, tiveram de se mudar para outras cidades, o que passaria a onerar ainda mais os custos de produção, pois, para que continuassem no grupo, seria necessário que se arcasse com as despesas de deslocamento desses membros, não apenas para as apresentações, mas também para todo o processo de ensaios.

Tal fator, aliado a uma agenda complicada, fez com que a produtividade do *Finos* diminuísse consideravelmente, o que obrigou o grupo a uma reestruturação. Foi nesse contexto que nasceu o projeto de montagem de *Berlindo*, conduzido pelos

dramaturgia composta dentro do processo colaborativo, está no fato de que é possível criar um espetáculo em que o discurso da obra seja um discurso coletivo, sem perder de vista o rigor poético, a “unidade” interna, e a manutenção das funções artísticas (SCHETTINI, 2009, p. 3).

membros do grupo que permaneceram em Salvador. A ideia de encenarmos essa peça foi apresentada por Yoshi Aguiar logo após o diálogo com o autor do texto, seu amigo Gilsérgio Botelho. Gilsérgio, natural de Vitória da Conquista, havia dirigido Yoshi anteriormente naquela cidade em trabalhos junto à *Cia. Operakata de Teatro*, da qual, além de dramaturgo, é também encenador. Por admirar e conhecer a trajetória do *Finos Trapos*, ao saber do interesse desse grupo em remontar o seu texto, criado na década de 1990 e encenado pela primeira vez com o seu grupo no Rio de Janeiro, Gilsérgio cedeu os direitos para que o *Finos Trapos* pudesse contar a saga desse personagem agregando à narrativa a sua linguagem poética.

Figura 12 – Cartaz produzido para divulgação do espetáculo *Berlindo* (2011)



Fonte: Arquivo do Grupo de Teatro Finos Trapos.

Esse espetáculo é a primeira aventura do *Finos Trapos* no teatro de rua, ainda que alguns dos trabalhos anteriores – como *Sagrada folia* e seu fragmento *O caçador de bruxas* – tenham ganhado adaptações para esse espaço de encenação, o que se configurava, entretanto, como teatro “na” rua e não propriamente teatro “de” rua.

Essa seria a primeira aventura genuinamente popular, uma vez que o projeto buscava a interlocução com a temática do povo simples e também queria esse povo como público-alvo. Foi um espetáculo projetado para ser apresentado em feiras, praças, largos, estações etc., lugares inusitados, que tiravam os atores do conforto da caixa cênica e os colocavam em comunicação direta com o espectador da periferia. Em *Berlindo*, o *Finos* experimentou a participação de um intérprete convidado, Danilo Cairo, integrante do *Grupo Toca de Teatro*, em Salvador.

Berlindo é um espetáculo bufo, grotesco, projetado para ser de fácil comunicação com a gente humilde, que pouco conhece dos signos do teatro canônico

realizado nas grandes casas de espetáculos. Talvez por isso esse espetáculo não tenha obtido tão boa repercussão entre a gente erudita do teatro, caso dos espetáculos de repertórios anteriores. Com uma curva dramática de fácil assimilação, algo um tanto peculiar ao perfil barroco que marcava o *finorepertório* até então, o espetáculo afirmou-se com um caráter panfletário e didático. Essa característica talvez tenha sido o motivo pelo qual o espetáculo obteve boa repercussão junto ao povo, público-alvo da montagem.

A dramaturgia de *Berlindo* faz uma sátira à política brasileira. O personagem-título convence uma pequena comunidade de suas boas intenções e chega ao poder. Entretanto, não tarda a ser desmascarado; é quando experimenta a reação do povo e é deposto de seu cargo. Uma ópera bufa melodramática, lasciva e brega. O espetáculo, que estreou em 2011, é vencedor do Prêmio Manoel Lopes Pontes – Apoio a Montagens de Teatro (2010). Cumpriu temporada se apresentando em diversos espaços da capital e no interior baiano, mais precisamente na cidade de Santo Antônio de Jesus. Participou da Mostra Sesc de Artes – Aldeia Pelourinho, em 2012, encerrando, logo após, sua trajetória.

Figura 13 – Cena do espetáculo Berlindo



Foto: Érica Daniela. Na foto: Poliana Nunes, Dayse Andrade, Francisco André e Danilo Cairo.

3.7 O VENTO DA CRUVIANA

Neta – (*Perdida em pensamentos*) Parece que a ventania aumentou...

Avó – Né não. Esse barulho eu conheço de muito. É o Vento da cruviana. (*Sombria*) Tomara que eu esteja enganada. (*Breve pausa*) Deve estar um frio de doer a espinha lá fora.

No final do ano de 2012, concomitantemente à execução das várias frentes de trabalho que constituíam o projeto *Afinações*, o grupo começou a ventilar a temática que viria a ser abordada no próximo projeto de montagem. Em meio ao grande número de sugestões e possibilidades, sugeri ao grupo o conto “A incrível e triste história de Cândida Erendira e sua avó desalmada”, do escritor colombiano Gabriel García Márquez.

Figura 14 – Cartaz de divulgação do espetáculo O vento da cruviana (2012)



Fonte: Arquivo do Grupo de Teatro Finos Trapos.

Na ocasião, a minha sugestão acabou suscitando, nos demais membros, certa curiosidade pelo texto. Fizemos uma leitura coletiva do conto e ficamos inebriados. Saímos da primeira leitura encantados, mas também cheios de interrogações. Como transpor aquela narrativa rica em imagens e uma infinidade de personagens para a linguagem dramaturgica? Como adequar as diversas possibilidades cênicas do conto para a estética característica do trabalho do *Finos*? Então, para lidar com o desafio que se apresentava, decidimos tomar o texto de Gabriel García Márquez apenas como ponto de partida e fonte de inspiração para criar uma dramaturgia e encenação completamente independente do original.

Iniciamos o processo de montagem em 5 de novembro de 2013, tendo como dispositivo metodológico o processo colaborativo de criação – marca característica do *Finos Trapos* em todos os seus trabalhos cênicos e pedagógicos. O itinerário de pesquisa cênico-dramaturgica se revelou doce, singelo e rico de soluções engenhosas,

como a centralização da ação dramática nos dois personagens essenciais, transpondo uma saga quase epopeica para uma encenação com apenas dois intérpretes.

Figura 15 – Cena do espetáculo *O vento da cruviana*



Foto: Diney Araújo. Na foto: Poliana Nunes e eu, Thiago Carvalho.

Nessa sétima montagem de repertório, o *Finos* usa como cenário o imaginário coletivo do sertão – idílico, atemporal e suspenso no tempo e no espaço. A paisagem e os elementos da natureza (o vento, o deserto, a água) marcam simbolicamente os atos do espetáculo. Assim, mais que uma paisagem natural, o sertão como metáfora abordada no espetáculo representará também a topografia das relações humanas. Uma verdadeira ilustração da ambiguidade de nossos desejos, inquietações, desafios e fronteiras.

Até que ponto a tradição fixa valores contribuindo para que hierarquias e dicotomias sejam historicamente instituídas? Em uma tradição em que o feminino e o masculino não estão em pé de igualdade, como romper com o problema do sexismo sem, ao mesmo tempo, negar determinados valores culturais? As mulheres são apenas vítimas ou também contribuem para a propagação de um modelo cultural em que o masculino é tido como dominante? Em que medida os laços consanguíneos e culturais condicionam o espírito humano?

O vento da cruviana transcorre essas fronteiras sob a ótica de duas personagens, Avó e Neta. Dividida em três atos, a dramaturgia narra a saga dessas duas mulheres que se veem obrigadas a deixar o casarão em que viviam isoladas, à espera do patriarca Rudá, iniciando uma incrível jornada que transcende as fronteiras do espírito feminino. No argumento da peça, uma menina moça, evocando a expressão popular, é a personificação da resiliência e capacidade do ser humano de sobreviver às adversidades. A Avó, por sua vez, entende que, como vivem numa terra em que só os homens têm direito a nome, deve se virar como pode para satisfazer as suas necessidades, o que, segundo a sua lógica, justifica suas atitudes para com a Neta, até o dia em que um

grande acontecimento transforma suas vidas para sempre. A Neta decide seguir em frente, abandonando a Avó. *O vento da cruviana* combina realidade e o elemento fantástico para ressignificar as perdas, aspirações e convenções entre mulheres de gerações diferentes.

O espetáculo estreou em 2014 em Salvador e já realizou diversas temporadas na capital e interior baiano. Participou dos Festivais Mostra de Teatro Gira Sola (Ribeirão Preto-SP), Festival Ipitanga de Teatro (Lauro de Freitas-BA) e Festival de Teatro Latino-Americano Fitlã (Salvador-BA). Atualmente é o único espetáculo de repertório que continua em cartaz.

Figura 16 – Cena do espetáculo *O vento da cruviana*



Foto: Diney Araújo. Em cena, Poliana Nunes e eu Thiago Carvalho.

No histórico dos espetáculos da trupe, é possível perceber que as suas produções, não caminham separadamente; elas estão automaticamente interligadas – quando iniciado o processo criativo, concomitantemente a equipe de produção se reúne para pensar em como gerir o seu produto. Para tanto, o ponto de vista de cada integrante nessa construção dialógica é de suma importância para se pensar as estratégias que serão adotadas.

4 UM MODO DE ORGANIZAÇÃO INTERNA – O QUE É PRODUZIR DE ACORDO COM CADA INTEGRANTE

Antes de descrever o modo de organização do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, é importante falar sobre um traço marcante de sua trajetória. Desde que o grupo enveredou pelo estudo das matrizes identitárias da cultura de tradição popular do sudoeste baiano como fonte de pesquisa para seus produtos cênicos, seus integrantes passaram a estabelecer estratégias de relação entre os estudos com os quais tinham contato no meio acadêmico e a prática artística que desenvolviam no coletivo. Essa característica é um diferencial em relação a outros grupos, considerando-se que boa parte dos artistas brasileiros se preocupa essencialmente com o fazer, destinando pouca atenção à reflexão e teorização.

Todos os integrantes do *Finos* têm passagem pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Nessa universidade, durante todo o tempo, o grupo era incentivado a sistematizar e gerar conhecimentos, entendendo teoria e prática artísticas como interfaces indissociáveis. Parte dos integrantes do grupo realizou suas pesquisas durante a graduação por meio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic, Capes, CNPq). Algumas das ferramentas apreendidas por esses estudantes bolsistas eram compartilhadas no *Finos Trapos*, o que contribuiu para apurar o olhar do grupo em direção à sistematização dos seus procedimentos de criação. Atualmente, a maioria dos integrantes já é pós-graduada e desenvolveu pesquisa em diversificados domínios de interesse e abordagem, o que naturalmente reforça ainda mais a vocação do *Finos* para a sistematização de ações voltadas para o campo da reflexão crítica⁶².

Foi após o contato com os procedimentos difundidos no meio acadêmico e após o movimento de reflexão sobre a sua prática que o *Finos Trapos* passou a conhecer a prática de procedimentos e a se debruçar sobre ela como o processo colaborativo de criação, os modos de produção em Teatro de Grupo, os dispositivos de aprendizagem na educação não formal, entre outras temáticas, e consolida-se hoje como referência e objeto de pesquisa científica. Ciente disso, o *Grupo de Teatro Finos Trapos* criou espaço de compartilhamento

⁶² Texto extraído do *site* do *Grupo de Teatro Finos Trapos*. Disponível em: www.grupofinostrapos.com.br.

⁶³ que vem sendo produzido pelo grupo a respeito de sua trajetória, o qual gera publicações dos mais diversos formatos – há livros publicados pelo *Finos*, teses, dissertações, periódicos e artigos.

Para Fernando Peixoto (2002):

Teatro de Grupo é sem dúvida a forma de organização mais vigorosa e produtiva como processo de investigação, transformação e criatividade cênica. Um coletivo de trabalho é a única fonte rigorosamente penetrante e estimulante, capaz de aprofundar um projeto artístico de forma a mantê-lo permanentemente inserido na vida social e no constante confronto com a realidade, sem que perca a capacidade de reinventar-se a si mesmo, de pesquisar linguagens inesperadas e diversificadas. (PEIXOTO, 2002, p. 243).

Com o tempo, o *Finos Trapos* aprendeu a encontrar um modo de operar, de conduzir o seu trabalho. No entanto, para alguns integrantes, ele ainda não tem um modo de produção, como se explicita nesse relato de Frank Magalhães:

[...] acho que o modo do grupo é “eu estou aqui e estou pro que der e vier”. Esse é o modo, porque, assim, pelo o que a gente vê, é a maioria né? E às vezes é contratada para gerenciar o financiamento, esse financiamento que é do governo, que é de um imposto, que é de um projeto que passou, ou contratado. E aí a gente vê que o produtor, como é que se diz contratado para ver aquelas finanças para administrar aquilo, para facilitar as coisas, às vezes, nem mais captar, a captação está tão difícil. Acho que está em desuso inclusive, acho que a captação está em desuso pelo menos nessa esfera. Quando eu digo nessa esfera, eu quero dizer, nessa esfera do teatro, porque, por exemplo, para a música e para o cinema não. Até porque são linguagens que dão muito, muito retorno. A música dá muito retorno, coisa que o teatro não dá para as empresas nesse sentido. Como o cinema também dá, mas a gente não dá, então é outra história. O nosso financiamento é sempre porque, se a gente for falar de 2003 e falar no primeiro edital que o grupo ganhou até agora em 2015, esses valores não sofreram aumento, não se alteraram; e esses valores são considerados baixíssimos, pouco, pequenos, sabe? Não tem como gerar outras possibilidades. Vendo a realidade de algumas empresas, acho que a gente vive em outro mundo, em outro universo. Sim, em outro universo, porque, pela especificidade, pela característica enfim, ainda mais sendo um grupo, ainda tem outra história, porque Teatro de Grupo, ainda tem essa outra especificidade. Eu acho que de financiamento mais ainda. (FRANK MAGALHÃES, 2015)⁶⁴.

⁶³ A relação estabelecida no interior de um grupo é sempre muita íntima. Esta Intimidade proporcionada pelo trabalho continuado é decisiva para entender uma especificidade dessa produção: o valor humano sensível. Num grupo a tensão diametral, o binômio, a separação entre pessoal/profissional, vai, com o tempo, perdendo vitalidade e suas faces tornam-se indissolúveis. Os interesses comuns, a convivência, o compartilhamento de territórios secretos e sagrados proporcionados pela atividade em conjunto se desfaz. (SCHETTINI, 2009, p. 173).

⁶⁴ Entrevista concedida ao autor, no dia 24 de novembro de 2015, na sede do Grupo de Teatro Finos Trapos em Salvador.

O *Grupo de Teatro Finos Trapos* se confunde entre colaborar e cooperar, pois os sentidos são, de certo modo, dicotômicos. Segundo Poliana Nunes:

Me parece que esse pensamento que gira em torno do trabalho artístico também vai para a produção e, obviamente, a produção vai nos cobrar diferentes posturas, né? Isso acontece porque a gente está lidando com uma coisa que é externa. Como financiar? Como pagar? Como fazer e acontecer? São coisas que não dependem da gente no sentido de “eu vou chegar aqui e criar um tecido de que preciso pra fazer meu cenário”. É diferente. Você precisa encontrar esse tecido, ainda que a gente seja capaz de fazer adaptações necessárias em relação não só ao valor que eu tenho que comprar, mas também ao que ele precisa apresentar pra mim em cena; mas é uma relação externa, assim quando você pensa em produção. Para o modo de produzir, talvez não exista um conceito pra definir um modo de produção. Me parece que é uma coisa muito mais maleável, adaptável e que entra nesse molde, né? E que se diferencia de espetáculo pra espetáculo, de projeto pra projeto. A gente sabe que a produção de um projeto de formação, como é o *Afinações*, é muito diferente que uma produção de espetáculo de montagem. Porque são searas diferentes. Porque todo o projeto que você vai fazer é cobrado: público-alvo, estratégia de divulgação, aquelas coisas todas que têm nos editais da vida e sobre as quais você é obrigado a pensar, antes mesmo do seu projeto nascer. Porque é essa fase, esse exercício laboral de construir projeto de escrever e de colocar nessas vias de captação, meio que nos educou pra isso, né? É uma tarefa que muitos de nós já têm como um costume, mesmo que ainda tenhamos dificuldades, vamos nos adaptando. Eu preciso do quê pra esse projeto de agora? Do que eu vou precisar? *Tarárá*, então você vai assim definir um modo de produção, talvez não seja um caminho tão fácil. (POLIANA NUNES, 2015)⁶⁵.

Quando se procura um modo de cooperar ou produzir teatro no Brasil, naturalmente se percebe que são poucas as contribuições ou publicações que podem ajudar efetivamente outros coletivos, seja porque são genéricas, seja porque são relatos de uma atividade específica. Assim, cada grupo vai encontrando, no meio do caminho, algumas pistas que ajudam a contribuir com o amadurecimento de seus coletivos. Em seu relato, Frank Magalhães desenvolve uma reflexão sobre a questão da cooperação *versus* produção:

Eu acho que a quantidade de publicação sobre produzir teatro, ou sobre metodologia de produção, ainda é pequena. Porque ninguém quer publicizar algo que deu certo para seu grupo. Aqui eu não vejo muito assim, no sentido da produção, um grupo como referência ou algum artista. A gente sempre vislumbra, como já foi falado aqui, essa possibilidade de ter alguém apenas produzindo, mas isso é algo com que o grupo não tem como lidar. Porque os artistas que estão no grupo

⁶⁵ Entrevista concedida ao autor, no dia 24 de novembro de 2015, na sede do *Grupo de Teatro Finos Trapos* em Salvador.

hoje são artistas produtores. Eles não são só produtores, então é difícil ter alguém para assumir somente essa função. Isso caberia a um produtor, só produtor se aproximar do grupo, né? Eu vejo muito o trabalho do grupo como absolutamente colaborativo; às vezes, eu acho que até demais, porque eu até sinto algumas provocações, no sentido de ideia de coisas, que podem reverberar em possibilidades e que a gente, talvez por não estar na mesma *vibe*, acaba apresentando resistência, né? Apresentando realmente resistência a certas coisas, porque talvez não seja o que a gente esteja acostumado ou vislumbre como possibilidade para o grupo, né? Se fosse em outro contexto que não o colaborativo, a pessoa que estivesse querendo propor isso teria total liberdade para ousar, né, e aí só chegava com os resultados. (FRANCISCO ANDRÉ, 2015)⁶⁶.

O modo de produção do *Grupo de Teatro Finos Trapos* pode ser entendido, assim, como uma construção dialógica, resultando em um modo cooperativado que se alicerça na construção coletiva. Quando um projeto surge, ele precisa ser executado; então, o grupo coloca suas ferramentas metodológicas no campo de trabalho e as molda conforme as necessidades de cada trabalho, seja ele subvencionado ou não, pois o *Finos Trapos* divide equitativamente ônus e bônus.

Tudo é muito maleável; a gente discutiu isso recentemente. Não há como você estabelecer uma coisa dura – “vai ser assim pronto e acabou” –, porque são contextos diferentes e formas de produção diferentes, que sempre estão se adaptando àquelas necessidades. É uma viagem e tal, com tal demanda; e aí, como é que faz? Fulano vai atuar, fulano vai dirigir, fulano vai fazer o som, são decisões que, quando chega determinado momento, você não consegue tomar, é isso pronto e acabou. Então, essas adaptações acabam sendo muito mais bem-vindas. Vamos adaptar: quem é que está fazendo isso, isso *tarará*, do que você ficar numa discussão que é muito cansativa e de tentar chegar a um consenso, sendo que somos pessoas que temos opiniões muito contrastantes em relação a, talvez não à ideia da criação em si, mas principalmente à ideia de organização. Ainda são ideias que se contrastam e que têm determinados choques, e isso eu considero muito saudável. (POLIANA NUNES, 2015)⁶⁷.

4.1 EXPERIÊNCIAS DE PRODUÇÃO NO GRUPO DE TEATRO FINOS TRAJOS

Acreditar no poder transformador da arte e da cultura tem sido uma das premissas do *Grupo de Teatro Finos Trapos*. Desde a sua criação, esse coletivo desenvolve ferramentas com o objetivo de provocar mudanças significativas na área das artes cênicas na cidade de Salvador. Vários são os exemplos que poderiam ser citados

⁶⁶ Entrevista concedida, no dia 24 de novembro de 2015, na sede do Grupo de Teatro Finos Trapos, em Salvador.

⁶⁷ Entrevista concedida, no dia 24 de novembro de 2015, na sede do Grupo de Teatro Finos Trapos, em Salvador.

neste momento; porém, detenho-me a uma experiência significativa para essa introdução, pois tentarei ser preciso nas vivências do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, nos tópicos seguintes. Aqui, limitar-me-ei à descrição do projeto *Oficinão Finos Trapos*, um projeto de contrapartida social, que, ao longo do tempo, foi sendo formatado e reformulado e ganhou autonomia. Isso permitiu ao grupo se configurar como projeto de formação.

Figura 17 – Cartaz de divulgação da temporada *Auto da gamela*, do *Oficinão Finos Trapos* e de *mesas-redondas* (2008)



Fonte: Arquivo do *Grupo de Teatro Finos Trapos*.

Desde a sua primeira edição, o *Oficinão* tem gerado diversos desdobramentos, por meio dos quais se favorecem não apenas a criação e o crescimento do grupo, mas também a conquista de colaboradores, o que fortalece o discurso do *Finos Trapos* como coletivo teatral. Todas essas características comprovam que o *Oficinão* é uma ação bem articulada, que poderá servir de modelo para outros tantos projetos futuros.

Essa ação tem gerado uma série de experiências cênicas expressivas, determinantes para a condução dos trabalhos do *Finos*. Ao mesmo tempo que se percebe que se está em um território marcado pela improvisação e ausência de formação se aprende com os acertos e os erros.

Para Romulo Avelar:

Várias foram as gerações de empreendedores culturais que se formaram intuitivamente, aprendendo com os erros e com os acertos. Até pouco tempo, a prática era a única via de aprendizado para aqueles que pretendiam abraçar a profissão. O conhecimento acumulado era transmitido aos iniciantes no calor da realização dos projetos, o que equivale a qualquer coisa como aprender a pilotar com o avião em pleno voo. (AVELAR, 2010, p. 21).

Nessa perspectiva, efetuei uma análise dos procedimentos adotados para a criação e produção do *Oficinão Finos Trapos*, que se iniciou em 2008 como projeto de contrapartida social, fazendo parte das frentes de trabalho do projeto *Auto da gamela*, temporada 2008, ganhador do prêmio Carlos Petrovich. Em seguida, farei o relato do seguimento desse projeto em meio à manutenção do *Grupo de Teatro Finos Trapos* em 2012; projeto este aprovado pelo Edital de Demanda Espontânea da Fundação Cultural do Estado da Bahia em 2011. Também efetuei uma leitura mais apurada sobre o fortalecimento do *Oficinão*, que ganhou autonomia e permitiu ao *Grupo* se afirmar na oferta de projetos de formação.

Nesse gênero de empreendimento, as práticas e metodologias criadas internamente têm gerado uma sistematização de conteúdos, em que o desafio inicial é amadurecer, ao longo do tempo, com base em observações, anotações e discussões. O principal escopo deste capítulo é revelar, objetivamente, os procedimentos adotados pelo grupo para o desenvolvimento do projeto *Oficinão Finos Trapos* no seu surgimento. Desde já, vale ressaltar que não se trata de uma fórmula pronta, mas de princípios adotados pela ótica das etapas estabelecidas na produção. Entende-se que a produção precisa passar pela pré-produção, pela produção propriamente dita e consequentemente pela pós-produção; o respeito a essas etapas é crucial no desenvolvimento desse projeto, pois ele, desde sua criação como contrapartida social, foi subvencionado pelo Governo do Estado da Bahia.

4.1.1 *Oficinão*: um convite, um desafio

No mês de dezembro de 2007, o *Grupo de Teatro Finos Trapos* recebeu o convite para realizar a produção local da temporada do espetáculo *Auto da gamela*, em Vitória da Conquista.

A ideia inicial era produzir a temporada durante um mês. No entanto, como é de costume no *Finos*, outras duas frentes de trabalho foram inseridas na circulação: 1) *Oficinão Finos Trapos*, um curso gratuito, com vaga para trinta pessoas – para artistas de teatro, iniciantes e veteranos. A metodologia aplicada era sobre o processo colaborativo de criação e culminaria em uma mostra cênica; seguida de 2) duas mesas-redondas, com temas comuns ao teatro conquistense: tradição e contemporaneidade.

Na ocasião, a produção local e os integrantes do *Grupo de Teatro Finos Trapos* decidiram, antes mesmo de sua primeira reunião de planejamento, lançar oficialmente

em rede (Orkut) as ações que seriam realizadas na cidade, no ano de 2008. Por *e-mail*, Roberto de Abreu, em diálogo com a produção local, redigiu um texto divulgando a oficina que seria iniciada no dia 6 de janeiro de 2008 e convidando os participantes⁶⁸.

A questão inicial é que o grupo tinha uma verba específica para as três ações, no entanto, essa verba não contemplava a realização das três formas individual, mas coletivamente. A princípio, o grupo havia criado uma equipe que estaria à frente de cada atividade, garantindo assim uma segurança maior ao responder questões inerentes à produção. Quanto às atividades, elas eram realizadas individualmente pelos subgrupos. No meio desse processo todo, informações eram perdidas; no entanto, quando os integrantes de cada uma das ações se juntavam, as informações se complementavam.

Depois de concluída a etapa de organização, na qual se estabeleceu o cronograma, foi importante a inserção da produção local, cujos membros – Dayse Andrade, Danielle Rosa, Francisco André, Frank Magalhães, Ricardo Fraga e Roberto de Abreu – se encontravam todos em Salvador.

A comunicação da equipe era feita via *e-mail* – um modo eficiente de documentar a troca de informações – e alguns procedimentos externos eram adotados – fechamento de pauta, contato com palestrantes, inscrição na oficina e cotação de preços para aquisição do material para a oficina, para a mesa-redonda e a realização do espetáculo.

Cientes de que os valores necessários para a realização do projeto não tinham sido alcançados, foi necessário optar por alternativas mais específicas. Enquanto o grupo se organizava em Salvador, em Vitória da Conquista seriam feitas visitas técnicas para se conseguir captação de recursos. O que parecia ser fácil no entanto se mostrou bastante complicado, visto que a cidade de Vitória da Conquista se encontrava em momento festivo. Era dezembro, mês em que o município celebra as festividades de fim de ano com o projeto “Natal da Cidade”⁶⁹, organizado pela prefeitura municipal. Nessa época do ano, o comércio fica totalmente direcionado para as festividades, o que impossibilita o diálogo com os comerciantes, seja por *e-mail*, seja pessoalmente. Pensou-se, então, em procurar as empresas que não estivessem no clima natalino. Todas estavam. Foi necessário, portanto, aguardar o fim das festividades para estabelecer contato.

⁶⁸ Ver Apêndice 3.

⁶⁹ Festa celebrativa que é referência em todo o país pela mistura cultural que perpassa o resgate às tradições natalinas, o incentivo às manifestações populares, a valorização de artistas locais, a realização de *shows* com renomados artistas da cultura popular brasileira. Evento idealizado pela Prefeitura Municipal de Vitória da Conquista, em 1997. A riqueza dessa celebração pode ser vista em cada detalhe do evento.

Em janeiro, com a chegada dos Santos Reis⁷⁰ e também do *Finos*⁷¹ à cidade, foram se estabelecendo os primeiros contatos com possíveis apoiadores. As reuniões foram ficando mais objetivas – com metas a serem cumpridas –, pois os prazos estavam se esgotando e as ações precisavam acontecer. Convencidos do esforço, da organização e do planejamento do coletivo, os apoiadores, enfim, foram se comprometendo. No entanto, precisávamos de mais fôlego para continuar as captações. Tratava-se de uma atividade que contemplava três ações, e nenhuma das três deveria ser valorizada em detrimento da outra. Elas aconteceriam simultaneamente.

Após reunião de planejamento às 11 horas da manhã do dia 9 de janeiro, no Centro de Cultura Camilo de Jesus Lima, decidimos criar algumas peças gráficas, no intuito de organizar melhor a divulgação na cidade e, também, marcar o lançamento do projeto.

Figura 18 – Cartaz de divulgação do Lançamento do Projeto *Auto da Gamela*: Temporada 2008



Fonte: Arquivo do Grupo de Teatro *Finos Trapos*.

Uma vez determinados os apoiadores, as peças gráficas e o plano de comunicação e das articulações entre parceiros, apoiadores, amigos e familiares, começaram a ser intensificadas as divulgações na mídia eletrônica e imprensa espontânea. Contudo, no meio do caminho, outros percalços foram sendo encontrados: faixas retiradas das ruas, cartazes fora dos lugares afixados; resistência da imprensa

⁷⁰ Festa religiosa de origem portuguesa trazida ao Brasil no século XVIII. O objetivo dessa festa é divertir o povo; no entanto, no Brasil, ela passou a ter um caráter mais religioso do que de diversão.

⁷¹ *Finos* é uma das formas como nós, integrantes do Grupo de Teatro *Finos Trapos* nos referimos ao grupo.

local, que estava preocupada em cobrir os diversos *shows* que aconteciam nesse período na cidade; e, talvez, o mais importante: a cota de apoios institucionais para cultura, que já não era muito grande, havia se esgotado. Não bastasse tudo isso, ainda havia outra pendência, a qual impedia o grupo de realizar a atividade no local em que ela cumpria temporada popular: no Centro Cultural mantido pelo Estado. A pauta estava sendo cobrada pelo setor de Equipamentos, órgão da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) responsável pela gestão dos espaços culturais, e esse órgão impossibilitara a realização das três ações propostas por conta do aporte financeiro que tínhamos⁷². Então para que fosse possível a realização da temporada de espetáculo e a execução das aulas do *Oficinão*, tivemos de nos colocar em ação para mais uma empreitada: encontrar espaço para realização da mostra cênica e das mesas-redondas.

Figura 19 – Cartaz de divulgação do espetáculo *Auto da gamela: Temporada 2008*



Fonte: Arquivo do *Grupo de Teatro Finos Trapos*.

Sabíamos da existência de um teatro de arena mantido pela prefeitura de Vitória da Conquista no centro da cidade. A parte técnica desse teatro estava um pouco comprometida, no entanto, não ao ponto de impedir a realização da mostra cênica da

⁷² Por se tratar de uma atividade gratuita e também por estar em um equipamento do Estado, os grupos contemplados no referido edital tinham a possibilidade de ter gratuidade nas pautas para realização das ações e também não constavam no orçamento de trabalho rubricas que deveriam ser direcionadas para pagamento de pauta. Entende-se aqui que a Secretaria do Estado da Bahia, em suas atribuições, conferia ao *Grupo de Teatro Finos Trapos* a plena realização da atividade, com reserva de pauta e também com gratuidade. Na oportunidade, a responsável pelo setor de Equipamento, Kátia Najara, em resposta a um dos *e-mails* do grupo solicitando um posicionamento sobre o referido assunto, manifestou-se alegando que: “Os equipamentos do Estado também precisam sobreviver, por esse motivo o grupo deve pagar as pautas às quais o coordenador do Centro de Cultura Camilo de Jesus Lima, Paulo Macena, os solicita”. O *Finos* teve, então, de desembolsar o valor de R\$. 1.800,00.

oficina e das mesas-redondas. Assim, prosseguimos com a expectativa de não envolver os participantes da oficina nesses conflitos, mas tínhamos ciência de que estávamos em um movimento político, em que tudo convergia para que o trabalho não acontecesse. Nesse primeiro momento, a força vital do trabalho, se assim posso dizer, pode transformar-se à medida que cada atividade é planejada. O que melhor comprova isso são os trinta dias de atividades com o mínimo índice de evasão. A participação do público aconteceu de forma majestosa, e isso fez com que o grupo encontrasse motivos para pensar um *Oficinão* com um caráter maior, sem que fosse uma contrapartida social.

Figura 20 – Aula de cenografia, módulo II, *Oficinão* 2008. Sala Polivalente, Centro de Cultura Camilo de Jesus Lima, 22 de janeiro de 2008, Vitória da Conquista



Foto: Daisy Andrade. À frente, Yoshi Aguiar (instrutor) e, voltados para ele, os participantes do *Oficinão*.

Houve determinado momento em que percebemos que, se não nos assegurássemos como grupo, poderíamos, sim, perder as estribeiras e colocar tudo a perder. Havia muita coisa contra nós. No entanto, o coletivo imprimiu, desde a sua origem, uma posição autônoma, fator determinante na solução de muitos contratempos. Tal posição é, na verdade, uma relação intrínseca aos atuantes de grupo de teatro, como descreve, a seguir, Francisco André Lima (2014).

As relações interpessoais, os conflitos de interesse, as soluções encontradas para lidar com os desafios e outros fatores que emergem no cotidiano de um grupo também se constituem em linhas de força que proporcionam importantes relações de aprendizagem. Mas esse aprendizado se restringe apenas aos membros do grupo, aqueles que participam dos seus conflitos e interações cotidianas. (LIMA, 2014, p. 43).

A relação descrita por Francisco André Lima só afirma o desejo de se trabalhar em grupo. Se essa relação não fosse traçada desde o início das atividades, o grupo não teria – ou não faria – uma produção independente, mesmo com recursos públicos. Ao

mesmo tempo que o grupo se propõe a desenvolver uma produção que pode ser tida como comercial e mercadológica, ele também se dispõe a pensar detalhadamente as questões estéticas do produto, sem que este seja afetado ou tenha alguma rasura no meio do caminho. Assim, nessa etapa, pudemos registrar uma satisfação: a de um encontro de artistas do interior⁷³ que voltavam à terra natal para multiplicar tudo aquilo que haviam aprendido.

Em outras circunstâncias, o trabalho poderia ser feito de forma aleatória; entretanto, em função do conhecimento adquirido durante o tempo, foi possível estabelecer um diálogo antecipadamente com as parcerias feitas no início da produção e, posteriormente, contar com os amigos do interior, que ajudaram não só na divulgação em eventos com panfletos, mas também criaram ferramentas específicas nas redes sociais – ferramentas de muita eficácia nos meios alternativos de produção –, por meio das quais foram feitas “vaquinhas” para lanches coletivos, por exemplo. Toda essa ajuda externa resultou em mais tempo para a continuação das oficinas, que exigiam de cada participante grande disponibilidade de horários.

O *Oficínio* em Vitória da Conquista não trouxe apenas um novo modelo de produção para o *Finos*, mas conquistou a fidelidade de nossos parceiros. Ao solicitar-lhes apoio, foi possível entender que o contato produtor-empresário não se estancava na solicitação, mas era contínuo ao longo do processo: na aprovação da logomarca do empresário nas peças gráficas, nos *teasers* veiculados na TV, nos *spots* enviados às rádios, nos convites entregues para serem sorteados entre seus funcionários e parceiros, no agradecimento antes e depois da mostra cênica e, não menos importante, na carta de agradecimento enviada pós-espetáculo. Todos esses procedimentos foram realizados entre os parceiros.

Apesar desse cuidado todo, isso não era garantia de uma continuidade do projeto, afinal havia outros fatores. Temos sempre de lembrar que estamos falando de teatro, a arte do efêmero, que exige de nós atenção a tudo o que é feito. Sem menos esperar, algo aparece e exige o exercício do estado de prontidão para se conseguir resolver os imprevistos. Para Lima (2014):

[...] esse modo de operar traz benefícios para a linguagem artística na medida em que assume que o mediador de um projeto artístico

⁷³ A descrição feita nesse parágrafo está ancorada na história de vida dos integrantes do grupo, os quais, em sua grande maioria, são filhos da terra, do “sertão da ressaca”, como é chamada a cidade de Vitória da Conquista, e, na oportunidade, voltar para a “terra das rosas” tem muito sentido para o grupo, uma vez que foi nessa cidade que tudo começou a ser realizado, desde as articulações políticas e estéticas a seu entendimento como grupo de teatro.

(encenador, coreógrafo, produtor, ou até mesmo intérpretes) não necessariamente precisa dominar meticulosamente todas as ferramentas de trabalho. Para se chegar, por exemplo, a uma atmosfera esperada em um espetáculo a partir da iluminação, ainda que o encenador saiba claramente o efeito que deseja causar no espectador, um iluminador saberá com mais propriedade indicar o material necessário e os caminhos para se conseguir tal efeito. Ademais, ainda que esse procedimento considere, democraticamente, para que todos opinem sobre os diversos aspectos da criação, a unidade de discurso cênico independe da unidade de pensamento entre os agentes criadores. Todos têm igual espaço propositivo, mas a palavra final sempre é delegada ao responsável artístico. Portanto, esse método não se confunde com o modo cooperativado da criação coletiva, onde todo mundo decide sobre tudo. Ainda que outras formas de organização possam experimentar o modo de criação em colaboração, este parece encontrar terreno fértil no *Teatro de Grupo*, por suas características peculiares, em especial o trabalho continuado e a pouca rotatividade de seus membros. (LIMA, 2014, p. 104, grifo do autor).

Com antecedência, tentamos prever algumas necessidades e saná-las. No entanto, durante a oficina, percebemos que, além de uma equipe especializada com módulos de trabalho direcionados, eram necessários, ainda, equipamentos de som, projetor, *kits* contendo material didático, para disponibilização aos participantes da oficina – a fim de garantir o acompanhamento das reflexões teóricas – e lanche no camarim (pós-espetáculo), ou seja, toda uma infraestrutura que dependia de um valor não disponível naquele momento. E esse era um problema que a produção e o coletivo precisavam resolver. Uma das primeiras alternativas foi fazer contato com padarias e papelarias para tentar reduzir custos. Conseguido isso, percebemos que seria necessário, em outro momento, inserir valores extras para os participantes encontrados durante essa execução, o que acarretou mais trabalho.

Concluimos que percalços sempre apareceriam, mas tínhamos de nos comprometer a não repetir erros. Outra conclusão certa para nós é que haveríamos sempre de registrar a presença daqueles que participam de nossas criações, pois também são produtores de nossos trabalhos e nos dão apoio para a dinamização e execução de nossas atividades.

Figura 21 – Lançamento do Projeto *Auto da gamela*: Temporada 2008. Memorial Régis Pacheco, 13 de janeiro de 2008, Vitória da Conquista.



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

4.1.2 O *Oficinão* no projeto de Manutenção

Para Romulo Avelar:

A produção propriamente dita é o momento de concretizar aquilo que foi projetado durante a pré-produção, é uma fase em que as tensões e os prazeres naturais do processo criativo se mesclam com a premência do tempo e com os obstáculos comuns a qualquer empreendimento. A atmosfera é de grande expectativa em torno dos obstáculos. (AVELAR, 2010, p. 219).

Em 2011 o *Grupo de Teatro Finos Trapos* enfrentou um desafio: um projeto de manutenção chamado *Afinações*, subsidiado pelo Edital de Demanda Espontânea da Fundação Cultural do Estado da Bahia do referido ano. Esse projeto apresentava uma proposta de trabalho continuado no âmbito do teatro produzido em grupo, oferecendo a oportunidade de dar seguimento à proposta de atividades artísticas desenvolvidas pelo *Grupo de Teatro Finos Trapos*, que contemplavam ações como treinamentos internos, leituras dramáticas, intercâmbios, oficinas e seminários de discussão.

Figura 22 – Cartaz de divulgação do projeto *Afinações* (2012)



Fonte: Arquivo do Grupo de Teatro Finos Trapos.

Na assinatura do contrato, o grupo foi surpreendido: o orçamento havia sofrido redução de 20%. Com isso, os integrantes tiveram de fazer uma análise mais cuidadosa e pensar em estratégias. Optou-se, então, por um remanejamento das ações do projeto. Considerando o momento de assinatura de contrato, Avelar (2010) atesta:

A assinatura de contratos deve ser procedida de uma análise minuciosa de seu conteúdo. Este é o momento em que serão definidos parâmetros importantes para o projeto, o que torna imprescindível o esclarecimento prévio de todas as dúvidas. Também aqui é preciso trabalhar profissionalmente. É aconselhável consultar um advogado sempre que for necessário firmar qualquer contrato. Essa providência pode reduzir acentuadamente a ocorrência de problemas de interpretação nos acordos firmados. (*Ibidem*, p. 220-221).

Grupos, coletivos e artistas, esperam, com expectativas, o lançamento de um edital, pois querem concretizar as suas ideias. No entanto, muitas vezes, não sabem lidar com as ferramentas disponíveis. Em razão da escassez de formação ou informação, alguns agentes de cultura não sabem dar continuidade a seus projetos. Aceitam todas as imposições dos órgãos públicos, mesmo quando se é obrigado a perder dinheiro, como acontece com alguns projetos aprovados com financiamento público.

Segundo Lima:

[...] os artistas de grupo, para gozarem de um direito, passam a necessitar mais e mais do aporte financeiro estatal, seja através de financiamento direto ou de isenção fiscal a empresas privadas ou mistas. Para tanto, são obrigados a adequar os seus projetos às diretrizes e normas deliberadas pelo Estado. Uma das condições recorrentes dessas diretrizes de usufruto de financiamento público é a

previsão das chamadas contrapartidas sociais, que dimensionam a relevância do projeto, possibilitando – e em alguns casos sendo determinantes – a sua aprovação e execução. (LIMA, 2014, p. 36).

O projeto *Afinações* é um exemplo de que não se pode entrar em algo sem saber como proceder. Com o orçamento restrito, nele foram realizadas somente nove ações. Contudo, aqui, não abordarei o projeto *Afinações*, mas o projeto *Oficinão*, realizado em Salvador, que, mais tarde, ganharia independência de ação.

O *Finos* tinha um valor que deveria servir de base para a condução do *Oficinão*, mas era claro que tal valor não era suficiente para sua execução, pois eram cerca de trinta participantes e uma carga horária de 40 horas, distribuída ao longo de um mês, com dois encontros por semana. A ideia era que o grupo continuasse com a investigação do processo colaborativo, o qual tem rendido muitos frutos – a exemplo dos espetáculos de repertório que surgiram em sala de ensaio, com jogos, improvisação e a criação coletiva.

Dessa vez, nessa segunda etapa, o grupo ficou mais atento ao agendamento da sala de ensaio, às reuniões técnicas e artísticas, ao fechamento de apoios culturais, à limpeza dos locais usados para a realização das atividades, à aquisição e entrega de materiais, ao acompanhamento da produção de material gráfico e do serviço de divulgação, aos registros fotográficos e videográficos, à construção do figurino entre outros. É importante ressaltar que as atividades de criação de maquiagem, figurino, cenário e dramaturgia também eram realizadas pelos integrantes da oficina, isso dava crédito e certa autonomia aos participantes – eles também eram senhores do seu próprio trabalho. A iniciativa primeira dessa ação corresponde não apenas à entrega do que é realizado em sala de ensaio com o *Finos*, mas também à troca de saberes entre os próprios indivíduos que, juntos, comungam de um mesmo objetivo: fazer e experimentar teatro.

Após um mês de trabalho, ao término dos experimentos, como é de praxe, surge o resultado dessa atividade: o *Grupo de Teatro Finos Trapos* realiza, com os oficinados, uma mostra cênica, com todos os aportes técnicos necessários para sua realização. O espetáculo é conduzido da mesma forma que o grupo desenvolve em sua rotina de trabalho – ele é pensado e logo após executado, obedecendo às etapas de produção. Como se fosse um espetáculo de repertório do grupo – o que, aliás, não deixa de ser, visto que é uma criação como outra; a diferença aqui é apenas o tempo de realização.

Figura 23– Ensaio de montagem da *Cena 1 – Centopeia do indivíduo em harmonia*. Sala do Espaço Cultural Ensaio, 19 de abril de 2012, Salvador



Foto: Daisy Andrade. Na foto: da esquerda para a direita (Fernanda Avelar, Franclin Rocha, Camila Ajalaye, Ricardo Andrade, Ivanea Costa, Leonardo Monteiro, Luís Argolo, Beto Cerqueira, Maruan Sarraf, Sara Jobard, Yan Schetinni, Joana Mourão, entre outros).

Ao assumir essa nova etapa do *Oficinão* – uma perspectiva de projeto de manutenção do *Finos* –, foi preciso não apenas a organização de reuniões que discutissem a metodologia – cronograma, divisão de tarefas, escolha das datas da oficina, público-alvo, tempo de inscrição, seleção dos participantes –, mas uma preparação no que diz respeito à infraestrutura. Escolher o espaço onde seriam realizadas as oficinas e o lugar em que seria apresentada a mostra foi uma experiência bastante especial, uma vez que estaríamos em um espaço que seria a nossa sede durante alguns meses e, nessa rota, conheceríamos o funcionamento da estrutura desse lugar, o que nos daria mais autonomia de trabalho. Por outro lado, tínhamos a responsabilidade de entrar na Sala do Coro do Teatro Castro Alves para uma mostra cênica – chamo de responsabilidade, visto que não costumavam receber trabalhos em caráter de mostra.

Os passos descritos aqui influenciaram, e muito, nosso desenvolvimento. Nessa etapa tivemos menos problemas que na próxima, haja vista a complexidade do primeiro e a experiência adquirida. Foi um processo difícil, mas, ao mesmo tempo, deu-nos um entendimento de que esse projeto poderia caminhar sozinho, seguido de tantas outras ações que poderiam se aproximar dessa linguagem.

O principal aprendizado do grupo, nesse momento, foi o de que a continuação de qualquer projeto requer uma atenção maior, que abrange a ideia inicial, o orçamento, a

assinatura do contrato e, principalmente, o detalhamento do que será feito durante sua execução. Aprendemos também que, ao longo de cada projeto, surgem dúvidas e situações que nem mesmo os órgãos competentes envolvidos haviam previsto e com as quais eles também não sabem lidar. As questões inerentes à produção sempre serão uma luta constante de todo e qualquer agente de cultura.

4.1.3 *Oficinão* e a sua independência em Juazeiro, Jequié e Ilhéus

Em 2012, o *Finos* foi contemplado com o Edital 17/2012 – Setorial de Teatro. Com isso, a ação do *Oficinão* passou a ter nova cara e deixou de ser contrapartida social para se desenvolver em ação de manutenção e ganhar autonomia. Ao receber a notícia, a primeira ideia de Francisco André, um dos integrantes e idealizadores do *Oficinão*, foi associar o projeto a sua pesquisa de mestrado “Pedagogia do Teatro de Grupo: o processo colaborativo como dispositivo metodológico no *Oficinão Finos Trapos*” no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA), o que poderia fortalecer, ainda mais, o projeto.

O projeto *Oficinão* foi revisitado não apenas em sua condução, mas na nova roupagem, tendo outras frentes de trabalho. A ideia era escolher três territórios específicos, nos quais seriam feitas as oficinas, as mostras e a criação dramaturgical. Entretanto, não seria por conta dessa relativa independência que o grupo alcançaria resultados imediatos. Tanto que fomos surpreendidos o tempo todo, ora pelo repasse financeiro – que custou a chegar para o grupo, obrigando as atividades que estavam sendo realizadas a serem interrompidas para dar início a outra –, ora pelo cronograma de atividades internas, que dependia das respostas da Secretaria de Cultura.

Figura 24 – Cartaz de divulgação do *Oficinão* 2013 – Etapa Juazeiro (BA)



Fonte: Arquivo do Grupo de Teatro *Finos Trapos*.

Depois de muitos pedidos de explicação por *e-mail* e de alguns encontros pessoais, o grupo iniciou, em 2013, o processo de planejamento e execução. Em determinado momento, percebemos que o processo estava sendo prejudicado pela morosidade do poder público, dificultando bastante a execução do projeto. Em virtude disso, decidimos realizar encontros mais intensificados para redefinir a metodologia, preparar o cronograma, contatar as cidades contempladas, definir datas, organizar contratos, recibos, remanejar valores e solicitar apoios – uma vez que os valores já estavam defasados. Mesmo com a margem de 2% sobre o valor real, não foi possível garantir passagens de melhor qualidade para a equipe, tampouco hospedagens em hotéis, pousadas e pensionatos, para as quais foram levantados valores pela produção, sem falar no preço da alimentação e das diárias, que oscilava de uma cidade para outra.

Como se não bastassem os problemas de ordem financeira, o grupo ainda precisou contornar a morosidade e a falta de informação de alguns dos produtores locais, a falta de estrutura física dos espaços e outros tipos de problemas com os quais, infelizmente, o *Finos* se deparou. No Centro de Cultura de Juazeiro, por exemplo, o *Finos* enfrentou problemas com a técnica e a infraestrutura, com falta de limpeza do espaço, falta de funcionários qualificados sem falar na escassez de políticas públicas para aproximar a comunidade dos Centros Culturais. Essa realidade obrigou o grupo a fazer um polêmico questionamento enquanto desenvolvia o projeto nas cidades de Juazeiro e de Jequié, em particular. Nessas cidades, o grupo acompanhou um movimento nos Centros de Cultura: eventos de outras tantas ordens que não artística – presenciamos, por exemplo, um evento político, um da administração pública e uma festa infantil. A questão que colocamos ao Centro foi: por que o *Finos* não tinha pauta? Em resposta por telefone – e não por *e-mail*, já que os coordenadores desses centros culturais não se faziam presentes, visto que estavam realizando atividades de interesse pessoal e eram substituídos por funcionários de segundo escalão, responsáveis por outras funções nos espaços – ficamos sabendo que “não poderiam dizer nada sobre o referido assunto, que somente o coordenador do espaço, quando estivesse presente, poderia sanar essa questão”.

Várias perguntas permearam o imaginário do coletivo, suscitando novos questionamentos. Entre as quais: que papel a Fundação Cultural do Estado, por meio do seu setor de equipamentos, vinha desempenhando num contexto como esse? Onde estavam o setor de equipamentos e os coordenadores no momento em que os Centros Culturais precisavam de sua atenção? Será que era preciso que grupos ou coletivos

empenhados com o movimento cultural fizessem projetos direcionados para os espaços referidos?

Seguindo com a estrutura de reuniões pedagógicas e organização do cronograma, o *Finos* sentiu a necessidade de dispor de um tempo maior para melhor elencar as datas das viagens. Por conta dos prazos, era necessário ser mais preciso e pontual e, assim, driblar as dificuldades que surgiam.

Uma vez fixadas as datas, entramos em contato com os produtores locais, via *e-mail*, para definir o padrão de produção. Era preciso pensar na condução local, no público-alvo e no espaço adequado ao espetáculo. Também tínhamos de conseguir apoio para a redução de custos, fazer *release* com informações adicionais sobre o projeto, detalhamento da proposta, divisão dos módulos, critério de seleção. Não podíamos nos esquecer de informar que se tratava de um evento totalmente gratuito. Havíamos ainda de considerar os valores que deveriam ser reservados para pauta, produtor local, material gráfico, lanche dos participantes, hospedagem e alimentação.

Talvez esse tenha sido um dos processos de produção mais abertos do *Finos*. O detalhamento da planilha correspondia aos valores direcionados em cada cidade. Por sua vez, os valores só poderiam ser gastos no lugar predeterminado, assim, era necessária uma abertura maior com esses produtores, além, claro, de depositar confiança em cada um deles.

Cada produtor local teve sua importância nesse trabalho. Além de investirem o tempo deles, tiveram de entender a condição do grupo, entender que não seria possível para o *Finos* pagar pelo serviço como deveria. Contudo, não deixamos de repassar o valor orçado em nosso projeto.

Em dois meses, o grupo conseguiu finalizar a etapa de oficinas visitando três cidades, com tempo de permanência de dez dias em cada uma. Em determinado momento, a ação parecia esquizofrênica, pois o grupo mal chegava à cidade e já dava início às oficinas. Dia a dia, era feita uma espécie de avaliação em grupo para ponderar as peculiaridades de produção e execução do curso em cada localidade.

Figura 25– Instrutores do *Oficínio* 2013 – Centro de Cultura João Gilberto, 19 de abril de 2013, Juazeiro



Foto: Joedson Silva. Na foto, da esquerda para a direita: Polis Nunes, Thiago Carvalho e Daisy Andrade (na frente); Tomaz Mota, Francisco André, Frank Magalhães e Yoshi Aguiar (meio); e Aldren Lincoln (fundo).

Não posso deixar de falar sobre cada produto gerado nessa nossa andança, cada qual com uma realidade e necessidades específicas. Enquanto a oficina acontecia em seus respectivos módulos, a produção local e a coordenação de produção procuravam sanar outras demandas: o cartaz, com o *design* gráfico; o lanche a ser distribuído no camarim; o material de figurino solicitado pela equipe de cenografia; a maquiagem, o material para figurino; as visitas técnicas nos espaços para checar os equipamentos necessários para montagem, como som e luz; contato com a imprensa local; desenvolvimento de plano de mídia para divulgação; reuniões noite adentro com a equipe de trabalho para definir como seria a locomoção para cada cidade (depois de ter percebido no primeiro encontro o tempo de cada um).

Em cada uma das cidades o processo se deu de maneira diferente, visto que os imprevistos foram distintos. Em uma faltou um técnico e foi necessário pagar a hora extra do bolso; em outra faltou equipamento e o jeito foi solicitar remanejamento de rubrica. Apesar dos percalços, nessa andança foi muito bom poder sentir o que estava sendo produzido em cada lugar e, principalmente, o modo como era produzido. Nesse trajeto encontramos soluções mais prazerosas de trabalho e também mais eficientes.

A itinerância só veio a somar à trajetória do grupo, colocando-nos como artesãos e nos permitindo conhecer culturas distintas. Não imaginávamos que, tão perto de nós, havia uma pluralidade tão significativa; o esforço de cada participante só aumentava a nossa crença nesse projeto. Quando nos deparávamos com tanta gente inscrita e disponível ao trabalho, não medíamos esforços para tirar do próprio bolso o que fosse

preciso para dar continuidade a um projeto que se certificava a cada execução, que se fortalecia a cada passagem por uma cidade e que nos embriagava de alegria a cada mostra realizada, em que aconteciam trocas de saberes e de valores em vivências e partilhas únicas.

**Figura 26 – Etapa Sertão do São Francisco (Juazeiro).
Sala do Centro de Cultura João Gilberto, 20 de abril de 2013, Juazeiro**



Foto: Polis Nunes. Participantes em exercício do Módulo I.

Encontramos, sim, problemas no meio do caminho, mas também encontramos soluções eficientes para a nossa cartilha. Hoje percebo que minha função de ator/produtor está atrelada à ideia e execução de todo e qualquer projeto. Entendendo que a preparação para essa atividade precisa de um longo planejamento e, ainda, de alternativas que sejam consideradas não apenas por mim, mas pelo grupo no interior do qual desenvolvo minhas atividades.

Assim, acredito que o projeto *Oficínio Finos Trapos* tem, em sua essência, desde meados de 2008, a intenção de formar e capacitar os seus integrantes, desenvolvendo práticas de trabalho que direcionam seus oficinandos não apenas para o que diz respeito ao processo criativo, mas incluindo-os numa esfera que muitas vezes não é vista por projetos que têm como seu objetivo primeiro de trabalho formar e informar o seu público.

Figura 27 – Águas de ferro, Oficínio 2013 – Etapa Sertão do São Francisco. Centro de Cultura João Gilberto, 20 de abril de 2013, Juazeiro



Foto: Aldren Lincoln. Na foto: *Cena IV – O progresso*, com Willian Silva, Alessandra Rodrigues, e outros participantes do *Oficínio* em Juazeiro.

4.2 PRÁTICAS ORGANIZATIVAS E MODELOS ALTERNATIVOS DE PRODUÇÃO

As condições de sustentabilidade do *Grupo de Teatro Finos Trapos* se confundem com as relações entre o trabalho e os meios de produção. Os mecanismos de gestão são determinados pela relação de propriedade preexistente dos integrantes, pelo meio de produção. Ou seja, no momento em que o grupo desenvolve uma ideia e tenta executá-la, percebe que lhe falta não apenas recursos financeiros para as realizações, mas também mão de obra. Com a saída de alguns integrantes, o *Finos* teve de duplicar a concentração de funções em seus membros.

Hoje, com um número reduzido de integrantes, o grupo tenta suprir essa carência, às vezes, contratando profissionais da área, e, em muitos casos, contando com a parceria de amigos e colegas. O mais interessante nesse processo é que, se o trabalho não funciona, o grupo volta para o seu ponto inicial, para planejar, dialogar e tentar executar novamente.

Na maior parte das vezes, as ideias são colocadas em prática quando experimentadas coletivamente; há algumas, porém, que precisam sair do campo da experimentação e partir para a parte executiva. É o caso do sétimo espetáculo de repertório realizado pelo *Finos*, uma ideia que precisou de certo potencial: sugerida por um integrante em meados de 2010, quando foi apresentada para o grupo, encontrou

certa resistência, por se tratar de um tema bastante delicado – a violência sexual –, mas que não impediu o grupo de continuar pensando e planejando.

Simultaneamente ao *Oficinão* em 2013, o *Finos* retoma a leitura do texto “A incrível e triste história de Candida Erendira e sua avó desalmada”, de Gabriel García Márquez, depois de muita insistência. Isso ocorreu porque fazia três anos que o *Finos* não recebia recursos ou financiamentos para seus trabalhos e, em meio a essa guerra interna, entre mostrar o que o grupo estava desenvolvendo e experimentar algo novo, decidiu-se coletivamente por algo novo. Para tanto, desenvolvemos uma campanha nas redes sociais com o intento de financiar os materiais para o cenário e figurino. Entretanto, em meio a essa campanha, o grupo percebeu que apenas isso não bastaria para desenvolver o espetáculo. A *Finos* se deparou com dificuldades para ensaiar, não pela agenda, mas por falta de espaço e recursos. Em seguida, houve a preocupação para saber como divulgar o espetáculo e, na sequência, pauta para entrar em temporada. Então, foi feita uma reunião de produção, com vistas ao desenvolvimento e planejamento estratégico do espetáculo.

Após entendimento e compromisso, ficou claro que o grupo precisaria repensar sua metodologia antes de executar um novo trabalho. Com isso, o *Finos* voltou a submeter projetos buscando financiamento. A cada projeto elaborado, submetido e homologado, recebíamos um “não” como resposta. Isso desestimulava e enfraquecia os integrantes. Foi então que, em momento oportuno, o coletivo decidiu se autofinanciar, mas antes uma campanha solidária foi feita via internet, em um *site* chamado *Vakinha Online*. É importante saber que o valor orçado no projeto para montagem, sem pagar nenhum profissional da área, era de R\$ 28.000,00. E pelo *site* *Vakinha* o grupo arrecadou R\$ 1.270,00. Ao final do processo, conseguimos produzir o espetáculo, com pauta, pagamento de material gráfico, camarim, ingressos, cenário, figurino e maquiagem, com o custo de R\$ 6.800,00.

Os contribuintes, em sua grande maioria, eram amigos, colegas e/ou simpatizantes do *Finos*. Fizemos um trabalho massivo de divulgação, cada dia com um *card* diferente, em que o grupo pedia a colaboração do público para realização dessa campanha. Em uma postagem em seu *blog*, a assessoria de comunicação fazia um breve comentário sobre o que estava sendo produzido e, em seguida, lançava a nota da campanha.

Figura 28 – O vento da cruviana – Processo de ensaio

Foto: Emerson Almeida. Poliana Nunes e eu Thiago Carvalho. Salvador, março de 2014.

Apesar de o espetáculo estreiar em um período um pouco conturbado – a estreia coincidiu com a abertura da Copa do Mundo de futebol no Brasil, o grupo conseguiu fazer a temporada com tudo pago e com bilheteria para custos extras. Foi possível criar uma nova ação, intitulada *Café do Finos*, que consistia na venda de café e água, no foyer do Teatro Martim Gonçalves. O *Café do Finos* foi desenvolvido para complementar a bilheteria, e o ganho com ele foi perceptivo.

Se comparado com produções de outros grupos que vivem na cidade de Salvador, o *Finos* apresenta uma escala de produção reduzida. Provavelmente isso ocorra pela falta de recursos para iniciar as suas atividades. Boa parte da história do grupo – se não toda – se mantém em espaços emprestados ou locados, o nível de remuneração é muito baixo, quando comparado ao mercado. A sustentabilidade do grupo envolve tanto questões internas como externas – entendendo-se aqui sustentabilidade do grupo como a capacidade de ampliar continuamente o alcance de suas práticas, que dependem da condição cultural, econômica, tecnológica, social etc, impossíveis de serem alcançadas apenas com empenho do grupo. A emergência dessas condições requer ações convergentes e complementares de múltiplas instituições, a exemplos de ações não governamentais, sindicatos, instituições de ensino e pesquisa, órgão não governamentais etc.

Entendida dessa forma, a sustentabilidade do *Grupo de Teatro Finos Trapos* e de tantos outros que se mantêm na mesma perspectiva pode ser pensada não apenas como uma questão técnica ou estritamente econômica, mas essencialmente política. O que

está em jogo não são iniciativas pontuais, localizadas, compensatórias, dependentes de recursos residuais ou benevolência empresarial, mas ações políticas comprometidas com um processo de formação cultural.

Eu sempre penso assim, independentemente de ter ouvido muitas vezes nas falas dos colegas o seguinte: “Trabalhar com *Finos Trapos* é muito difícil, não é fácil entrar para o grupo,” porque a gente tem uma exigência, sabe? Porque a gente se apega aos mínimos detalhes, do processo de conseguir um orçamento até o *slide* do *power point* que a gente apresenta. Então, tudo é muito bem pensado. É claro que a gente tem poucos projetos, no sentido de que existem grupos que estão em cartaz há mais tempo e que têm inúmeras atividades, mas o que a gente se propõe a fazer, a gente se propõe com uma responsabilidade que é muito difícil de se ver. De compromisso mesmo. Ações de contrapartida, por exemplo, que para outro grupo seria só uma questão burocrática, a gente faz como se aquilo fosse realmente uma ação que a gente se comprometeu a fazer e da forma mais ética possível. E daí é que vem a complexidade, porque a gente fica o tempo todo separando no que a gente se propõe e o que o ambiente, “o mercado”, ou que elementos trazem para a gente essa viabilidade. Então a gente sempre se embate nisso, a gente sempre está no prejuízo financeiro, porque o nosso maior lucro é justamente fazer as coisas da melhor maneira possível e eu acho que esse é o grande diferencial. E eu acho que é uma coisa meio do grupo, da própria formação, de você dividir os trabalhos, dividir os ônus da mesma forma que divide os bônus [...] (POLIANA NUNES, 2015)⁷⁴.

O *Finos* tem um compromisso com a gestão, de gerir esse grupo como se fosse um projeto de vida. Estar em cena é consequência de que o produto que foi desenvolvido em sala de ensaio tem potencialidade, e se o grupo não fizer um bom trabalho no processo criativo, isso poderá, mais tarde, reverberar em seu modo de produzir, como descrevo no capítulo seguinte, no qual analiso o modo de produzir do *Grupo de Teatro Finos Trapos*.

⁷⁴ Entrevista concedida no dia 24 de novembro de 2015, na sede do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, em Salvador.

5 ANÁLISE DO MODO DE PRODUÇÃO DO GRUPO DE TEATRO FINOS TRAJOS

Em determinado momento da existência do *Grupo de Teatro Finos Trajos*, buscou-se atribuir sentido ao modo operante de produção desenvolvido pelo grupo, relacionado aos aspectos da criação e desenvolvimento de uma obra. Após muitas reuniões e discussões, chegou-se ao consenso de se dividirem as tarefas, sugerindo, a cada membro, um novo modo de criar.

Figura 29 – Encontro no Centro Público de Economia Solidária (Cesol)

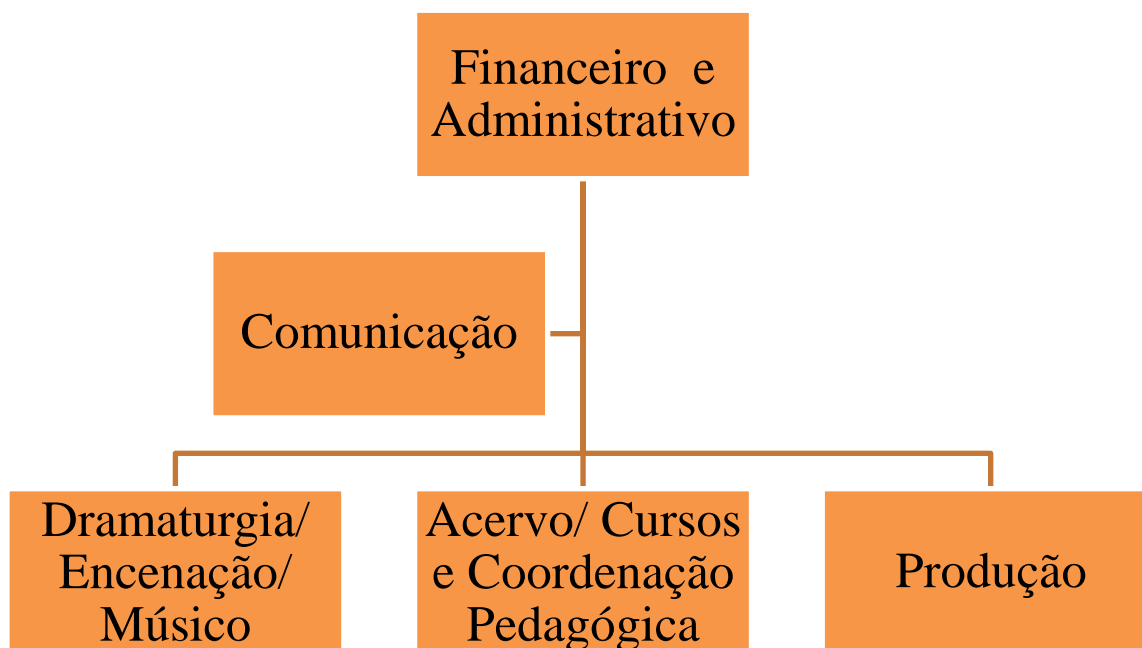


Foto: Thiago Carvalho. Da esquerda para a direita, Francisco André e Frank Magalhães, em 11 de janeiro de 2016.

Sabe-se que no histórico do grupo, durante algum tempo, a presença da direção⁷⁵ era fundamental para as tomadas de decisões e, sem dúvida, isso implicava no modo como os produtos (espetáculos, livros, catálogos etc.) eram criados. Mesmo sabendo-se um grupo colaborativo, em todas as funções os membros se viam sendo conduzidos por um atuante, não restando alternativas para que elas fossem negociadas. Estabelecendo um novo formato, o grupo deixou tudo registrado em uma espécie de organograma. Dessa forma, cada um pôde exercer suas funções e colaborar nas demandas dos outros.

⁷⁵ Roberto de Abreu permaneceu no grupo até o ano de 2009, quando finalizou sua dissertação de Mestrado, intitulada *O teatro como arte do encontro: dramaturgia da sala de ensaio*. Tratou-se de, uma abordagem metodológica para a composição do espetáculo *Gennesius – historiônica epopeia de um martírio em flor*, junto ao *Grupo de Teatro Finos Trajos*, no PPGAC-UFBA.

Esquema 2 – Organograma do Grupo de Teatro Finos Trapos – Ano de 2015



Fonte: Adaptado de arquivo do Grupo de Teatro Finos Trapos.

Com um número reduzido de integrantes, o grupo procurava desenvolver suas ações de forma coletiva, mas sem que os setores ou equipes interferissem no bom andamento das ações. Com essa estratégia, houve algumas alterações, caso, por exemplo, da escrita de novos projetos e também da questão da submissão.

Quando havia um edital – público ou privado – à disposição para submissão, os membros não mediam esforços para que ele pudesse ser submetido: ultrapassavam os horários de trabalho e buscavam alternativas fora da sala de ensaio para não perderem a oportunidade.

Atualmente, com as divisões das tarefas e também com a centralização de determinadas funções, o grupo percebe a autonomia gerada por essas demandas. Outro aspecto interessante quando observamos a experiência do grupo é a inclusão da prática do *marketing* no ano de 1991. Ao analisar a história da expressão, Rubim (2005) disserta sobre certa organização gerada pelo uso de *marketing* cultural quando comparada a outros períodos:

O surgimento da prática do *marketing* cultural e a popularização desta expressão no Brasil estão diretamente vinculados à implantação, no país, das leis de incentivo à cultura, a começar pela chamada Lei Sarney, promulgada em 1991; e as diversas leis estaduais e municipais existentes são as responsáveis pela introdução no país desta prática e

noção originadas no pós-Segunda Guerra Mundial, nos Estados Unidos. A utilização da expressão entre especialistas, sem uma preocupação de elaboração conceitual, e seu uso de modo crescente, por um público mais amplo, fizeram emergir uma larga margem de ambiguidades e indefinições que têm caracterizado a utilização da expressão. (RUBIM, 2005, p. 53).

Aqui, o objetivo não é fazer uma contextualização histórica, mas explicitar a função dessa prática desenvolvida pelo grupo, que repercute na organização e no financiamento para cada espetáculo. Em seu histórico, o *Grupo de Teatro Finos Trapos* tentou encontrar modelos de produção a serem seguidos; para tanto, analisou várias experiências. Contudo, percebeu que cada trabalho que tentava executar apresentava uma particularidade, como aponta Poliana Nunes ao descrever o primeiro espetáculo de repertório do grupo:

É difícil falar de metodologia de Trabalho para *Sussurros...* porque, na ocasião, não havia o pensamento a esse respeito, até porque alguns anos mais tarde, na construção de *Gennesius*, o grupo refletia sobre o processo colaborativo, ainda tateando no escuro, sem saber o que era e o que significava. Foi então que Roberto de Abreu, ao estudar a metodologia e o que se tratava neste processo a que o grupo começou a ter acesso, traduziu essa metodologia, para o “Teatro como arte do encontro”; é o que ele traz na dissertação, mas, na ocasião de *Sussurros...*, não existia este pensamento fundamentado. A equipe técnica era formada pelos integrantes do grupo, o figurino foi feito por um amigo colaborador e, por fim, as canções eram gravadas em um CD – nós só apertávamos o *play*. (POLIANA NUNES)⁷⁶.

Nota-se, nas entrelinhas, que o grupo, nesse período, não sabia como produzir os seus espetáculos, havia apenas uma vontade de fazer e executar. E era isso o que o permitia se configurar como coletivo. Um aspecto preponderante na produção do espetáculo *Sussurros...* dizia respeito aos direitos autorais das canções que estavam sendo usadas em cena, cujos pagamentos não foram efetuados durante as temporadas. A mão de obra técnica para execução das canções também foi problemática, pois, não havendo cachê específico para esse profissional, foi preciso inserir um dos atores para executar essa função enquanto ocorria o espetáculo.

Num primeiro momento, o grupo encontrou alguns parceiros que ajudaram na concretização desse trabalho. Um desses parceiros foi a Escola de Teatro da UFBA, que cedeu a Sala 5 para criação e também ensaio do espetáculo *Sussurros...* Para retribuir

⁷⁶ Entrevista concedida ao autor, no dia 24 de novembro de 2015, sede do Grupo de Teatro Finos Trapos, em Salvador.

essa gentileza, o grupo preparou uma cena de 15 minutos, apresentada no âmbito do projeto *Ato de 4*⁷⁷.

Sussurros... é o primeiro espetáculo produzido pelo *Finos* e também o primeiro a fazer captação de recursos de uma empresa privada. Na oportunidade, Poliana Nunes (membro fundadora do grupo), em suas andanças pela cidade de Salvador na busca de apoio financeiro e também de material, acabou se deparando com uma alternativa que, embora viável, parecia difícil num primeiro momento. Nunes entrou em contato com o setor de *marketing* da empresa Petrobras para apresentar a ideia do espetáculo e oferecer, como contrapartida, algumas cotas de ingressos e, também, divulgação em seu material gráfico.

Passados alguns dias, o *Finos* – que ainda não era pessoa jurídica – vive um desafio: tentar encontrar quem fornecesse uma nota fiscal para retirada do valor sem cobrar por isso. Com essa experiência, o grupo percebeu que não podia fazer uma captação de recursos (mesmo sendo um prêmio) sem antes saber as condições oferecidas. Isso porque, com essa demanda um pouco onerosa, o grupo acabaria pagando mais do que receberia para a criação do referido espetáculo. Os custos com nota e outras despesas levaram o coletivo a refletir e a se organizar melhor, como veremos mais adiante.

Foi por causa da vivência dessa instabilidade e também pela insegurança financeira pela qual passou que o grupo resolveu ampliar o seu arsenal de possibilidades. A maioria de seus membros vivia em uma Residência Universitária da UFBA, onde dividiam o tempo entre os afazeres domésticos, as práticas acadêmicas e reuniões para desenvolver as atividades práticas e teóricas do grupo. Foi quando nos surgiu uma nova alternativa: a criação de um novo espetáculo cênico, que viria a ser o *Sagrada folia*. Como já mencionado, esse espetáculo foi contemplado com um edital de montagem do Governo do Estado da Bahia, por meio do Prêmio de Estímulo a Montagem, Funceb⁷⁸, também pelo Patrocínio do Banco do Nordeste, pelo Programa

⁷⁷ O *Projeto Ato de 4* foi criado em novembro de 1996 por dois alunos: o idealizador Bertho Filho, aluno de Direção Teatral, e o organizador Ney Wendell, aluno de Licenciatura em Teatro, como parte das comemorações dos 40 anos da Escola de Teatro da UFBA. O *Ato de 4* é um projeto de pesquisa e extensão, coordenado pelos alunos e orientado por um professor, que visa à manutenção de um espaço laboratório para experimentação de cenas. O projeto se constitui por meio de quatro cenas dirigidas por quatro diretores, que inscrevem seus projetos de cenas para serem apresentados.

⁷⁸ Cultos que misturam o profano com o sagrado são alguns dos fatos que marcam a saga de retirantes em busca de Nova Canaã. O espetáculo é um dos vencedores, em 2005, do Prêmio Estímulo a Montagens de Espetáculos de Médio e de Pequeno Porte nas áreas de Teatro e Dança, concedido pela Fundação Cultural do Estado da Bahia.

BNB de Cultura, para circulação no Estado do Nordeste⁷⁹, proporcionando ao grupo outro posicionamento, o que o fez redescobrir uma maneira de atuar na cidade de Salvador. Nesse momento, o grupo começa a definir as funções de cada integrante, como podemos observar na reprodução abaixo da sua primeira ficha técnica.

Esquema 3 – Ficha técnica do espetáculo Sagrada folia

Direção Geral Roberto de Abreu	Dramaturgia Francisco André/ Roberto de Abreu e Yoshi Aguiar	Elenco Daisy Andrade Danielle Rosa Francisco André Polis Nunes Ricardo Fraga Roberto de Abreu Yoshi Aguiar
Trilha Sonora Roberto de Abreu Finos Trapos	Participação Especial Celo Costa Gerry Cunha	Programação Visual Marlon Tenório
Maquiagem Polis Nunes Yoshi Aguiar Finos Trapos		Iluminação Roberto de Abreu Yoshi Aguiar
Figurino e cenografia Yoshi Aguiar		Produção Dayse Andrade Polis Nunes Roberto de Abreu

Fonte: Arquivo do *Grupo de Teatro Finos Trapos*.

Outro aspecto interessante nesse trabalho é que a remuneração é feita em partes iguais (direção, atuação, criação de trilha, maquiador, dramaturgia, figurino, cenografia e produção). No caso dos convidados e participação especial, os valores eram divididos por funções. Desse modo, o grupo começaria a tomar outra postura na gestão financeira, agregando outra função: o caixa.

Na montagem de seu terceiro espetáculo, o encenador Roberto de Abreu cria o “Mantra da Unificação” para que, a cada ensaio, os participantes o entoassem como se fosse uma oração. Era uma forma de também aproximar o coletivo do sagrado.

⁷⁹ O espetáculo circulou pelas cidades de Santo Amaro e Feira de Santana, no ano de 2008, por meio do programa BNB de Cultura, Banco do Nordeste e Governo Federal.

Os filhos dos homens são um
 E eu sou uno com eles
 Eu quero amar e não odiar
 Eu quero servir, não ser servido
 Eu quero curar, não ferir
 Que a dor traga a merecida recompensa de luz e de amor
 Que a alma controle a forma externa da vida
 Que a alma controle tudo o que acontece
 Que a alma traga à luz o amor que está na base de todos os elencos
 Que a visão e a intuição se manifestem
 Que o futuro se revele
 Que a união interna se demonstre e se evidencie
 Que as divisões externas se afastem e se dissolvam
 Que o amor prevaleça
 Que todos os homens se amem
 Aum! Aum! Aum!⁸⁰

Nesse terceiro espetáculo de repertório, o *Finos Trapos* estabelece um lugar sagrado, ritualístico e também planejado. Quando fora contratado para realizar o *Auto da gamela*, o objetivo do grupo era destrinchar e formatar a obra *Amor e os discos voadores*, de Rachel de Queiroz, um livro de poesias que, posteriormente, se transformaria em texto dramático por Ezechias de Araújo Lima e Calos Jehova, ambos escritores e membros da Academia de Letras de Vitória da Conquista.

Quando convidados – em uma noite festiva de uma cooperativa de crédito, a Crediconquista – para a realizar essa atividade, o grupo não precisou fazer muitas interferências na concepção da obra dramaturgica. Somente depois da estreia, em 2006, foi que o grupo submeteu o projeto ao Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, Ministério da Cultura, Governo Federal, no valor de R\$ 30.000,00 (trinta mil reais).

Nesse momento, apresenta-se mais um desafio ao grupo: fazer uma prestação de contas, em que todos os itens do cronograma de trabalho fossem realizados, sem que se perdessem de vista as metas e os prazos estabelecidos. De posse dos recursos, o grupo conseguiu desenvolver não apenas a temporada de espetáculo, mas gravar toda a trilha e ainda ocupar o Vila Velha, onde realizou uma temporada com todas as despesas pagas. Os lucros obtidos com o sucesso de bilheteria serviriam de reserva para os próximos trabalhos.

Com as reservas financeiras obtidas em *Auto da gamela*, o grupo volta a encenar no Teatro Sesc-Senac Pelourinho, no mesmo ano, garantindo novo sucesso de bilheteria e quitando os gastos realizados com a temporada atual.

⁸⁰ Anotações do autor Roberto de Abreu, na montagem de o *Auto da Gamela*. Fonte: Arquivo Finos Trapos.

O *Auto da gamela* é o espetáculo que mais circulou e mais retorno financeiro deu ao grupo. Após essa empreitada de trabalho, o grupo ainda o apresentou na cidade de Vitória da Conquista, obtendo êxito em seus três dias de temporada.

O ano de 2007 foi importante para o grupo, não apenas no quesito financeiro, mas no desejo de realização; foi nesse ano que decidiu conquistar uma sede de trabalho. A sede serviria para os ensaios de criação dos seus novos espetáculos, como espaço para oficinas, sala de produção, armazém cenográfico – espaço para armazenamento de cenários, figurinos e maquiagem –, e também como uma espécie de casa, onde os membros pudessem trabalhar tranquilos, sem horário de entrada e de saída, sem a intervenção de um gestor anunciando o horário do término das atividades, o que daria ao grupo mais tempo para otimizar sua metodologia de trabalho. No dia 24 de outubro de 2007, em um de seus rascunhos, o então diretor Roberto de Abreu faz uma ilustração e uma descrição, a qual é assinada por todos os membros, uma forma simbólica de selar esse compromisso.

Figura 30 – Rabiscos



Fonte: Arquivo do *Grupo de Teatro Finos Trapos*.

Esse registro, feito em 24 de outubro de 2007, “documenta” a decisão do grupo de ter uma sede própria. Nesse mesmo encontro discutimos, também, as opções para o nome do grupo, com peso maior para *Finos Trapos de Teatro* ou *Grupo de Teatro Finos Trapos*. A escolha do nome *Grupo de Teatro Finos Trapos* só foi feita em 2008, quando houve a aprovação do novo projeto de circulação, ainda com o *Auto da gamela*. A alteração no nome foi seguida também por mudanças no grupo, que assumiu novos objetivos. Em Vitória da Conquista, por exemplo, com a circulação do projeto *Auto da*

gamela, temporada 2008, o grupo já começa a desenvolver um novo espetáculo de pesquisa e a pensar no título do espetáculo, objeto de análise posterior.

Como dito anteriormente, o ano de 2007 foi oportuno para o grupo. Nesse ano se conseguiu fazer uma nova captação por meio do espetáculo *Sagrada partida*, o quarto de repertório. O espetáculo fez uma temporada curta no espaço da Caixa, outra no Sesc Pelourinho e também no Teatro Xisto Bahia. Por uma série de questões, *Sagrada partida* precisou sair de cartaz. A primeira questão diz respeito à logística e ao deslocamento do espetáculo. Embora com um elenco reduzido, o grupo, por falta de planejamento, optou por um cenário gigantesco, o que dificultou a circulação desse espetáculo por outros lugares e cidades. A segunda questão está na relação estabelecida com a empresa que produziu o espetáculo⁸¹, a “Dimenti Produções Culturais Artísticas LTDA.”, conforme esclarece Poliana Nunes:

Eu acho que a experiência de produção, e em especial a realizada pelo Dimenti, ocorreu mais por conta de um estranhamento na época. Eu evito falar das experiências negativas... A gente se debateu com uma situação com a qual o grupo não estava familiarizado. Para todos, era um universo burocrático, nós não entendíamos o que gerava esse estranhamento e, conseqüentemente, as chateações. Porque eu acho que era mais assim, eu prefiro ver essa experiência como uma coisa de aprendizado do que uma experiência negativa, porque assim eu acho a parte de tudo isso. A Dimenti Produções é uma empresa que sabe fazer o que se propõe a fazer, e faz muito bem. Na ocasião foi mais um estranhamento da nossa parte por não conhecer como seria, por não entender a metodologia e as coisas que eles faziam. (POLIANA NUNES)⁸².

Por causa desse estranhamento, o grupo decidiu que não convidaria mais ninguém de fora para fazer uma produção de seus trabalhos. Para tanto, precisaria criar e desenvolver ferramentas próprias de produção e execução. Cabe dizer que o grupo entendeu, na experiência com o Dimenti, como fazer para desenvolver a sua própria metodologia. As dificuldades só estavam crescendo nesse percurso, pois eram questões ligadas à exigência do patrocinador. Sobre a experiência com a Dimenti, Yoshi Aguiar lembra como os membros se sentiram diante da produtora executora do projeto:

O trabalho de produção para mim deve ser adequado, porque, quando o *Finos Trapos* produz, a gente se dedica de uma forma, até mais do que o necessário, ou mais que algumas produtoras locais fazem. Por exemplo, tem coisas que a gente corre atrás: se não tiver carro, a gente

⁸¹ O espetáculo foi produzido pela empresa Dimenti Produções Culturais Artísticas Ltda., pois o grupo ainda não tinha CNPJ para concorrer à seleção disponibilizada pela Caixa Econômica nesse momento.

⁸² Entrevista concedida ao autor no dia 24 de novembro de 2015, Sede do Grupo de Teatro Finos Trapos, em Salvador.

vai correndo, andando, de ônibus. Eu percebo que outras produtoras não se envolvem com o produto como nós. Só vão se tiver um táxi, mesmo que seja para buscar uma caixa de fósforo, apenas se locomovem se tiver um carro para isso. Dificultando o bom andamento do trabalho. (YOSHI AGUIAR, 2015)⁸³.

A mesma insatisfação relatada acima pode ser percebida na fala de Francisco, transcrita a seguir, quando comenta sobre a produtora executora do projeto *Sagrada partida* e, com isso, compreende-se que o grupo estava pensando em outra forma de produzir.

Eu me lembro de algumas demandas que Dayse e Roberto tinham que resolver, que era tratar diretamente com o financiador, de coisas que a produtora estava ausente, e eles não davam respostas porque estavam com vários projetos ao mesmo tempo, só se aproximando do grupo nos últimos dias da estreia da temporada. Mas até o recurso sair para o financiamento, passamos por algumas situações que fizeram a gente pensar em quem faria a nossa próxima produção. (FRANCISCO ANDRÉ)⁸⁴.

Depois de tantos projetos e também de premiações e captações, o grupo começa o ano de 2008 com muitas surpresas: a chegada de novos membros para agregar ao próximo espetáculo de repertório; a falta de recursos financeiros para a concretização desse espetáculo; e a aprovação de Roberto de Abreu na seleção do Mestrado, momento em que *Gennesius – histriônica epopeia de um martírio em flor*, o quinto e último espetáculo de sua encenação, estaria começando a ser desenvolvido com o grupo.

O quinto espetáculo do grupo foi talvez o mais difícil, pois aconteceu exatamente no momento de novas decisões do grupo quanto à metodologia de trabalho. Foi quando os membros do grupo identificaram a necessidade de um novo método de trabalho, alicerçado na criação e produção colaborativas. Depois de experimentos e improvisações, o grupo para e tenta refletir sobre o que produz; tratava-se de um processo racional. O resultado disso foi que o grupo só conseguiu fazer captação de recursos após oito meses de atividades. Foi o período mais longo de criação do grupo: um ano e oito meses, em que seus membros se dispuseram a criar um espetáculo. Esse processo exaustivo teve consequências: culminou no afastamento do encenador, de três atores, dois músicos e um assistente.

Com a captação e aprovação em razão do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, o grupo consegue um valor de R\$ 30.000,00 (trinta mil reais) para concretização

⁸³ Entrevista concedida ao autor, no dia 24 de novembro de 2015, sede do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, em Salvador.

⁸⁴ Entrevista concedida ao autor, no dia 24 de novembro de 2015, na sede do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, em Salvador.

desse trabalho oneroso; além do trabalho em sala de ensaio, estavam acontecendo as submissões dos projetos e isso deixaria o grupo um pouco desestimulado. Paralelamente, o *Finos Trapos* desenvolvia, no Teatro Xisto Bahia, o projeto *Abrigo e Morada*⁸⁵, o que facilitava os ensaios, uma vez que não era preciso alugar nenhum espaço. No entanto, esse teatro não satisfazia às necessidades dos integrantes,

Antes mesmo de fazer, a gente tinha decidido fazer sem financiamento, ou seja, o espetáculo iria acontecer independentemente de financiamento. Até por conta do resultado da pesquisa de Roberto, que tinha uma duração, e que, de certo modo, aliviou o grupo, quando o recurso chegou, mas que não chegou um terço de todo trabalho, porque foi um ano e oito meses se dedicando a um processo e, ao final, chega uma merreca, no sentido do investimento que você faz, inclusive de próprio recurso, eu não sei precisar quanto foi feito, foi investido financeiramente antes desse recurso, mas foi muito dinheiro, eu me lembro que a gente usava muito, e Roberto trazia muito material que produzia durante a pesquisa. Comprou mesmo a ideia de fazer com o que era: um objeto de pesquisa. (FRANCISCO ANDRÉ, 2015)⁸⁶.

O grupo teve muitos problemas com a adaptação desse trabalho, pois ele foi criado em uma sala de ensaio e, também, apresentado nela, um espetáculo sob medida que, na semana de estreia, teve suas quatro horas de duração reduzidas para duas horas e vinte minutos. Foi, sem dúvida, um processo de muita maturidade do grupo; os integrantes sentiam que estavam crescendo não somente como artistas, mas como produtores do próprio trabalho. Os membros começavam a se enxergar como grupo, dedicando-se a horas de treinamentos pré-expressivo, com trabalhos de resistência física, tentando, nesse percurso, desenvolver a noção de desapego, algo que já vinha sendo suscitado no grupo.

Foi o momento que isso explodiu novamente, assim de no caso de você participar de um processo durante muito tempo, como aconteceu comigo, com Dani, com Dayse, que participamos de todo o processo da primeira etapa e aí não entramos em cena. Sempre foi assim antes de *Gennesius*. Havia sempre o conflito no grupo: “Quem é que vai ficar de fora pra fazer determinadas funções?” O grupo precisava disso. Em *Gennesius* houve o momento desse desapego, de exercitar ao extremo esse desapego e perceber esse todo; todos esses ensinamentos que foram se construindo. Foi o primeiro momento também em que a gente teve esse caráter mais experimental, de levar para as últimas consequências mesmo essa coisa do texto. É como eles

⁸⁵ *Abrigo e Morada* foi uma experiência de residência que o *Grupo de Teatro Finos Trapos*, teve durante o ano de 2008, no espaço Xisto Bahia, com atividades formativas, mostras, leituras dramáticas, exposições, criação e apresentações de espetáculo, ocupando de janeiro a dezembro. Sendo o primeiro projeto de residência artística, realizado por um grupo de teatro, na cidade de Salvador.

⁸⁶ Entrevista concedida ao autor, no dia 24 de novembro de 2015, na sede do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, em Salvador.

falaram, tem seis horas de espetáculo e aí você se dedica durante muito tempo pra construir isso, todas as possibilidades, até chegar numa forma, se fixar numa forma... era muito complicado, era uma pesquisa muito intensa. E isso pra gente, como artista, foi assim espetacular, no sentido de crescimento. (FRANCISCO ANDRÉ, 2015)⁸⁷.

Nesse período, os gastos do grupo estavam acima do orçamento. Como somente alguns integrantes tinham acesso aos valores em caixa, o grupo começou a perder o controle, a não saber como eram os procedimentos adotados para cada gasto. Em determinado momento, desencadearam-se embates com o diretor, porque nada podia faltar no processo de criação. Tudo acabava sendo gasto para a criação. A verba não estava chegando aos integrantes do grupo, à equipe técnica – que precisava ser paga, uma vez que era convidada –, nem estava sendo destinada à pauta, ao espaço, ao material de divulgação, à assessoria de comunicação, que também era uma prestação de serviços:

Como assistente de produção do trabalho, eu tentava acompanhar algumas coisas que me deixavam. Eu lembro que eu não me envolvia nesta coisa da decisão de onde ou pra onde iria o dinheiro, mas eu me lembro que houve alguns embates entre Dayse e Roberto, porque ele era assim, ele era aquele diretor que direcionava tudo para a encenação. E essa coisa, meio que a gente foi amadurecendo na fase pós Roberto, a gente amadureceu muito, que é realmente otimizar, o financeiro. Se a gente tem cinco mil reais, a gente vai adequar a nossa criação pra cinco mil reais. A gente não vai usar os 30 mil reais pra comprar coisas que podem ser apenas objetos de pesquisa, e tinha muito isso: se se queria uma clarineta, que não seria usada no resultado final, mas queria testar, então comprava a clarineta pra usar no espetáculo, entendeu? E isso, financeiramente, cria uma bola de neve que, dentro do processo, quando chega ao final, já não tem recursos pra montar, né? (FRANCISCO ANDRÉ, 2015)⁸⁸.

Com a quantidade de gastos feitos ao longo do processo, o grupo não se concentrou na compra do material que seria do coletivo e do que seria do próprio diretor, chegando a ficar sem nenhum instrumento adquirido com recursos de projetos executados durante a trajetória do grupo. Esse é mais um ponto delicado na história do coletivo, pois, além de perder o controle dos gastos, o grupo não conseguiu fazer a sua gestão, complicando o bom andamento daquilo que foi conquistado durante um período de captações, ações e doações. Não obstante, o espetáculo não pôde mais ficar em cartaz, porque, com as saídas dos integrantes e também com o cenário gigantesco

⁸⁷ Entrevista concedida ao autor, no dia 24 de novembro de 2015, na sede do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, em Salvador.

⁸⁸ Entrevista concedida ao autor, no dia 24 de novembro de 2015, na sede do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, em Salvador.

construído para esse espetáculo, ficou difícil o deslocamento. O grupo contava com apenas cinco integrantes: Daisy Andrade, Francisco André, Frank Magalhães, Yoshi Aguiar e Poliana Nunes. Logo em seguida, houve a minha entrada e a de Tomaz Mota.

Foi um período bastante delicado para o grupo, que havia ficado sem norte após tantas saídas. Sem contar a dependência da direção para executar os espetáculos de repertório, que ocorreriam somente com a presença da direção.

Foi nesse clima que o grupo resolveu dar uma pausa e repensar o seu formato e, principalmente, decidir o que gostaria de criar. Era preciso também identificar um novo encenador; afinal, até esse momento, todos estavam acostumados a ser atores, ninguém havia experimentado o lugar da direção. Outro ponto crucial nesse processo é o alojamento dos materiais de cenário e figurino que estavam armazenados no espaço Xisto Bahia. Com o término da residência, o grupo deveria retirar dali tudo o que estivesse armazenado, dificultando enormemente o seu bom andamento, conforme relata Poliana Nunes:

Tanto é que, quando [o grupo] saiu de lá, a solução foi levar [os pertences] para casa de um dos integrantes, onde permaneceram por quase dois anos. Então, assim existia certo conforto da nossa parte, de a gente acreditar que podia comprar um milhão de coisas que a gente teria onde guardar, por exemplo. Acreditávamos que não havia essa preocupação. Eram baús imensos, cenários mirabolantes, e não tínhamos ainda esta preocupação: “Onde é que eu vou pôr isso?”, “Como é que eu vou transportar isso?”. É porque, assim, falar disso agora, me faz retornar àquela sensação que a gente tinha naquela época. Nossa! Era uma entrega tão grande a esse trabalho de atuação, a esse trabalho de criação, que eu me vi completamente de fora de qualquer coisa administrativa que estivesse ali, rolando no processo, como de que quantas edições seriam feitas, em que horário seria feito. Porque a gente estava ali pra o que desse e viesse, entendeu? E, assim, houve vezes em que se cogitou fazer uma segunda edição no mesmo dia, porque foi aquela coisa: começou a temporada muito fraco, não tinha gente; quando foi chegando ao final da temporada estava começando a lotar, e teve dias que voltou gente porque era reduzida a plateia, eram 40 pessoas, e tinha essa coisa de cuidado com a exaustão dos atores, era impossível fazer duas sessões daquele espetáculo, era pedir a morte. Mas teve um dia que a gente fez. (POLIANA NUNES, 2015)⁸⁹.

O *Finos Trapos* tem experimentando, ao longo dos anos, uma sincronicidade entre o fazer e o produzir os seus próprios trabalhos. Nessa questão de produção em paralelo às criações, mesmo com todas as limitações, o grupo consegue se enxergar como produtores, pensadores da cena. O problema é que o coletivo não consegue se

⁸⁹ Entrevista concedida ao autor, no dia 24 de novembro de 2015, na sede do Grupo de Teatro Finos Trapos, em Salvador.

sustentar financeiramente. Ele tenta buscar um equilíbrio, acreditando que exista a tentativa constante de equilibrar esse espaço, principalmente o espaço da criação. Uma tentativa de emergir naquele processo de criação e de pesquisar, além de pensar na viabilidade dos desejos, por exemplo: “Queremos uma lua no palco, mas como é que a gente vai fazer essa lua?”. O grupo sempre pensou nisto: quem seria o responsável por essas questões. E foi nesse momento que o coletivo entendeu que era o produtor o responsável pela racionalização, viabilização e concretude dos processos. No entanto, no caso do *Finos Trapos*, cada um dos integrantes deve ser responsável pela produção.

Todavia, existe no grupo uma tendência de encontrar alguém que se dedique exclusivamente ao campo da produção, que pense nas estratégias de captação de recursos. Diante das necessidades, porém, o grupo, atualmente, se vê como artistas produtores, ou seja, o mesmo ator, criador da sala de ensaio, é o que busca participar de reuniões administrativas, é quem está na linha de frente de captação de recursos, da busca por apoios e, principalmente, à frente da elaboração de projetos.

Uma última experiência de produção que pode ser descrita nestas linhas é a realizada com o espetáculo *Berlindo*. A estreia desse espetáculo aconteceu em 2011, mas ele foi aprovado no ano de 2010, por meio do Prêmio Manuel Lopes Pontes de apoio à montagem de espetáculos de teatro. Com *Berlindo* o grupo inaugura a sua entrada na rua, um desafio, pois seria o primeiro espetáculo sem a presença do encenador Roberto de Abreu e a primeira adaptação de um texto pronto. Não consideramos o *Auto da gamela* como texto pronto porque o grupo fez diversas adaptações e mudanças no texto original. Já em *Berlindo*, o grupo seguiu todas as nuances textuais do autor.

Na época de *Berlindo*, o grupo estava passando por diversas alterações, tanto em termos de rotina quanto em relação às pessoas envolvidas. Embora os membros sempre buscassem construir em conjunto a sua dramaturgia, num processo de dentro para fora, no caso específico desse projeto, houve uma imposição de um dos participantes – a de que se respeitasse o texto, que era um texto pronto, que chegava de cima para baixo, pois o grupo tinha um prazo para execução do projeto, a verba já havia saído e era necessário o cumprimento das metas e do cronograma de trabalho.

Na época, o grupo estava com problemas na sala de ensaio, era uma correria porque não tinha onde ensaiar, o grupo acabou indo para as praças da cidade, em salas emprestadas no Teatro Castro Alves, no Teatro da Aliança Francesa. Os membros não tinham um porto seguro onde você pudesse dizer: aqui eu estou forte. E isso acabou gerando um estranhamento dentro do grupo. (POLIANA NUNES, 2015).

Em termos de financiamento, o projeto *Berlindo* foi, sem dúvida, a experiência mais desafiadora do grupo. O valor da premiação era de R\$ 30.000,00, porém, na realização do projeto, o grupo acabou perdendo, aproximadamente, R\$ 12.000,00. O grupo não havia feito a leitura do referido edital e deixou de considerar o cálculo dos impostos. Isso gerou muito desconforto, pois teria de se apresentar em vinte praças e era necessário considerar os custos com elenco, diretor, assistente de direção, produtor, assessor de comunicação, direção musical, figurinista, assistente de figurino, costureiras, preparação corporal, preparação vocal, maquiagem, cenografia, assistente de cenografia, programador visual, direitos autorais, estúdio para gravação, material de divulgação e van para deslocamento do grupo, afinal, eram duas apresentações por dia.

Figura 31 – Panfleto de divulgação do espetáculo *Berlindo*, nas praças públicas de Salvador



Fonte: Arquivo do Grupo de Teatro Finos Trapos.

A rotina de trabalho acabou desgastando o grupo. As saídas dos atores convidados também. Volta e meia, eles apresentavam um pretexto para não permanecerem no grupo.

Ainda assim, mesmo com tantos empecilhos – desencontros, financeiro apertado, necessidade de correr atrás de apoios e uma equipe que não entendia o que deveria ser proposto para execução do espetáculo –, o grupo acredita que esse projeto teve um resultado positivo e legítimo, sendo honesto a seus ideais.

Berlindo representou uma espécie de ritual de passagem, uma finalização de uma caminhada e o início de um novo percurso. O grupo queria mostrar que não deixaria de existir por causa das saídas dos integrantes; ao contrário, queria provar que a experiência fora fortalecedora a ponto de não desistirem da rotina de trabalho. Assim, o

Finos Trapos passou cerca de dois anos submetendo projetos a editais, contabilizando 25 projetos por ano, entre festivais e editais de financiamento, sem obter resultados positivos. Nessa empreitada, o grupo começa a se planejar, a se organizar e a prestar mais atenção no novo modo de seguir produzindo e, dessa maneira, se especializa na área da produção, tentando estudar as etapas, os casos, as experiências para, novamente, se lançar em mais uma aventura. Hoje, paralelamente a seu sétimo espetáculo de repertório, *O vento da cruviana*. O grupo planeja se ocupar de uma nova montagem – ainda sem título –, mas com previsão para estreiar em outubro de 2016. O grupo segue, portanto, o desejo de realizar o sonho tão almejado desde 2007, quando Roberto Abreu ainda era membro: encontrar um espaço para realização de suas atividades.

Nessa conjuntura, o *Finos Trapos* tenta se reinventar, apesar das saídas dos integrantes, da falta de recursos para melhor direcionar os seus trabalhos, e, principalmente, da falta de espaço para ensaiar e guardar os seus materiais. Em doze anos de atividades ininterruptas, o sonho de 2007 ainda não é uma realidade para o grupo, que se encontra sem sede própria.

5.1 PARTICULARIDADES E DESAFIOS PARA O CAMPO DA PRODUÇÃO

O *Finos Trapos* ainda enfrenta algumas dificuldades no campo da produção. Depois de fazer uma descrição extensa sobre a experiência do grupo, concluo que ele tem muito a aprender. O *Finos* está apenas no começo de suas atribuições e demandas, tentando encontrar um lugar para desenvolver suas atividades.

No momento, o grupo ainda não tem sede própria e tampouco subvenção para manter as suas ações – exceto um prêmio que acaba de receber, intitulado *Afinações – Ano 2*. O projeto foi aprovado no Edital Agitação Cultural do Governo do Estado para ser executado no primeiro semestre de 2016.

Essa será a segunda edição do *Afinações* e, com ela, o grupo pretende dar continuidade a algumas das ações desenvolvidas na primeira edição, em 2012. Obviamente, pretendemos aprimorá-las, considerando a experiência profícua que foi para todos os integrantes do *Grupo de Teatro Finos Trapos*. Na edição de 2016, serão realizadas quatro ações estruturantes, de acordo com os dados de planejamento do Projeto *Afinações Ano 2*, a saber:

1. **Leituras Encenadas** – leitura dramatizada do texto do próximo espetáculo de repertório do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, a princípio um infantil, para março de 2016;

2. **Finorrepertório** – exibição do espetáculo de repertório *O vento da cruviana*, para abril de 2016;
3. **Varal de Memórias** – exposição de fotografias do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, em abril/maio de 2016;
4. **Alvenarias Cênicas** – ciclo de oficinas técnicas voltadas para artistas com alguma experiência no campo das Artes Cênicas. Serão quatro oficinas a serem realizadas em maio/junho 2016.

Diante da estrutura do projeto *Afinações*, constata-se – dentro do sistema cultural contemporâneo, que exige um programa de intervenções e um conjunto de iniciativas várias e diversificadas – a necessidade de tomada de posições e de elaboração de estratégias pontuais para execução do presente trabalho, começando pela ficha técnica bem definida, e, posteriormente, por um planejamento estratégico de como as ações serão realizadas. Isso exige um coordenador que seja pontual e que monitore as ações, por meio das divisões dos seus subgrupos.

Para tanto, num primeiro momento, o grupo se concentrou na definição de um cronograma de trabalho, tentando obedecer às seguintes etapas: reuniões de produção, encontro com coordenação e gestores dos espaços onde serão executadas as ações, contratação de equipe técnica, elaboração de plano de comunicação, cronograma de pagamento, reuniões com equipe de trabalho, plano de mídia, ajustes com os debatedores convidados para as mediações pós-espetáculo, ensaios do espetáculo *O vento da cruviana*, criação do novo texto para a ação “Leitura Encenada” e seleção de fotos para a ação “Varal de Memórias”.

O foco do grupo se concentra nas etapas de produção do projeto, e a preocupação maior é que nenhuma demanda se perca, embora sejamos cientes de que outras necessidades possam surgir conforme o andamento do projeto. Permanecemos, portanto, atentos ao tempo de cada ação.

Uma questão a acentuar é que, se não fosse por uma política cultural, esse debate não estaria acontecendo no presente momento. Essa realidade representa um grande desafio para os grupos de teatro, obrigando-os a se posicionar e a compreender que cultura não se resume a fenômenos midiáticos das indústrias culturais, como apontado por Adorno e Horkheimer, em 1947⁹⁰.

⁹⁰ O conceito de indústria cultural foi elaborado por Adorno e Horkheimer para demarcar terreno como o de cultura de massa, uma vez que esse terreno possibilita tanto a ideia de uma cultura surgida no meio da população, detentora de seu processo produtivo, quanto a de uma cultura de acesso democratizado. Ver Adorno e Horkheimer (1985). Neste trabalho é utilizado o plural para destacar as diferentes lógicas que presidem os vários ramos que compõem a indústria cultural (editora, fonográfico, audiovisual etc.).

Em contraposição aos autores citados, Albino Rubim (2005) afirma que “uma política de cultura perde muito da sua eficácia, de sua afetividade, se não interagir criticamente com as indústrias culturais e com as mídias” (RUBIM, 2005, p. 39). Tal posicionamento não encontra eco nas ideologias de um grupo de teatro, visto que um grupo de teatro deseja realizar suas atividades sem interferências do mercado.

5.2 QUAL A COMPREENSÃO DE PRODUÇÃO DENTRO DO *GRUPO DE TEATRO FINOS TRAJOS*?

Antes mesmo de pensar na compreensão de produção na ótica do *Grupo Finos Trajos*, é importante dizer que, na reflexão deste trabalho, foi necessário um exame minucioso, detalhado – sem nenhuma espécie de julgamento – entrando em consenso com seus integrantes. Na oportunidade em que os integrantes abriram suas portas para que fossem objeto de pesquisa, a preocupação maior era não tentar definir o que era produção para cada um, mas o que é produzir dentro de um grupo com doze anos de atividades ininterruptas, com sete espetáculos de repertório e, também, publicações, artigos, canções autorais etc. O grupo se mantém numa filosofia que vai além do trabalho; ele pensa não somente na realidade presente, mas também no futuro, e aprender a dizer o que “serve ou não” demorou muito. Foram horas extensas de reunião até se chegar a um denominador comum.

E partindo do pressuposto que “fazer teatro” para o grupo é realizá-lo de forma coletiva, acredito que a forma cooperativada⁹¹ de produção é a lógica mais adequada para nossa caracterização. É nela – e também pelas características na maneira de produzir – que o *Finos Trajos* se encaixa. Cooperando em todos os setores, encontramos motivos para fazer o seu teatro com sotaque nordestino.

É nítido que, durante muito tempo, o grupo viveu de editais públicos e privados; mas, em seu discurso atual, o intento é entender as questões de ordem política e social voltadas para as artes. Pensamos que essas políticas acabam centralizadas em grandes centros, como o eixo Rio-São Paulo, e que existe uma ausência de políticas voltadas

⁹¹ 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 n. 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>. Acesso em: 28 jan. 2016.

para as artes em estados e cidades de menor porte – o que acaba por gerar, em grande parte dos brasileiros, o desconhecimento em relação às manifestações de sua própria cultura.

O desejo do *Finos Trapos* vai além da sua criação; ele precisa se retroalimentar, e a plateia, nesse aspecto, é o bem mais precioso para a saúde do grupo e da obra. Perceber que a grande maioria dos espetáculos que se mantêm em cartaz ou em circulação depende exclusivamente de um edital público ou privado nos leva a pensar que seremos meros empregados de um sistema, de um lugar que tem patrão e que os empregados são os próprios artistas. A história nos mostra que os primeiros grupos das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro eram também uma tentativa de resposta ao 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. Sobre esse período, Rosyane Trotta (1995) aponta:

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 da criação artística. A ruptura estética já estava clara na cena que se apresentava 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).

Complementando o pensamento da autora, Mariângela Alves de Lima, em seu ensaio “Quem faz o teatro”, reflete sobre as mudanças apresentadas pelos grupos dos anos 1970. Entre elas estavam as formas que 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).

No caso do *Finos Trapos*, essa ideia é levada a sério, pois, quando desenvolvem os seus trabalhos, apoiados em processo de pesquisa e organizados como forma de cooperativa de produção, os integrantes do grupo não medem esforços para uma função ou outra – quando um ator está em cena, há sempre alguém que assume a produção. Às vezes, acontece um revezamento: ora um dirige, ora atua ou produz. Em Carvalho (2015), é possível compreender o Teatro de Grupo como uma responsabilidade:

O Teatro de Grupo é uma responsabilidade pela criação de dinâmicas fundamentais na cena. 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. (CARVALHO, 2015, p. 36).

No *Finos Trapos*, o modo de produzir atual acontece da elaboração à execução de seus projetos, desenvolvendo um trabalho que tem como finalidade maior a cena. Trabalhando juntos, conseguimos fortalecer o nosso discurso político, o que acaba nos aproximado do poder público e isso só ocorre por causa dessa contínua proposta pelo grupo.

5.3 PERSPECTIVAS PARA O FUTURO

Em geral, o grupo *Finos Trapos* permanece na perspectiva de formação para o trabalho associativo⁹². Os princípios apresentados são premissas que expressam uma meta, um ponto de chegada, um enunciado com que todos concordam: em tese, ninguém manda em ninguém – todos são iguais. Produzir todos sabem, mas, como é comum, uns têm mais aptidão que outros. Se há diferença entre saberes, há diferença de poderes, mas, se todos são iguais, como lidar com isso?

Para melhor exemplificar essa questão, recorremos a este pensamento de Gabriel Kraychete (2011):

É insuficiente, portanto, afirmar que a gestão democrática se caracteriza pela ausência de separação entre os que decidem e os que executam. Há também decisões que podem resultar de uma discussão coletiva. Mas existem outras que precisam ser tomadas na hora, sob o risco de um prejuízo maior. (KRAYCHETE, 2011, p. 12).

Fica claro, assim posto, que não existe uma receita e que é insustentável uma declaração de princípios descolada do processo de trabalho peculiar a cada grupo. No caso do *Finos*, esse processo passeia por territórios que vão desde as experiências de construção de espetáculos, projetos de formação, passando por residências artísticas, criação de periódicos, culminando na edição e publicação de livros, catálogos, *blog* e *site*.

⁹² Aqui, apresento associativismo, com o sentido de cooperação. Trata-se de um fenômeno que pode ser detectado nos mais diferentes lugares sociais: no trabalho, na família, na escola etc. No entanto, predominantemente, a cooperação é entendida com sentido econômico e envolve a produção e a distribuição dos bens necessários à vida.

O grupo se reinventa pelo processo de formação interna, com um planejamento estratégico, com vista à construção de um novo espetáculo de repertório, tentando buscar a sua essência, por meio de sua poesia e de sua musicalidade.

Atualmente, os integrantes reúnem-se semanalmente, revezando-se entre ensaios, reuniões de produção e avaliação. Além dessas atividades, o grupo continua em busca de um espaço que possa servir de sede para criar seus produtos e, posteriormente, comercializá-los. Trata-se de um desejo antigo, bastante dispendioso para a atual conjuntura. Por isso, muitas ações foram desenvolvidas para que esse espaço pudesse ser encontrado e viabilizado, como é o caso do *Movimento Sedes*⁹³.

Concomitantemente, o grupo tenta criar o seu novo espetáculo – uma fábula cênico-musical infantojuvenil intitulada *Ponta d’Areia e céu*. O texto, ainda em processo de construção, trabalha o tema da astronomia sob a perspectiva da cultura popular nordestina, tendo por princípios estéticos o lirismo e o universo fabular característicos do realismo fantástico, movimento artístico literário criado pelo autor colombiano Gabriel García Márquez.

A trama se passa nos arredores de Ponta d’Areia, um vilarejo serrano desconhecido dos mapas e cartografias. Conta a aventura do velho Filó e seu neto Tatá na busca por um metal raro, que servirá de matéria-prima para a construção da Geringonça, uma máquina fantástica que lhes permitirá viajar espaço adentro para descobrirem os segredos escondidos das estrelas. Durante a busca, confrontados pela natureza ranzinza do Velho Bartô – avô paterno do menino – e ajudados por Zé da Zuada, assistente dedicado de Filó, encontram criaturas fantásticas, desafios e perigos noturnos que transformarão o sentido da vida e a relação entre os personagens.

⁹³ O *Movimento Sedes* é constituído por grupos e coletivos de teatro em Salvador, articulados em torno da busca por espaços para trabalhar, criar e se fixar. Até o presente momento, o movimento é formado por: *A Outra Companhia*, *Coletivo Duo*, *Cooperativa Baiana de Teatro*, *Grupo de Teatro Finos Trapos*, *Grupo Cultural Anexus*, *Núcleo Criaturas Cênicas*, *Núcleo Viansatã de Teatro Ritual*, *Panaceia Delirante*, *Território Sirius Teatro* e *Vilavox*. Não é de hoje que a questão da sede permeia as pautas das discussões dos grupos de teatro, todas as vezes que se reúnem, porque a necessidade de um chão seguro, um espaço para ensaiar, treinar, trabalhar na produção, armazenar materiais, propor atividades de intercâmbio e abrir apresentações artísticas é fundamental para qualquer coletivo que invista no trabalho. O movimento entende que as casas, as sedes dos grupos de teatro são espaços vivos nas cidades, que podem promover ações de compartilhamento entre artistas, que estão constantemente abertas ao público, oferecendo produtos artísticos, oficinas, experimentos, leituras, ensaios abertos, rodas de conversa entre outras atividades. São importantes espaços de articulação política e pontos de encontro entre “fazedores” das artes e os moradores dos entornos desses espaços. Do ponto de vista da produção dos grupos, ter um espaço significa uma possibilidade de continuidade e sustentabilidade, de multiplicação dos fazeres, do cuidado com o acervo e da sobrevivência econômica. Esse movimento pretende dialogar com as instâncias públicas voltadas para a cultura e as artes no amadurecimento dessa questão e na busca por políticas públicas culturais estruturantes e em longo prazo. *Sedes* está aberto para a chegada dos grupos e coletivos teatrais que queiram somar-se à essa demanda e a todas as pessoas que queiram apoiar o movimento (*Movimento Sedes* – Salvador-BA.).

A linguagem da peça, cheia de neologismos e onomatopeias, é resultado da pesquisa e cruzamento de duas matrizes estéticas de extrema importância para a formação da cultura popular brasileira: a herança tupi-guarani e a influência moura no desenvolvimento cultural e científico português. Dos índios, buscamos a sonoridade fonética de suas línguas e a interpretação mítica dos elementos da natureza. Nos mouros, fomos buscar o seu apuro científico e o fascínio pela astronomia. Dessa mistura nasce um espetáculo de linguagem cabocla, mestiça e rico de imaginário e fantasia.

Ponta d'Areia e céu é uma grande oportunidade de despertar nos jovens a atenção e o interesse por questões que permeiam o inconsciente coletivo em praticamente todas as fases de nosso desenvolvimento histórico: De onde viemos? De que somos feitos? Estamos sozinhos no Universo? Quais os limites da obstinação e desejo humano de desvendar o desconhecido?

Figura 32– Atores da *Leitura Dramática 2016*. Centro Público de Economia Solidária, 1 de março de 2016, Salvador



Foto: Leonardo Pastor. Na foto, da esquerda para a direita: Tomaz Mota e Thiago Carvalho; Frank Magalhães (na frente); Francisco André (fundo) e Indaiá Oliveira (lado).

Ainda seguindo os modelos estabelecidos no campo da produção cooperativa, sem recursos de edital público e privado, o grupo tenta encontrar caminhos viáveis para a referida montagem, com estreia prevista para novembro de 2016.

A foto reproduzida anteriormente documenta um ensaio fotográfico para divulgação da primeira leitura dramática pública, realizada na Biblioteca dos Barris, nos dias 16 e 30 de março de 2016, com entrada gratuita. Essa é uma das primeiras ações desenvolvidas pelo grupo para divulgar seu novo produto e também para captar recursos para sua montagem. Tais ações integram o projeto *Afinações – ano 2*.

Figura 33 – Cartaz de divulgação do Projeto *Afinações – ano 2*



Fonte: Arquivo do *Grupo de Teatro Finos Trapos*.

O projeto *Afinações – ano 2*, contemplado pelo Edital Secult 2015 – Agitação Cultural – Edital de Dinamização em Espaços Culturais, consiste em mais uma edição do Projeto *Afinações*, uma proposta do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, que promove a realização de atividades a serem desenvolvidas em dois diferentes Espaços Culturais da cidade de Salvador-BA.

Tais atividades resultarão de uma rotina de trabalho e de ações desenvolvidas pelo grupo ao longo de seus doze anos de formação, contemplando uma temporada do espetáculo *O vento da cruviana*, leitura encenada do texto *Como nascem as estrelas*, exposição fotográfica e a realização de oficinas.

O *Afinações* indica um ciclo de atividades que compõem o cotidiano do grupo de *Teatro Finos Trapos*, traduzindo-se em ações que contemplam a pesquisa, o debate, a experimentação, a criação, a produção, a difusão e a reflexão sobre a prática do grupo, promovendo, assim, o diálogo com públicos externos.

O projeto propõe a ocupação temporária do Espaço Xisto Bahia e da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, pelo período de 118 dias (cerca de 4 meses), e realizará ações destinadas a públicos internos e externos – traduzindo-se nas ações que detalharemos a seguir:

Leituras Encenadas – Realização de leituras dramáticas. Nesta edição, o grupo objetiva promover duas edições a leitura do texto *Ponta d'Areia e céu*, de autoria de Francisco André, membro do grupo. Esse texto será também objeto da próxima montagem do *Finos*. A ação será uma tentativa de aproximação com outro público em potencial: as crianças de todas as idades, seus pais e educadores.

Finorepertório - Uma ação que envolve a temporada do espetáculo *O vento da cruviana*, trabalho que o *Finos* estreou em 2014 e que vem reproduzindo em um ciclo de edições independentes em Salvador e em outras cidades do interior da Bahia, sempre

associado a um trabalho de mediação cultural, culminando com a realização de debates, nos quais o público-alvo são outros artistas, estudantes do ensino médio, universitários e educadores interessados em trabalhar posteriormente, com os seus alunos, as temáticas abordadas no espetáculo.

Alvenarias Cênicas - Implica um Ciclo de Oficinas de Capacitação, atividades pedagógicas que contemplam a formação e o aperfeiçoamento dos participantes com o intuito de incentivar o exercício de diferentes práticas artísticas necessárias para o fazer teatral – como criação dramaturgica, produção cultural, música e voz para a cena e criação de trilha sonora. Serão quatro oficinas, cada uma com carga horária de 16 horas de duração e disponibilizadas gratuitamente para os interessados. O objetivo é contemplar uma formação unilateral para o público-alvo, que resulte em parcerias entre os artistas do *Finos* e a comunidade que irá participar. Serão disponibilizadas 60 vagas, 15 para cada Oficina.

Varal da Memória - Constitui-se numa ação que traduzirá um desejo do *Finos* em promover a realização de uma exposição fotográfica sobre os doze anos da trajetória do coletivo. Uma forma de lembrar, homenagear e fomentar a valorização de uma memória do Teatro de Grupo no Brasil e, particularmente, na Bahia. O trabalho será desenvolvido a partir de uma curadoria interna, formada por integrantes do grupo e contará com a consultoria de um fotógrafo profissional para a escolha e o tratamento das imagens e para a elaboração e tradução de um conceito para a exposição.

Além disso, o grupo começa um diálogo com o Centro Público⁹⁴ de Economia Solidária⁹⁵, situado no bairro da Barra, local de ensaio do grupo e de depósito de materiais. No momento, o processo está sendo ajustado às necessidades do grupo e também às metas sugeridas pelo Centro Público, as quais visam fornecer ao *Finos*

⁹⁴ Uma proposta do Governo do Estado, criada pela Superintendência de Economia Solidária (Cesol), vinculada à Secretária do Trabalho, Emprego, Renda e Esporte. Em seguida, o Governo lançou o Programa Bahia Solidária, com a proposta de fortalecer o associativismo e o cooperativismo, promover o desenvolvimento e a divulgação da economia solidária mediante políticas integradas, visando à geração de trabalho e renda, o respeito à cidadania e à promoção do desenvolvimento justo e solidário.

⁹⁵ Economia solidária é um jeito diferente de produzir, vender, comprar e trocar o que é preciso para viver. Sem explorar ninguém, sem querer levar vantagem, sem destruir o ambiente. Cooperando, fortalecendo o grupo, sem patrão nem empregado, cada um pensando no bem de todos e no seu próprio bem. Nessa economia, encontram-se milhares de trabalhadores organizados de forma coletiva, gerindo seu próprio trabalho e lutando pela sua emancipação. As iniciativas de economia solidária contam com a participação de coletivos de produção, associações, cooperativas populares, rede de instituições de finanças voltadas para empreendimentos populares solidários, organizados por: autogestão, democracia, solidariedade, cooperação, equidade, valorização do meio ambiente, valorização do trabalho humano, valorização do saber local, igualdade de gênero, geração e etnia e credo.

Trapos assistências técnicas nas áreas de comercialização (criação de peças gráficas, encaminhamento para espaço de comercialização, formação de preços, divulgação, articulação com parceiros potenciais para financiamento), entre as metas gerais. Referente às metas específicas figuram: capacitações e formações, orientação às normas dos produtos, montagem e finalização do produto, e metas gerenciais (questões contábeis e jurídicas).

Outro ponto que chama a atenção nesse desenrolar é a organização como empresa. O grupo tem CNPJ desde o ano de 2010, o que propiciou a coordenação, ainda que tímida, de alguns projetos, a exemplo do *Curso Livre da UFBA*, das *Mostras de Dança*, da Fundação Cultural do Estado da Bahia entre outros.

No momento, o grupo enseja participar de licitações públicas como forma de garantir a qualidade de suas criações, optando em não mais depender exclusivamente do Estado, por meio de chamadas de edital público. É uma maneira de ganhar autonomia sem que prestações de contas sejam feitas, pois os recursos adquiridos serão uma forma de investimentos dos próprios participantes.

Em quase treze anos de trabalho contínuo, as vivências e experiências dos membros do *Grupo de Teatro Finos Trapos* só os fazem entender que a base das atividades reside na busca de oportunidades de práticas do exercício de um fazer teatral. O teatro é vivenciado pelo grupo cotidianamente, em distintos ambientes e contextos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a realização deste trabalho foram muitas as perguntas, leituras, comparações e análises que nos direcionaram ao entendimento dos propósitos da trajetória do *Grupo de Teatro Finos Trapos*. As conclusões a que chegamos são apenas provisórias, visto que o grupo está vivo e dinâmico e encontra-se em plena atividade.

Quando optei por refletir sobre os processos de gestão e os meios de produção do *Finos Trapos*, sabia que não teria todas as informações em mãos e, por isso mesmo, apoiei-me na memória de muitos membros da trupe. Num primeiro momento, a ideia era apenas poetizar, falar das conquistas do grupo; contudo, a investigação acabou me levando além, obrigando-me a falar do *Finos* em sua rotina de trabalho, em seu modo operante. O objetivo da pesquisa acabou sendo, então, relatar como um grupo, com notoriedade no campo da produção na cidade de Salvador, pode se manter sem subvenção. As ações desenvolvidas *no e pelo* grupo constituem a mola propulsora para sua manutenção.

Esta investigação levou-me a constatar que, em várias cidades brasileiras, os grupos de teatro se organizam para produzir juntos, em espaços físicos próprios ou não. Ao observar a realidade do *Finos Trapos*, por um lado me espanto, porque, desde o ano de 2007, o grupo deseja ter uma sede própria, mas ainda não a conquistou. Por outro, percebo que, para a conquista desse lugar, não basta apenas o desejo, é preciso, sobretudo, um bom planejamento.

Definir o modo de produção do *Finos Trapos* é uma tarefa complexa, posto que é principalmente nas ações singulares, e algumas vezes espontâneas, que reside a maior parte do empenho de seus integrantes. Sua organização procura sempre estar em acordo com as possibilidades de realização das atividades propostas, seja a pesquisa e montagem de um novo espetáculo, seja a oferta de uma oficina ou curso de aperfeiçoamento ou, ainda, a elaboração e publicação de material didático e de pesquisa.

O *Finos* se caracteriza por uma diversidade de procedimentos, isto é, seus integrantes têm a possibilidade de atuar em diferentes frentes de trabalho, quase todas resultando em produto artístico. Ao longo do tempo, essa capacidade foi proporcionando a conquista de um importante lugar no cenário artístico e cultural de Salvador, cidade sede do grupo. A trupe ganhou relevância no desenvolvimento de ações no campo das Artes Cênicas na Bahia, o que resultou na ampliação de sua visibilidade e na conquista de públicos diversos.

Ao longo dos anos, o *Finos* foi procurando entender de que maneira seria possível proporcionar um ambiente que favorecesse essas tarefas, contando fundamentalmente com a participação efetiva de todos os envolvidos. Hoje, a necessidade de ter uma sede de trabalho se revela um fator de extrema relevância para a continuidade de suas atividades.

No Brasil, as possibilidades de ocupação de espaços públicos por coletivos que promovem uma agenda de ações destinadas a públicos diversos ainda são muito incipientes e dependem de uma série de fatores que envolvem estruturas entrelaçadas a um sem-número de impedimentos legais ou constitucionalidades burocráticas e cartoriais. Essa realidade acaba desestimulando muitos artistas a enfrentar todo 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 tal ação se concretize.

Ainda que de forma indireta, os artistas teatrais estão envolvidos na elaboração e exequibilidade das políticas públicas de cultura. Tais políticas evoluem a passos lentos, num processo marcado por desinteresse e falta de investimentos dos setores públicos na cultura, provocando atrasos difíceis de serem dimensionados. Durante vários anos, o financiamento público para as linguagens artísticas ficou restrito ao mecanismo de renúncia fiscal, institucionalizado alguns anos após a criação do Ministério da Cultura, no ano de 1985. Isso comprova o atraso do Brasil no entendimento da real necessidade de se investir em ações que visem à promoção e valorização das manifestações culturais de uma nação com potenciais tão diversos.

Há que se considerar, ainda, que a ausência de instrumentalização profissional acabou sendo um fator favorecedor de determinados vícios. Basta lembrar o quanto a própria atuação de gestores e produtores culturais ficou, durante muito tempo, sendo exercida por autodidatas, com acesso a poucos, ou a nenhum, processos de formação que pudessem auxiliar os interessados a desempenhar melhor essas funções – funções estas tão fundamentais para o atual quadro de desenvolvimento das políticas públicas de cultura no Brasil.

Somente a partir de 2003 é que novas estratégias de gestão pública começaram a desenhar um novo quadro para as políticas culturais nacionais, um investimento de médio e longo prazo e que já começa a apresentar resultados significativos e minimamente satisfatórios, porém ainda distantes de proporcionar um atendimento igualitário a toda classe artística. O ideal seria a ampliação de programas, propiciando o maior número de acesso possível por parte dos artistas, grupos e entidades culturais.

O 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 as políticas culturais, busca proporcionar aos criadores das mais diversas linguagens a geração de empregos e renda por meio de seu trabalho artístico. Não obstante, poucos são os grupos que já sabem fazer uso dessa potencialidade.

O *Finos Trapos* tem uma estrutura de produção ainda não considerada ideal pelo grupo, principalmente no que diz respeito à maneira apropriada para direcionar os seus trabalhos. A falta de financiamento em alguns momentos impossibilita a continuação das diversas atividades propostas pelo grupo. O fôlego, em determinados momentos, se esvai. Evidencia-se fortemente, porém, a resistência do grupo; resistência esta não apenas em face das políticas estabelecidas no mercado, mas também por meio de um posicionamento político e estético.

REFERÊNCIAS

ALVES, M. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Adauto Novaes (org.) – Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac. 2005.

ANDERSON, P. Modernidade e revolução. In: _____. *Novos estudos Cebrap*. São Paulo, v. 14, p. 2-15, fev. 1986.

BARBALHO, A. *Organização e produção cultural*. Salvador: EDUFBA; FACOM/CULT. 2005.

BRANT, L. *Economia criativa um conjunto de visões*. [recurso eletrônico]. São Paulo: Fundação Telefônica. 2012. 170 p.

COELHO, T. *Guerras culturais*. Arte e política no novecentos tardio. São Paulo: Iluminuras. 2000.

CUNHA, M. H. Profissão em Formação. *Boletín Gestão Cultural*. Disponível em: www.gestioncultural.org, 2003.

DURAND, J. C. *Política cultural e economia da cultura*. Cotia: Ateliê Editorial/ São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.

FREAKLEY, V. *Essential guide to business in the performing arts*. London/GB : Hodder & Stoughton, 1996.

TRAJETÓRIA anos 60 e 70 – A cultura, a ditadura, a censura, a contracultura e o desbunde: depoimento [out. 2013]. Rio de Janeiro: Toca da Lapa Filmes, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KyGZNMCHuAA>>. Acesso em: 20 out. 2015.

BAHIA. Secretária do Trabalho, Emprego, Renda e Esporte. *Economia Sustentável*. Salvador: SETRE, 2011. 164 p.

KRAYCHETE, G. *Viabilidade econômica e sustentabilidade dos empreendimentos da economia solidária: conceitos básicos*. Salvador: SETRE, 2012.

BRASIL. Presidência da República. *Lei 8.666/93*, de 21 de junho de 1993. Regulamenta o art. 37, inciso XXI, da Constituição Federal, institui normas para licitações e contratos da Administração Pública e dá outras providências.

BRASIL. Presidência da Republica. *Lei n. 7.505*, de 2 de julho de 1986. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. Brasília: DOU de 03/07/1986 (Seção 1).

MACHADO, M. B. Notas sobre polícia cultural no Brasil. In: MICELI, S. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

PELLICCIOTT, M. B. M. *Uma aventura política: movimentos estudantis no Brasil dos anos 1970*.

REVISTA OPINIÃO, Piauí, n. 58, de 17 de dez.1973.

- SIMIS, A. *A política cultural como política pública*. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, III, 2007, Salvador (Ba.): Faculdade de Comunicação, Ufba.
- TROTTA, R. *Paradoxo do Teatro de Grupo*. 1995. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO, Rio de Janeiro, 1995.
- WAGNER, F. *Teoria e Técnica Teatral*. Coimbra/Portugal : Livraria Almeida, 1978.
- ABRANTES, J. *Associativismo e cooperativismo*. Rio de Janeiro: Interciências, 2004.
- ANDERSON, P. Modernidade e revolução. In: *Novos estudos Cebrap*. São Paulo, v. 14, p. 2-15, fev. 1986.
- ARRABAL, J. et al. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- AVELAR, R. *O avesso da cena – Notas sobre produção e gestão cultural*. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2010.
- BARBA, E. *A canoa de papel tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARROS, J. M. A crise e a cultura. *Políticas culturais em revista*, v. 2, p. 136-146, 2013. Disponível em: <<http://Portalseer.ufba.br/index.php/pculturais>>.
- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1989. v.1- 3.
- BOEIRA, S. L. et al. Reflexões sobre aspectos teóricos e epistemológicos da produção nacional relativa ao cooperativismo. Disponível em: <<http://coloquioepistemologia.com.br/site/wp-content/uploads/2013/05/ADE108.pdf>> Acesso em: 16 ago. 2015.
- BORGES, L. Subtexto. *Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*, Belo Horizonte, n. 10, dez 2013.
- BORGHI, R. de C. Entrevista com Renato de Castro Borghi [maio 2008].. Entrevista concedida à revista eletrônica SESC 70 anos, São Paulo, n. 132. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/online/artigo/4470_ENTREVISTA#/tagcloud=lista>. Acesso em: 27 fev. 2016.
- BRANDÃO, T. Teatro brasileiro do século XX: as oscilações vertiginosas. *Revista do Patrimônio Brasileiro*, [s.n.], n. 29, 2001.
- BROOK, P. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- BUARQUE, H. *Asdrúbal trouxe o trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- CARREIRA, A. *Modelo de trabalho grupal no Brasil: dos amadores ao teatro de grupo*. (Relatório de pesquisa) Florianópolis: CEART. 2007.

_____. *Teatro de Grupo e a noção de coletivo criativo*. Artigo disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Andre%20Carreira%20-%20Teatro%20de%20grupo%20e%20a%20no%20E7%E3o%20de%20coletivo%20criativo.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

CARVALHO, J. P. M. *Amordaçados – Uma história da censura e de seus personagens*. Brasília: Manole Ltda., 2013.

CARVALHO, P. N. S. de. *Organizar para administrar: uma análise da gestão do Grupo Galpão (MG) e do Bando de Teatro Olodum (BA)*. 2015. 138 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Faculdade de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

CARVALHO, S. (Org.). *Introdução ao teatro dialético – Experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expresso Popular, 2009.

COELHO, T. *Dicionário crítico de política cultural*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1997.

CORAGGIO, J. L. Da economia dos setores populares à economia do trabalho. In: KRYCHETE, G.; LARA, F.; COSTA, B. (Orgs.) *Economia dos setores populares: entre a realidade e a utopia*. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. *Sobre la sostenibilidad de los emprendimientos mercantiles de la economía social y solidaria*. Disponível em: <www.coraggioeconomia.org>. Acesso em: 20 out. 2015.

COUTO, M. de F. M. *Por uma vanguarda nacional – A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

CUNHA, M. H. *Gestão cultural: profissão em formação*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2007.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DURAND, J. C. *Política cultural e economia da cultura*. Cotia: Ateliê Editorial/ São Paulo: Edições Sesc - SP, 2013.

ESPANCA, F. *Citações e pensamentos de Florbela Espanca*. São Paulo: Casa das Letras, 2011.

FAYOL, H. *Administração geral e industrial: Previsão, organização, comando, coordenação, controle*. São Paulo: Atlas, 1989.

FERNANDES, S. *A revolução burguesa no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

_____. *Grupos teatrais – Anos 70*. Campinas: Editora Unicamp, 2000.

FUSER, F; GUINSBURG, J. A “turma da Polônia” na renovação teatral brasileira – presenças e ausências. In: SILVA, A. S. da (org.). *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

GARCIA, S. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GOMES, M. *Anos 70 trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RjcPRcl8IGU>>. Acesso em: 21 ago. 2015.

GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUINSBURG, J. *Stanislavski e o teatro de arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Coleção Debates.)

HABERT, N. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1992.

HALL, S. *A identidade cultural na pós modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

_____. *Da diáspora – identidade e mediação cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Censo 2010: população do Brasil é de 190.732.694 pessoas*. Disponível em: <<http://saladeimprensa.ibge.gov.br/noticias.html?view=noticia&idnoticia=1766>>. Acesso em: 10 maio 2016.

JAMESON, J. F. *Crítica marxista*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

KLOTZEL, A. *Panorama histórico brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2015.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KyGZNMCHuAA>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

KRAYCHETE, G.; CARVALHO, P. *Economia popular solidária: indicadores para a sustentabilidade*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2012.

LENIN, V. O estado e a revolução. In: REIS, A. C. *Temas de História 12*, v.1, Porto Editora, 1998.

LIMA, F. A. S. (Org.). *O vento da cruviana*. Salvador: *Finos Trapos*, 2014.

_____. (Org.). *Oficínio Finos trapos: Uma pedagogia de Teatro de Grupo em cinco cidades baianas*. Salvador: EGBA, 2014.

_____. (Org.). *Pedagogia do teatro de grupo: O processo colaborativo como dispositivo metodológico no Oficínio Finos trapos*. 2014. 203 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Faculdade de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

LIMA, M. A. Os grupos ideológicos e o teatro da década de 70. In: NUÑEZ, C. F. P. (Org.). *O teatro através da história – Teatro Brasileiro*. Vol. II. Local: Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), 2005.

LIRA NETO. *Getúlio 1930-1945 - do governo provisório à ditadura do Estado Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LISPECTOR, C. *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*. São Paulo: Rocco, 1969.

- MACIEL, L. C. *Anos 70 – Trajetórias, iluminuras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.
- MAIA, T. de A. *Os cardeais da cultura nacional – Conselho federativo de cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminárias, 2012. (Organização da coleção Lia Calabre)
- MARTTELART, A., NEVEU, É. *Introdução aos estudos culturais*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- MARX, K. *O capital: crítica da economia política*. Livro 1: O processo de produção capitalista. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MICHALSKI, Y. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- MILARÉ, S. *Dossiê Renato Vianna*. Disponível em: <www.antaprofana.com.br>. Acesso em: 10 maio 2016.
- _____, S. *Teatro brasileiro 1918/38: Grupos*. Disponível em: <www.antaprofana.com.br>. Acesso em: 10 maio 2016.
- MORAES, P. *Espirais armazém de teatro 1987-2007*. Rio de Janeiro: Kan Editora, 2008.
- MOREIRA, E. *Grupo Galpão: uma história de encontros*. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2010.
- MORIN, E.; NAÏR, S. *A política de civilização*. Lisboa: Arlea e Instituto Piaget, 1997.
- MOTA, C. G. *Ideologia da Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- NAPOLITANO, M. *1964 – História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- NEVES, João das. O teatro brasileiro, experiências – A saída, onde está a saída? *Revista Opinião*, São Paulo, n. 58, p. 27, dezembro 1973.
- NOVAES, A. (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/ Editora Senac Rio, 2005.
- OLIVIERE, C.; NATALE, E. *Guia brasileiro de produção cultural 2013-2014*. São Paulo: Edições Sesc-SP, 2013.
- PANORAMA Histórico Brasileiro Anos 60 e 70. Direção: Rio de Janeiro: Toca da Lapa Filmes, 19 out. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KyGZNMCHuAA>>. Acesso em: 20 out. 2015.
- PEIXOTO, F. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec Ltda, 1985.
- _____. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec Ltda, 1989.

PELLICCIOTTA, M. M. B. *Uma aventura política: as movimentações estudantis da década de 70*. 1997. 242p. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, Campinas-SP, 1997.

PERILLI, L. S. *O que é mercadoria*. Brasília: Brasiliense, 1984.

RIDENTI, M. *Cultura e política nos anos 1970: o fim do ciclo das vanguardas no Brasil*, 2005. Disponível em:
<http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/>. Acesso em: 7 fev. 2016.

_____. *Em busca do povo brasileiro, artistas da revolução: do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Unesp/Fapesp, 1993.

RUBIM, A. A. C.; FERNANDES, T., RUBIM, I. (Orgs.). *Políticas Culturais, democracia e conselhos de cultura*. Salvador: EDUFBA, 2010.

RUBIM, L. *Organização e produção cultural*. Salvador: EDUFBA, 2005.

SANTOS, B. A.; LIMA, E. B.; PRASERES JR, J.; SANTOS, J. F. (Orgs.). *Tecendo caminhos científicos*. Salvador: EDUFBA, 2015.

SCHETTINI, R. I. A. *O teatro como a arte do encontro: dramaturgia da sala de ensaio. Uma abordagem metodológica para a composição do espetáculo “Genesius – histriônica epopeia de um martírio em flor”*. 2009. p.305. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SERVA, M.; DIAS, T.; ALPERSTEDT, G. D. Paradigma da complexidade e teoria das organizações: uma reflexão epistemológica. *Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, v. 50, n. 3, p. 276-287, jul./set. 2010.

SINGER, P. Economia dos setores populares: propostas e desafios. In: KRYCHETE, G.; LARA, F.; COSTA, B. (Orgs.) *Economia dos setores populares: entre a realidade e a utopia*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SPOLIN, V. *Improvisação para o teatro*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

STANISLAVSKI, C. *A preparação do ator*. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

TENDÊNCIAS demográficas no período de 1950/2010. Disponível em:
<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2000/tendencias_demograficas/coment>. Acesso em: 20 set. 2015.

TRANSFORMAÇÃO da cultura em arte. São Paulo: Itaú Cultural. 2009. Disponível em
<<https://www.youtube.com/watch?v=Ad5-RvZvM7Y>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

TRICERRI, C. *Teatro do Ornitorrinco*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

TROTTA, R. Eu não sou um realista. In: *Boletim Informativo INACEN*, ano II, n. 9, out.1987. Teatro de Grupo: utopia e realidade. (no prelo). 2005.

TROTTA, R. *Paradoxo do Teatro de Grupo*. 1995. P.250. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós Graduação da Unirio, Universidade Federal do Estado do Rio, Rio de Janeiro, 1995.

VIEIRA, M. M. F.; SILVA, R. C.; RODRIGUES, M. S. (orgs.). *Cultura, mercado e desenvolvimento*. Porto Alegre: Dacasa Editora, 2010.

VOX DA CENA/grupo vila vox de teatro. Salvador: Gordo Neto, 2013-2014.

REFERÊNCIAS DOS ESPETÁCULOS TEATRAIS

GRUPO DE TEATRO FINOS TRAJOS. *O vento da cruviana* [Peça Teatral]. Direção Frank Magalhães, dramaturgia Francisco André, elenco Polis Nunes e Thiago Carvalho, trilha sonora: Tomaz Mota, figurino: Jhony Karlo; Luz: Frank Magalhães; iluminador: Francisco André; cenografia: Yoshi Aguiar; produção: Frank Magalhães e Thiago Carvalho; comunicação: Polis Nunes. [s.l]: Grupo Finos Trajos, 2014.

GRUPO DE TEATRO FINOS TRAJOS. *Berlindo* [Peça Teatral]. Direção: Yoshi Aguiar, assistente de direção: Frank Magalhães, texto de Gilsérgio Botelho, elenco: Dayse Andrade, Francisco André, Frank Magalhães, Polis Nunes e Thiago Carvalho; ator convidado: Danilo Cairo; preparação corporal e coreografias: João Rafael Neto, trilha sonora: João Omar e Tomaz Mota; produção executiva: Frank Magalhães e Daisy Andrade. [s.l]: Finos Trajos Produções, 2011.

GRUPO DE TEATRO FINOS TRAJOS. *Gennesius – histriônica epopeia de um martírio em flor* [Peça Teatral]. Direção Roberto de Abreu, assistente de direção Evélin Correia, texto Criação Colaborativa Grupo de Teatro Finos Trajos, dramaturgia Roberto de Abreu; elenco Frank Magalhães, Polis Nunes, Ricardo Fraga, Shirley Ferreira e Yoshi Aguiar, trilha sonora Grupo de Teatro Finos Trajos, direção musical Gabriel Franco, Roberto de Abreu, Tomaz Mota, Yann Schettini, cenografia Roberto de Abreu e Yoshi Aguiar, desenho de iluminação Maria Carla Santos, Yoshi Aguiar, Roberto de Abreu, operação de luz Francisco André, produção executiva Dayse Andrade e Thiago Carvalho. [s.l]: Finos Trajos Produções, 2009.

GRUPO DE TEATRO FINOS TRAJOS. *Auto da Gamela* [Peça Teatral]. Direção Roberto de Abreu, Texto Carlos Jehovah e Esechias Araújo Lima, dramaturgia Esechias Araújo Lima e Roberto de Abreu, elenco Dayse Andrade, Danielle Rosa, Francisco André, Polis Nunes, Ricardo Fraga, Yoshi Aguiar, coreografias e preparação corporal Chefinho Santos; trilha sonora (canções originais) Grupo Renascença, direção musical Roberto de Abreu, cenografia Yoshi Aguiar, operação de luz Frank Magalhães, produção executiva Dayse Andrade e Thiago Carvalho. [s.l]: Finos Trajos Produções, 2007.

GRUPO DE TEATRO FINOS TRAJOS. *Sagrada partida* [Peça Teatral]. Direção Roberto de Abreu, Texto Criação Colaborativa Grupo de Teatro Finos Trajos, dramaturgia Esechias Araújo Lima e Roberto de Abreu, assistente de direção Laura Franco, elenco Dayse Andrade, Francisco André, Polis Nunes e Ricardo Fraga, trilha sonora Grupo de Teatro Finos Trajos (releitura de canções de domínio público) e Manoela Rodrigues, direção musical Laura Franco e Roberto de Abreu, cenografia Yoshi Aguiar, iluminação e operação de luz Yoshi Aguiar. [s.l]: Finos Trajos Produções, 2007.

GRUPO DE TEATRO FINOS TRAJOS. *Sagrada folia* [Peça Teatral]. Direção Roberto de Abreu, Dramaturgia Francisco André, Roberto de Abreu e Yoshi Aguiar, elenco Dayse Andrade, Danielle Rosa, Francisco André, Polis Nunes, Ricardo Fraga, Roberto de Abreu, Yoshi Aguiar, músicos convidados Gerry Cunha e Celso Costa, direção musical Roberto de Abreu, cenografia Yoshi Aguiar, operação de luz Frank Magalhães. [s.l]: Finos Trajos Produções, 2006.

GRUPO DE TEATRO FINOS TRAJOS. *Sussurros...* [Peça Teatral]. Direção Roberto de Abreu. Dramaturgia Grupo de Teatro Finos Trajos e Roberto de Abreu, elenco

Anderson Rodrigues, Dayse Andrade, Danielle Rosa, Polis Nunes, Yoshi Aguiar, cenografia Yoshi Aguiar, operação de som Francisco André, operação de luz Roberto de Abreu. [s.l]: Finos Trapos Produções, 2004.

APÊNDICE

APÊNDICE 1 - CRONOLOGIA DE ESPETÁCULOS E FICHAS TÉCNICAS

GRUPO DE TEATRO FINOS TRAJOS

Repertório atual

- ***O vento da cruviana***

Encenação: Frank Magalhães. Ano de 2014. Dramaturgia: Francisco André; elenco: Polis Nunes e Thiago Carvalho; direção musical: Tomaz Mota; cenografia e adereços: Yohi Aguiar; figurino: Jhony Karlo; maquiagem: *Grupo de Teatro Finos Trajos*; concepção de luz: Frank Magalhães; operação de luz: Francisco André; assessoria de comunicação: Polis Nunes; programação visual: Yoshi Aguiar; editor de imagens para TV: Filipe Couto; fotografia: Diney Araújo; coordenação de produção: Thiago Carvalho; produção executiva: Frank Magalhães e Thiago Carvalho; *Finos* colaboradores: Alexandre Dias, Daisy Andrade, Emerson Almeida; composição e execução ao vivo de trilha sonora: Tomaz Mota; efeitos em estúdio (taças, apitos, efeitos de ventos produzidos com dutos corrugados flexíveis e vocais): Frank Magalhães, Polis Nunes, Thiago Carvalho e Tomaz Mota; execução em estúdio: Tomaz Mota (guitarra, violão, escaleta); e Cícero Moura: (flauta transversal).

Espetáculos anteriores

- ***Berlindo***

Direção: Yoshi Aguiar. Ano de 2011. Texto: Gilsérgio Botelho; assistente de direção: Frank Magalhães; elenco: Daisy Andrade, Francisco André, Frank Magalhães, Polis Nunes e Thiago Carvalho; ator convidado: Danilo Cairo; preparação corporal e coreografias: João Rafael Neto e *Grupo de Teatro Finos Trajos*; trilha sonora: João Omar e Tomaz Mota; produção executiva: Frank Magalhães e Dayse Andrade; realização: *Finos Trajos* Produções.

- ***Gennesius: hístriônica epopeia de martírio em flor***

Direção: Roberto de Abreu. Ano de 2009. Texto: Criação Colaborativa *Grupo de Teatro Finos Trajos*; dramaturgia: Roberto de Abreu; assistente de direção:

Evélin Correia; elenco: Frank Magalhães, Polis Nunes, Ricardo Fraga, Shirley Ferreira e Yoshi Aguiar; trilha sonora: *Grupo de Teatro Finos Trapos*; direção musical: Gabriel Franco, Roberto de Abreu, Tomaz Mota, Yann Schettini; cenografia: Roberto de Abreu e Yoshi Aguiar; desenho de iluminação: Maria Carla Santos, Yoshi Aguiar, Roberto de Abreu; operação de luz: Francisco André; produção executiva: Daisy Andrade e Thiago Carvalho; realização: *Finos Trapos* Produções.

- ***Auto da gamela***

Direção: Roberto de Abreu. Ano de 2007. Texto: Carlos Jehovah e Esehias Araújo Lima; dramaturgia: Esehias Araújo Lima e Roberto de Abreu; elenco: Dayse Andrade, Danielle Rosa, Francisco André, Polis Nunes, Ricardo Fraga, Yoshi Aguiar; coreografias e preparação corporal: Chefinho Santos; trilha sonora (canções originais): Grupo Renascença; direção musical: Roberto de Abreu; cenografia: Yoshi Aguiar; operação de luz: Frank Magalhães; produção executiva: Daisy Andrade e Thiago Carvalho; realização: *Finos Trapos* Produções.

- ***Sagrada partida***

Direção: Roberto de Abreu. Ano de 2007. Texto: Criação Colaborativa *Grupo de Teatro Finos Trapos*; dramaturgia: Esehias Araújo Lima e Roberto de Abreu; assistente de direção: Laura Franco; elenco: Daisy Andrade, Francisco André, Polis Nunes e Ricardo Fraga; trilha sonora: *Grupo de Teatro Finos Trapos* (releitura de canções de domínio público) e Manoela Rodrigues; direção musical: Laura Franco e Roberto de Abreu; cenografia: Yoshi Aguiar; iluminação e operação de luz: Yoshi Aguiar; realização: *Finos Trapos* Produções.

- ***Sagrada folia***

Direção: Roberto de Abreu. Ano de 2006. Dramaturgia: Francisco André, Roberto de Abreu e Yoshi Aguiar; elenco: Dayse Andrade, Danielle Rosa, Francisco André, Polis Nunes, Ricardo Fraga, Roberto de Abreu, Yoshi Aguiar; músicos convidados: Gerry Cunha e Celo Costa; direção musical: Roberto de Abreu; cenografia: Yoshi Aguiar; operação de luz: Frank Magalhães; realização: *Finos Trapos* Produções.

- ***Sussurros...***

Direção: Roberto de Abreu. Ano de 2004. Dramaturgia: *Grupo de Teatro Finos Trapos* e Roberto de Abreu; elenco: Anderson Rodrigues, Dayse Andrade,

Danielle Rosa, Polis Nunes, Yoshi Aguiar; cenografia: Yoshi Aguiar; operação de som: Francisco André; operação de luz: Roberto de Abreu; realização: *Finos Trapos* Produções.

Outros projetos

- ***Projeto Afi nações*** – Apresentação de espetáculos/ Discussão/ Mesas-redondas/ Oficinas/ intercâmbios entre grupos/ Ensaios e Treinamentos/ Leituras dramáticas etc.
- ***Oficinã Finos Trapos*** – Aprimoramento de atores/ Montagem de espetáculo.
- ***Fino Café*** – Café Sarau
- ***Folia e Poesia*** – Sarau de leituras

APÊNDICE 2 – PRÊMIOS E FESTIVAIS

GRUPO DE TEATRO FINOS TRAJOS

- Prêmio Estímulo a Montagens Teatrais da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) – *Sagrada folia*, 2005.
- Prêmio Circuladô Cultural da Funceb – *Sussurros...*, 2005.
- Prêmio Circulação Cultural da Funceb – *Sagrada folia*, 2006;
- Prêmios no Festival Ipitanga de Teatro: melhor espetáculo Júri Oficial, Espetáculo Júri popular, direção, atriz, atriz coadjuvante, figurino, cenário e maquiagem – *Sagrada folia* e *Sussurros...*, 2006.
- Seleção Oficial do Festival de Cenas Curtas Galpão Cine Horto (Belo Horizonte-MG) – *O caçador de bruxas*, 2006.
- Seleção Oficial do VI Festival Nordestino de Teatro de Garamiranga-CE – *Sagrada folia*, 2006.
- Seleção Oficial Festival de Teatro de Pindamonhangaba-SP – *Sagrada folia*, 2006.
- Prêmio Funarte de Teatro Myrian Muniz 2006 – *Auto da gamela*, 2006.
- Prêmio Caixa Cultural 2006/2007 – *Sagrada partida*, 2007.
- Prêmio de Circulação do Programa BNB de Cultura do Banco do Nordeste – *Sagrada folia*, 2006.
- Prêmio Carlos Petrovich da Funceb – *Auto da gamela*, 2008.
- Prêmio Braskem de Teatro 2007 – Melhor direção por *Auto da gamela* e indicações nas categorias de melhor ator, atriz, espetáculo adulto, espetáculo júri popular e categoria especial - trilha sonora – *Auto da gamela* e *Sagrada partida*.
- Edital Quintas do Teatro da Funceb – *Auto da gamela*, 2008.
- Edital de Ocupação de Espaços Culturais da Funceb, Residência no Espaço Xisto Bahia – Projeto *Finos Trajos* Abrigo e Morada, 2008.
- Prêmio Myrian Muniz da Funarte 2008 – *Gennesius: histriônica epepeia de um martírio em flor*, 2009.
- Concurso Luso-Brasileiro de Dramaturgia – 2.º Lugar /Texto do Espetáculo – *Gennesius: histriônica epepeia de um martírio em flor*, 2009.
- Seleção Oficial do Festival Latino-Americano de Teatro 2009 – *Sagrada folia*, 2009.
- Seleção Oficial do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia 2009 – *Auto da gamela*, 2009.
- Seleção Oficial do Festival Latino-Americano de Teatro 2010 – *Gennesius: Histriônica epepeia de um martírio em flor*, 2010.
- Participação no I Colóquio sobre História do Teatro no Piemonte Norte do Itapicuru – O centenário de José Carvalho (1910-2010) – Senhor do Bonfim-BA, com o espetáculo *Gennesius: histriônica epepeia de um martírio em flor*, 2010.
- Edital Manoel Lopes Pontes – Apoio a Montagens de Teatro 2010 – *Berlindo*, 2011.
- *Projeto Afições* – Manutenção de Grupos Artísticos 2011-2012 – Demanda Espontânea/ FCBA – Funceb-Bahia.
- *Oficinã Finos Trajos* – 2012 / Edital Setorial de Teatro – Secult – Bahia.

- Projeto *Afinações* – Edital 02/2015, Agitação Cultural – Dinamização em Espaços Culturais do Estado da Bahia. Apoio Financeiro do Governo do Estado da Bahia, por meio do Fundo de Cultura, Secretaria da Fazenda e Secretaria de Cultura da Bahia.

APÊNDICE 3 – DIVULGAÇÃO DA TEMPORADA OFICINÃO 2008

GRUPO DE TEATRO FINOS TRAJOS

1. DIVULGAÇÃO DO OFICINÃO:

Começaram as inscrições para o "OFICINÃO FINOS TRAJOS" em Vitória da Conquista. Quem quiser se inscrever deve procurar o Centro de Cultura de segunda a quinta, de 4/1 até 14/1. O curso é gratuito, mas só são 30 vagas! As vagas serão preenchidas por ordem de chegada. Corra!!!!!! As inscrições devem ser feitas no turno da tarde no Centro de Cultura. Procurar Patrícia entre as 14h/18h.

O "Oficinão Finos Trajos" faz parte do projeto "Auto da gamela Temporada 2008"!

Oficinão Finos Trajos: oficinas oferecidas, gratuitamente, para artistas de teatro, iniciantes e veteranos, sobre o processo colaborativo de criação. As oficinas acontecerão no Centro de Cultura, de 14 de janeiro à 07 de fevereiro (com receso no Carnaval) de segunda a quinta das 18h às 21h:30h. A mostra da oficina acontece dias 09 e 10 de fevereiro no Teatro Municipal Carlos Jehovah.

Acesse o blog do Finos para mais informações: www.finostrapos.blogspot.com

2. DIVULGAÇÃO DO PROJETO:

AUTO DA GAMELA

TEMPORADA 2008

Espetáculo, Oficinão, mostra e mesa redonda.

ESPETÁCULO: 18 a 27 de janeiro às, 20 h, sextas, sábados e domingos, Centro de Cultura. Ingr: R\$ 6 (Inteira) e R\$ 3 (meia)

OFICINÃO: Será oferecido gratuitamente para artistas de teatro, iniciantes e veteranos. Inscrições a partir do dia 4 de janeiro no Centro de Cultura. As oficinas acontecerão no Centro de Cultura, de 14/1 a 07/2, das 18h às 21:h30. São 30 vagas disponíveis. A mostra da oficina acontece nos dias 9 e 10/2 Teatro Municipal Carlos Jehovah.

MESA REDONDA:

Dia 09 "Teatro conquistense - Tradição".

Dia 10 "Teatro Conquistense - Contemporaneidade"

No Teatro Carlos Jehovah, sempre as 14h

Profile do *Finos Trajos* no Orkut:

<http://www.orkut.com/Profile.aspx?uid=4642904192138422156>

Comunidade do *Finos Trajos* no ORKUT:

<http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=2958826>

(ABREU, 06 de janeiro de 2008, sem número de página. Mensagem encaminhada via e-mail).

APÊNDICE 4 – CARTAZES E BANNERES DO OFICINÃO FINOS TRAIPOS

GRUPO DE TEATRO FINOS TRAIPOS



Cartaz da mostra cênica “Escravos de Jó: Fragmentos de um discurso”, oficina 2008. Fonte: *Grupo de Teatro Finos Trapos*.



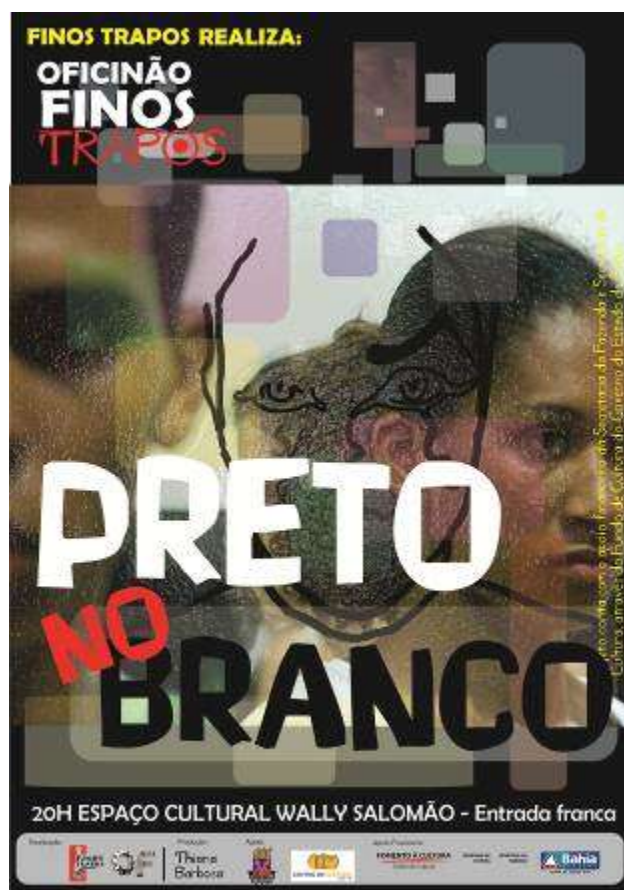
Banner Virtual Projeto Afi nações, Ação Oficínio Finos Trapos. Fonte: *Grupo de Teatro Finos Trapos*.



Cartaz da mostra cênica “Águas de Ferro”, oficina 2013 – Etapa Juazeiro. Fonte: *Grupo de Teatro Finos Trapos*.



Banner Virtual Oficina 2013. Fonte: *Grupo de Teatro Finos Trapos*



Cartaz da mostra cênica “Preto no Branco”, oficina 2013 – Etapa Jequié. Fonte: *Grupo de Teatro Finos Trapos*.



Cartaz de divulgação Oficina 2013 – Etapa Ilhéus. Fonte: *Grupo de Teatro Finos Trapos*.



Cartaz da mostra cênica “Eu nasci Assim, Eu cresci assim... Mas Agora Mudei”, oficina 2013 – Etapa Ilhéus. Fonte: *Grupo de Teatro Finos Trapos*.



Cartaz de divulgação do espetáculo “Dança em cortejo”, no projeto “Festival da Cidade”, 2014. Fonte: *Grupo de Teatro Finos Trapos*.



Cartaz do espetáculo “Eu vim aqui para vadiar” – Direção: Daniel Marques, 2015.

Fonte: *Grupo Finos Trapos de Teatro*.

ANEXO

Entrevista Finos Trapos – Parte 1

Entrevista realizada o dia 28 de agosto de 2015 na sala de ensaio do Espaço Teca, em Salvador, Bahia.

Entrevistados:

Francisco André (Chico)

Frank Magalhães

Poliana Nunes (Polis)

Washington Aguiar (Yoshi)

Tomaz Mota (Tom)

Thiago – Eu quero que vocês entendam esse momento como uma conversa entre nós e não como uma entrevista formal, até porque, por estar tão dentro do Grupo de Teatro Finos Trapos, é um tanto difícil manter um distanciamento na elaboração de questões que tiveram como base a nossa própria vivência em grupo. E para começar, eu quero que vocês falem um pouco da trajetória de vocês. Como, quando e onde começou, e como é que vocês se encontram nesse exato momento?

Francisco – Para mim no teatro aconteceu assim [...] de uma maneira muito simples, uma brincadeira de escola, comecei a fazer teatro no Colégio Estadual Abdias Menezes e aí fui ficando e fui gostando, quando me vi, eu já me vi dentro, não conseguia ter outra perspectiva de se fazer, o primeiro grupo profissional que eu tive contato foi o Grupo de Teatro da UESB⁹⁶ que é o seio da maioria das pessoas daqui. [...] Era uma aula aberta, nessa aula aberta eu me apaixonei pela metodologia que era aplicada por Marcelo Benigno, e aí comecei a me aproximar do grupo, [...] era justamente o momento de profissionalização, de decidir um [...] caminho pra seguir, e aí, pelo impulso da prática, eu fiz o vestibular para Licenciatura em Teatro, vim para Salvador por causa desse curso em 2004. Aqui eu me encontrei com essas pessoas do grupo, e aí a gente acabou dando continuidade a uma prática que já vinha sendo feita em Vitória da Conquista, que é a minha cidade de origem. Desde então ainda esse lugar do profissional e da paixão é muito próximo para mim, é aquela questão: No momento em que eu decidi que eu não consigo mais parar de pensar em teatro, aí eu vou parar, não tenho problema nenhum, mas enquanto esse chamamento, essa vontade de fazer, continuar, persisti, eu continuo persistindo [...].

Tomaz – Bem, no meu caso começou com [...] a música e que eu sempre quis, [...] meu desejo não era nem violão, era guitarra, eu queria ser guitarrista, aquele guitarrista famoso, que fazia solo, que fazia tudo. Só que aí veio a conversa justamente com a parte financeira da família, no caso minha mãe. Aí eu fui decidir fazer aula de guitarra,

⁹⁶ Na década de 1990, a Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), criou grupos de arte em regime de extensão. Eram grupos que funcionavam como cursos livres, em diversas linguagens: teatro, dança, capoeira e canto-coral. *O Grupo de Teatro da UESB*, como era conhecido na cidade, funcionava em regime de teatro de grupo, apesar de estar atrelado a uma instituição pública. Este grupo foi responsável pelo intenso movimento teatral de sua época, e mais, pela iniciação artística de diversos atores e artistas cênicos da região. Todos os membros do *Finos*, que são de Vitória da Conquista, por exemplo, tiveram o referido grupo como primeira experiência de formação. Os grupos de arte foram extintos pela UESB em 2002. O antigo *Grupo de Teatro da UESB* é o atual *Caçua de Teatro*, sob direção de Marcelo Benigno.

aprender e não sei o que e tudo mais, e aí minha mãe chegou e perguntou: “Quanto custa a guitarra? Aí eu falei – vai custar uns 1000 reais. E ela: “e quanto custa um violão? Ah! um violão custa uns 200 reais. Ela: “vamos começar com o violão, né? Depois a gente conversa, a gente muda!” Aí acabou que eu fiz violão e nunca mais parei. [...] Fui, prestei vestibular, passei, e desde então eu venho atuando na área de musica. Teatro eu meio que cai de paraquedas, que foi justamente com o *Finos Trapos*, que foi com *Genesisius*, [...] Isso foi em 2009, fui entrando também nessa área de teatro. Poliana – Então, eu comecei a fazer teatro no Grupo de Teatro da UESB. [...] Foi no dia 16 de setembro de 98. A primeira reunião que eu fui na UESB, lugar que eu nunca tinha ido na vida, mas foi uma guerra dentro de casa para poder sair e ir para UESB, ainda mais de noite. [...] Foi muito interessante à trajetória do grupo, aquelas transformações todas, enfim eu acho que para todos que faziam parte naquela época, eram apresentadas possibilidades, perspectivas que para a gente, pelo menos para mim que não tinha tido nenhum tipo de contato com as artes, [...] Até mesmo nas performances que tinha na escola, que a gente nem chamava de performance, eu era uma tragédia, porque eu era muito tímida. Quem me conheceu antes de eu fazer teatro, não me reconhece hoje, porque eu era realmente uma pessoa muito pra dentro demais, eu não conseguia me expressar, não conseguia conversar com as pessoas. Então foi realmente uma coisa que me possibilitou esse avanço enquanto ser social, pessoa que se relaciona com os outros. Aí fiquei no grupo da UESB quatro anos, foi de 98 a 2002, foi o ano que eu prestei vestibular para vim para cá. E lá tive contato com alguns de nós que estamos aqui, e a gente teve algumas vivências, eu acho que o espetáculo o *Auto da Conquista*⁹⁷ foi um grande acontecimento para todo mundo, porque foi um espetáculo que conseguiu fazer algumas temporadas, mesmo com aquelas dificuldades todas, que a gente não entendia o que era, mas que a gente queria que as pessoas fossem assistir, a gente corria atrás de produção, mesmo sem saber o que era produção. A gente meio que comprava [...] as ideias que Marcelo apresentava, porque a gente queria ver aquilo acontecer, aquilo já estava fazendo parte da nossa vida [...] porém teve o *Pafatac*⁹⁸ que foi um grupo que atravessou essa trajetória, que eu montei junto com o Roberto de Abreu na escola de teatro, na escola normal, e que acho que em menos de um ano depois de montar o grupo, o grupo já era um grupo independente da escola, principalmente por conta das dificuldades que a gente teve em termos de administração, gestão. Procurava apoio da escola, não tinha, é precisava da escola para fazer algumas coisas, não conseguia. Então a gente meio que fez a linha rebelde, e falou assim vamos cuidar da nossa vida porque aqui a gente não vai conseguir nada, então acho que um ano praticamente depois, a gente já era independente, já tava ali meio que colando com o Marcelo. [...] Acho que o acontecimento do *Pafatac*, foi muito bom, não só pra quem fez parte dele, como também para quem teve a oportunidade de vivenciar conosco aquele momento. O grupo

⁹⁷ O trabalho contava a história da cidade de Vitória da Conquista, através da colonização, crescimento e tradições. Sob o comando do arte-educador Marcelo Benigno. O grupo realizou diversos projetos de estudos e pesquisa, como Dionísias Urbanas, Teatro de Rua, Roda de Teatro na praça, e aulas abertas à comunidade, às empresas e às instituições educacionais.

⁹⁸ Grupo Fundado em 2001, por Roberto de Abreu e Poliana Nunes, e as atividades eram desenvolvidas no Instituto Euclides Dantas. Por esse Grupo, Roberto e Poliana, montaram os espetáculos, S.O.S Pindorama, Agonia e Coraçãozinho, além de ações de leituras dramáticas e, Sarau de Poesias. O grupo desenvolveu as suas ações, até o ano de 2005, na cidade de Vitória da Conquista.

permaneceu, se eu não me engano até 2003-2004 com o Pindorama, com agonia fazendo temporada, enfrentando aquelas questões conquistenses, que todos nós que somos de Conquista sabemos e que outras pessoas que são do interior também sabem da dificuldade que é e permanece até hoje, claro que é um contexto completamente diferente. E vindo pra cá fiquei um ano aqui na faculdade, e um ano depois veio a 2ª geração: Yoshi, Dani, Dayse e Roberto, e neste mesmo ano que eles vieram, a gente montou o grupo em 2003 e estamos até hoje. E assim nessa questão toda, eu acho que eu costumo falar muito, principalmente quando me perguntam, que é a identificação com o teatro de grupo, então já estudei sobre teatro de grupo, já defendi um trabalho sobre isso, então assim. Existe uma diferença uma diferença considerável nesse modo de fazer, modo de operar, como se diz na teoria, e que para mim tem a ver com identificação, eu me identifico com essa forma de trabalhar, e em outras oportunidades que eu tive de trabalhar fora desse contexto, eu não me identifiquei, eu tive dificuldades, eu acho que eu tenho dificuldades até hoje. E eu acho que isso tem o lado bom e o lado ruim da coisa, porque a gente quer que o outro alcance a nossa perspectiva né? A expectativa que você faz na verdade. Porque para mim o grupo é um lugar onde você tem a oportunidade de se organizar, de conversar, de estabelecer critério, ainda que não sejam rígidos, é aquela coisa ao pé da letra, e em relação a essa coisa de trajetória de artista, eu tô mais dentro do teatro de grupo, do que qualquer outro tipo de metodologia, vamos chamar teatro de grupo de metodologia de trabalho. Porque eu gosto, eu me identifico, eu aprendi a conviver com isso.

Frank –Eu sou o Frank Magalhães, diferente dos demais, eu não sou de Vitória da Conquista, eu sou de Feira de Santana, e como Tomaz também não é. Meu interesse pela questão surgiu de uma coisa muito engraçada, eu tinha uma tia que trabalhava em uma casa de um médico, e cada final de semana, cada segunda-feira que ela juntava o material que ele recebia, jornal, revista, reportagem, revista de cultura do eixo Rio-São Paulo, ela levava e, às vezes deixava na casa dela e eu tinha um contato muito próximo, ia sempre na casa dela, ou então ela deixava na casa da minha mãe, [...] ela deixava porque era pra utilizar em galinheiro, pra coisas de resíduos animais, coisas assim. “Deixa esse material aí que pode servir de alguma coisa”. Eu curiosamente passava o olho e comecei a achar interessante algumas informações, algumas reportagens, principalmente voltadas pra coisa do teatro. Porque a televisão era mais fácil, a gente tinha televisão em casa, a gente via as coisas. Mas o que era aquilo que eu não entendia o que estavam naquela revista, naquelas informações, naquelas figuras, naquelas imagens, eu queria saber o porquê daquilo, e como é que se produzia aquilo, e onde tinha aquilo. Ai eu percebi que eu poderia curiosamente saber se na minha cidade também tinha algo parecido com aquilo, aí foi que ocorreu o fato dos meus pais se separarem né, e aí quando a gente saiu de um bairro que era no centro da cidade e foi pra uma localidade bem periférica, e nessa questão da localidade periférica, eu acabei atravessando toda a Cidade de Feira de Santana. E um desses dias eu passei em frente de um teatro e lá estava escrito oficinas de teatro. Eu fui procurar saber o que era essa informação por conta do termo, da palavra, aí o rapaz falou assim: “Olha aqui! Tá aberto inscrições para quem quiser fazer oficina de teatro.” Eu fui e me inscrevi, fiz essa primeira oficina, que, inclusive chama-se *Performance Teatral*, não sabia dizer o que era de fato. E em seguida já encaminhei duas oficinas, que uma era teatro de sombras,

outra de interpretação, isso meio que finalizando o ensino médio. Uma crise entre a minha família que obviamente ia respingar em nós os filhos, no caso, eu estava inteiramente nesta onda, porque, como eu falei, a gente morava no centro, passou a morar na periferia, mas a gente continuava a estudar naquela escola que era lá no centro, então tinha um percurso muito grande, que até hoje na cidade não tem uma linha direta de ônibus que faça esse percurso, pra gente foi uma descoberta, a gente começou a descobrir as coisas que a cidade tinha, e com isso as questões do teatro. Lá em Feira de Santana tem a universidade, UEFS e tinha o Centro Universitário de Cultura e Arte que já tinha sido, inclusive, uma referência na formação de músicos, durante algum período, antes chamada escola normal de música, que se transformou em um centro cultural. Ali tem teatro, música, dança, artes plásticas, tudo enfim, foi onde eu me aproximei dessa história. Chegando uma pessoa chamada Gilberto Rios que era de Feira de Santana e tinha passado um período em Brasília estudando com Dulcina de Moraes. [...] Naquela época, não sei como esta hoje, mas a escola ainda existe, então ele veio para Feira de Santana querendo o apoio da universidade para montar alguma coisa parecida com aquilo. Diversas reuniões com o reitor, diretoria com os conselhos, e nós os artistas, atores, envolvidos, engajados nessa possibilidade de haver um curso que seria inicialmente superior, e viu que era uma coisa complicada para se instalar um curso superior naquela época, criou-se o módulo de um curso profissionalizante, que seria o mote do curso que já tinha aqui em Salvador, que era do *Estúdio Sitorne*, que na época quem era um dos associados era Harildo Déda⁹⁹, e outros profissionais que já tinham saído da escola de teatro e estavam em plena ascensão em suas formações. Então é como se fosse uma pegada deste currículo, só que dentro de um contexto de uma universidade estadual. [...] Só que aí começou a formar um grupo, pra que a gente conseguisse desenvolver paralelamente a essa escola, e aí eu já comecei a criar uma cia, a gente criou uma cia de teatro chamada *A Barraca*, e a gente chamou um profissional de fora e topamos a ideia de manter esse profissional lá em Feira de Santana e correremos atrás, como Poliana disse, nós já estávamos fazendo coisas de produção, mas não sabia exatamente o que era aquilo. Então, agente precisava de um cenário, a gente precisava de iluminação, muitos acessórios e coisas, a gente corria a cidade inteira, políticos e secretários, empresas lojas tudo o que poderia ajudar a gente nesse sentido e a gente fazia essa coisa toda, tentava movimentar. Então o eixo era Teatro Margarida Ribeiro, Centro Cultural Amélia Amorim e o Centro Universitário de Cultura e Arte que era mais centralizado. Então a gente vivia nesse eixo tentando fazer, como se diz, a movimentação, obviamente já existia grupos é com bastante tempo em Feira de Santana,

⁹⁹ Aos 76 anos de vida, 45 dedicados ao palco, Harildo Déda revê o tempo em que assumiu a responsabilidade de colocar em cena uma diversidade de textos interpretados por estudantes da Escola de Teatro da UFBA. Ressaltando que é um momento delicado, visto que os alunos-atores estão deixando o aprendizado formal para se aventurar nos espaços do exercício profissional, o professor-diretor refaz alguns desses momentos (MATOS;LUIZ. 2011, p. 74). Para tanto, o ator e diretor teatral baiano se dedica pelo fazer teatral, podendo ser visto em mais de 70 peças que atuou e mais de 20 que dirigiu. Na televisão, atuou em *Faça sua história* (2008), *Carga Pesada* (2004), *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1998), *O Pagador de Promessas* (1988) e *Rosa Baiana* (1981). No cinema, atuou em *Besouro* (2009), *Cidade Baixa* (2005), *Central do Brasil* (1998) e *Tieta do Agreste* (1996), entre outros filmes.

mas quando a gente esta envolvido nesse contexto, a gente começa a pegar essa ideia de que a gente quer mudar, quer fazer, que a gente quer aparecer chegou o momento em que passou por Feira de Santana, um grupo fazendo alguns testes para viagens internacionais, e eu estava em meio aquela coisa toda, como Chico disse de descobrir a idade, de fazer algo, que pudesse mostrar pro pai, para mãe, para família, que não seria tão desastroso né? Entrar nesse mundo da arte, não seria tão desastroso, porque eu precisaria de grana, alguma coisa nesse sentido. Então em meio aquela coisa toda, a vontade de fazer, de aprender. [...] Eu fiz o teste, e acabei passando nesse teste e fui morar no Japão, desenvolvendo um trabalho artístico com uma galera de musica, dança e pra mim foi uma vivencia interessante. Lá eu passei um período de um a oito meses e quando voltei para Feira de Santana já achava que Feira de Santana não dava mais, apesar de eu ter continuado a fazer teatro, e queria fazer outras coisas, queria aprender mais e mais e mais. Ai eu disse assim – Olha eu acho que vou tentar o vestibular. Depois de ter trabalhado em alguns teatros em Feira de Santana na parte administrativa. Eu fiz vestibular em 2002, eu encontrei nos primeiros dias, Poliana, assim louco sem saber exatamente onde que eram as coisas, eu tive um contato com Roberto, com Poli, com Dayse. [...] E aí eu achei que o grupo seria uma coisa interessante. Foi que passou 2003, 2004, 2005, até vir as coisas do grupo, acompanhei as coisas, até que, fui assistir uma apresentação em 2007, *Auto da Gamela* no Teatro Vila, já tinha visto as outras coisas no Vila, e Roberto já tinha me convidado para participar do grupo desde 2006, e eu passei um ano e meio pra dizer que queria entrar no grupo porque existiam inúmeras questões de vivência, de grana, de trabalho, de tempo, enfim, essas coisas todas era uma coisa que contribuía para dizer um sim ou um não. Mas aí eu percebi, que naquele momento poderia ser um porto né? Uma coisa mais segura, e comecei esse entendimento do que viria a ser grupo. Aí eu entrei em 2007 e, de lá pra cá não atuei muito, até pelo contexto, pelas coisas, pela pesquisa. No momento em que eu me inseri no grupo, eu estava fazendo uma extensa pesquisa e aí eu entendi que o grupo seria essa história de não ter que pelo menos você ter que produzir quatro, cinco peças no mesmo ano, mas que seria uma outra história. Aí eu fui a partir desse entendimento e até hoje por aqui estou.

Yoshi – Eu acabei de ver que eu sou péssimo em memória, eu aqui tentando lembrar os primórdios. Eu acho que eu posso dizer que eu comecei na igreja, com Thiago Carvalho, a gente fazendo via sacra, os evangelhos, as passagens da bíblia, [...] a gente fazia as dramatizações das passagens da bíblia, e aí um dia desses qualquer da vida, um dos amigos da gente falou: tá tendo uma serie de cursos no centro de cultura, vamos lá dá uma olhada, tem música, desenho, teatro e dança. Vamos vê lá alguma coisa, a gente pode ir e curtindo o caminho, o Centro de Cultura¹⁰⁰ era longe da casa da gente. [...] E aí fui, cheguei lá, das linguagens que tinha eu me interessei mais pelo teatro, porque já

¹⁰⁰ O Centro de Cultura Camilo de Jesus Lima, é um equipamento da Secretária de Cultura do Estado da Bahia, que desenvolve atividades culturais, se propondo dialogar com a comunidade através de atividades voltadas para as artes cênica, como: teatro, dança, artes plástica, circos e outros. Também é um espaço dedicado as realização não só artísticas da cidade de Vitória da Conquista, como de eventos nacionais e regionais. No momento, o espaço encontra-se fechado, por falta de financiamento público, para manutenção das suas dependências, e também por não ter um gestor acompanho as atividades do referido espaço.

tinha esse comecinho ali na igreja. Aí entrei nesse curso, era Arte para a Comunidade¹⁰¹ de Marcelo Benigno também, que já era uma extensão da extensão do Grupo da UESB, só que aí assim, era um grupo com crianças, crianças bem pequenas mesmo de 10 12 anos e eu já tava com dezessete pra dezoito, eu e outro amigo. Então tinham os dois grandões e um monte de criança pequenininho fazendo esse curso, mas a gente achou muito bacana a metodologia de Marcelo e a gente começou “– Ah! Vamos continuar aqui e ver o que acontece.” Em um desses momentos Marcello falou: olha o meu outro grupo vai apresentar aqui no centro de cultura que é o *Auto da Conquista*. Vocês querem assistir? A gente falou “– Lógico a gente tá aqui aprendendo, a gente que ver também.” E aí a gente foi assistir o auto e se encantou, achou um espetáculo maravilhoso. E aí viu que tinha gente conhecida, Thiago, Dayse que era do nosso circuito social e estavam ali, fazendo um espetáculo daquele e aí agente se apaixonou. Eu digo a gente porque era eu e Alex, a gente tava envolvido nesse grupo. [...] Então a gente começou a fazer o verdadeiro teatro, a gente inventou uma mentira para dizer que não poderia mais ter aula de tarde porque ia trabalhar, fazer outras coisas, e que a gente queria fazer teatro, mas não tinha outro curso em outro horário. Sabendo que Marcelo já tinha esse curso da extensão da UESB. [...] E a gente acabou entrando por essa via negativa no Grupo da UESB. Chegou lá encontrou amigos Thiago, Dayse, já estavam lá, conheci Poli, Roberto, foi uma experiência muito boa, depois Chico, levei Murilo, levei Danilo, Junior Mococá, na época muitos amigos, a gente levou uma galera para o grupo da UESB, por causa disso e foi bem bacana, a gente conheceu muita gente, fez trabalhos muito legais com Marcelo. Aí poxa foi uma descoberta de vida, eu acho que é uma coisa que eu tenho como evoluir nisso. Eu tava nessa descoberta também de idade profissão, e acaba que o teatro pega a gente e não solta mais. E aí a gente continuou nesse processo desse grupo, chegou o momento de decidir mesmo profissão, faculdade, essas coisas é eu fiz lá em conquista pedagogia, passei, a família ficou super feliz, mas aí eu vim pra salvador e fiz o vestibular para teatro e passei também, só que aí o teatro foi mais forte, aí nem fui lá cancelar minha matricula de pedagogia, deve esta lá até hoje “jubilado”, por causa de falta. Aí vim para Salvador, para fazer a UFBA teatro junto com Roberto com Dayse com Dani e aí assim, foi bacana vir com essa turma, a gente já tinha esse entrosamento, e chegar na universidade com essa cara já de um grupo que já vinha do interior e aí todo mundo já meio que começava a nomear a gente, como essa pessoas, esse grupo de pessoas que estavam vindo. E aí a gente meio que sentiu também essa necessidade de estar junto por causa dessa identificação. E aí vamos se juntar para fazer um trabalho nosso, uma pesquisa nossa diferente do que a universidade tava trazendo para gente ali, formato e tudo, a gente não estava se vendo aquelas caras ali da universidade, mas a gente se via muito um no outro. Então a gente resolveu se juntar e falar alguma coisa que a gente tava querendo aí nasceu o *Finos*. Poli, Roberto, Dayse, eu, outros convidados também, na época surgiu essa necessidade de estar juntos. Eu acho que é isso o querer estar junto, esse querer falar a mesma coisa é que nos agregou,

¹⁰¹ Iniciativa desenvolvida na Cidade de Vitória da Conquista, através do *Grupo Caçua de Teatro*. O projeto tinha o objetivo de trabalhar com a recuperação da cultura popular em toda região Sudoeste do estado, mostrando a possibilidade de um teatro feito para melhorar a vida das pessoas. O projeto proporcionava oficinas de teatro para cerca de 60 crianças, jovens e adultos, na oportunidade de se descobrirem como cidadãos e vislumbrar caminhos para as suas escolhas na vida, por meio da leitura da arte, da cultura e dos valores sociais.

e acho que agrega até hoje as pessoas, esses querereres. Essa foi a minha trajetória até fundar o grupo que fiquei vários anos com essa galera, até 2014.

Poliana – Dez anos.

Yoshi – Não! Onze, porque eu sai em 2014, e aí tô nessa minha carreira solo, mais puxado pela parte da cenografia. Foi uma vontade minha que surgiu dentro do grupo, desde a UESB, interferindo no cenário já do *Auto*, depois de *Ideologia*¹⁰². E aí, quando a gente fundou o *Finos*, essa necessidade de ter pessoas direcionadas as funções, eu me identifiquei muito com a parte de cenografia, e desenvolvi uma carreira como cenógrafo, e hoje eu trabalho bastante com cenografia, também como ator, como professor, mas a cenografia tem sido esse carro chefe, [...] essa é a trajetória até agora.

Francisco – Eu queria falar um pouco da época do grupo que você falou. Eu acho que posso tomar para mim essa prerrogativa que é comum: que é sobre a cidade, o contexto que a gente vive, o fato de a gente ter optado pelo teatro de grupo, é muito também de como a gente vivencia. A trajetória da formação do artista que vai definir o encaminhamento, porque todos nós começamos em um grupo de teatro, então meio que vai criando parâmetros, e isso se torna um parâmetro. E aí todo mundo se esbarra nisso que Poli diz quando você vai para outra experiência, você se sente estranho diferente. Uma coisa que eu estava pensando muito nesses dias, é como que o teatro, a produção de teatro anda na contramão do próprio teatro, porque você vê o mercado valorizando muito mais essa relação de *freelance*, das relações que são extremamente fechadas por essa questão, mesmo financeira né? Você é contratado para fazer um trabalho, sendo que o teatro, ele exige de você essa continuidade de trabalho. Não só de criação, mas também da manutenção, do seu corpo, do seu trabalho de ator. Isso tudo se perde sem uma continuidade. [...] O grupo é uma resposta a isso, ainda que existam outras questões é um grupo, ele vem dá uma estabilidade, uma constância ao fazer teatral, que o próprio fazer, a produção nega por conta das dificuldades financeiras, bem por aí, eu acho que a gente acabou se formando.

Thiago – Como foi fundado O *Grupo Finos Trapos*? Vocês quiseram se aproximar? Foi uma escolha para não se sentir sozinhos? Foi porque vocês queriam construir um novo espetáculo ou por conta de um política mesmo?

Poliana – Yoshi falou numa parte da fala dele essa questão da não identificação com o contexto local. Mas assim pra falar como começou, da maneira mais informal possível porque a gente sabia que tinha uma não identificação inicial com essa produção com esse modo de trabalho, que foi o modo pelo menos inicial com o qual a gente teve contato que era o da escola para esse mercado né? Então a gente não se identificou, e também a falta que fazia da vivencia em Conquista. [...] Então meio que a gente podia montar um grupo. Então, bora fazer uma reunião, bora. Que dia? Dia tal, onde? Lá na Residência¹⁰³. Todo mundo morava na residência na época. Então a gente fez uma reunião e aí essa coisa de separação aqui praticamente ela não se manifestou em relação

¹⁰² Segundo espetáculo de repertório do *Grupo de Teatro da UESB*, dirigido por Marcelo Benigno.

¹⁰³ Os integrantes do Grupo de Teatro Finos Trapos, passaram boa parte da sua formação acadêmica, residindo nas Residências Universitárias, que trata-se de casarões antigos, adquiridos pela Universidade Federal da Bahia, nos anos de 1947, para prestar assistência ao estudante da região metropolitana e também do interior da Bahia, prestando serviços médicos, de alimentação, alojamento, odontológico e bolsa de estudo.

do que era *Caçua*¹⁰⁴ e do que era *Pafatac*. Eu acho quando se viu aqui era meio que uma energia só energia de pessoas que tinham saída da sua cidade pra fazer uma formação universitária em outra cidade, um lugar que a gente não conhecia ninguém, um lugar que a gente tava tendo essa dificuldade inicial de relacionamento de entrar em contato com esse contexto de produção, e aí teve essa reunião que foi exatamente no dia 4 de julho de 2003. Teve outras pessoas, eu vou me lembrar agora de Fabiana Monsalu e de Werndel Oliveira, junto com a outra moça que era amiga dela de dança, Andreia, e tinha Fabiana Amorim, Dani também estava no dia, mas estava meio que em outra energia de descobrir aqui as coisas que ela podia fazer. Dani estava na reunião, mas no início do grupo Dani não era tão dentro, ela voltou depois. Não me lembro exatamente quanto tempo, porque tem essa coisa de quem são os membros fundadores. [...]. Membro fundador é coisa que a gente não tem essa coisa de fazer ata, de quem tava de quem não tava de quem assinava, de quem não assinava. Eu acho que éramos nós cinco e pronto eu, Yoshi, Roberto, Dayse e Dani. Chico entrou em 2004, quando ele chegou aqui, mas assim acho que a informalidade reinava, era tudo muito assim, eu quero fazer, bora fazer? Você quer fazer e eu quero fazer, então vumbora fazer! Vamos juntar os dois e fazer e assim foi surgindo. Claro que o primeiro espetáculo diz muito sobre isso, não só na cena como no próprio projeto de pesquisa do que foi *Sussurros*, a nível de conteúdo de pesquisa e assim se eu não me engano na época a gente tinha [...] se eu não me engano ainda tava tendo apresentação do *Auto* que a gente ia fazer. Teve greve, que eu inclusive me lembro, que em uma dessa greves Roberto ameaçou desistir da faculdade porque o *Pafatac* tava no auge quando ele resolveu sair de lá, e aí quando teve greve ele falou: o que que eu vou ficar fazendo aqui numa greve que não tinha uma perspectiva. Você não sabia quanto tempo ia ficar em greve. E eu me lembro que ele falou isso: eu não sei se eu vou ficar aqui se eu vou voltar pro meu grupo. E a gente voltava para Conquista para fazer o *Auto* porque estava tendo algumas apresentações esporádicas. [...] A ligação com conquista ela ainda era forte, não só no sentido de estar em Conquista, mas de saber também o que o grupo estava fazendo, o *Pafatac*, mas também o grupo da UESB, enfim era assim, não foi uma partida que se partiu e esqueceu, ainda teve uns anos de ligação com as pessoas com o que o grupo estava produzindo. Teve aquela vinda do grupo pra cá, através do projeto do Vila¹⁰⁵, que foi muito importante para todo mundo que fazia parte, eu já estava afastada naquela época mas ainda assim fiz o espetáculo. Varias coisas, eu acho que prevaleceu a informalidade a nível de se explicar como surgiu o grupo. Surgiu de uma vontade de um interesse.

Yoshi – Um magnetismo também diário, assim a gente tava de manhã juntos, aí ia pra aula juntos e voltava pra residência juntos e aí tinha essa coisa da própria faculdade a gente tinha a turma toda de licenciatura, e o curso de licenciatura era meio que mal visto, “que você não aprendia teatro, você estava aprendendo a ser professor.” Mas, a gente queria tá fazendo teatro também. E aí a gente queria fazer alguma coisa atuando,

¹⁰⁴ Criado pelo professor Marcelo Benigno, no ano de 2002, pós finalização do contrato com Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia -UESB. O grupo desenvolve atividades, até o presente momento, sob a tutela do professor Marcelo.

¹⁰⁵ Sob a coordenação do Teatro Vila Velha, o projeto *Teatro Cabo a Rabo*, realizou um importante trabalho, imprimindo uma nova dinâmica ao cenário cultural das cidades onde passou, o projeto previa o acompanhamento e assessoria a esses grupos na montagem de um espetáculo teatral, que ao final, seria mostrado também em Salvador.

aí diziam “você não é de interpretação, você não atua, você é só licenciatura.” Aí a gente falou, “poxa a gente que estar na cena também, agente sente essa necessidade de estar em cena, a gente tá estudando para ser professor, mas a gente tem que saber fazer também para dar aula.” E eu acho que essa foi uma das grandes questões do surgimento do grupo, licenciandos querem estar em cena como atores, como diretor e com todas as especificidades da cena.

Poliana – A gente sentiu uma certa rejeição né? Você queria participar de um espetáculo, e de repente você não se sentiu convidado, ninguém chamava, não você é de licenciatura, você não é ator.

Yoshi – E os próprios professores da escola assim chegavam a ver algum exercício da gente e falar assim: “Pô, que bacana! Seu curso é interpretação é?” – Não, licenciatura. “Ah tá! Achei que era interpretação.” E aí nem convidava para fazer um trabalho porque era do curso de licenciatura. Aí a gente achou isso um pouco absurdo e falou vamos nos juntar e fazer um trabalho nosso. Vamos nos juntar e fazer um espetáculo nosso e meio que foi uma demanda para o grupo surgir. Foi essa vontade de estar na cena, mesmo sendo professor, mesmo sendo de licenciatura.

Poliana – E um dos resultados de *Sussurros* foi essa admiração “– Nossa eles são de licenciatura! Eles fizeram um espetáculo! Que maravilha! Que fantástico!” Por quê? Qual o problema, a gente não via problema, era um discurso que não entrava na minha cabeça. Eu falava assim, eu tô fazendo licenciatura em teatro, mas eu sou atriz, qual é o problema, qual é a diferença? Mas isso era uma coisa que existia na escola, existe até hoje, não sei, sabe Deus desde quando e que tá no discurso das pessoas, tá na prática também, e que meio que a gente venceu isso na prática, na nossa prática de fazer teatro e de permanecer, a gente meio que foi um contra senso em meio a esse discurso que imperava.

Thiago – O Grupo Finos Trapos também tem uma história de encontros e despedidas. Vocês poderiam comentar sobre esses encontros e essas despedidas?

Francisco – Isso emenda um pouco sobre o que eu estava refletindo, e sobre o que Poli estava falando sobre o magnetismo, essa questão dos encontros ela tem uma relação direta de como o grupo foi criado. Eu fui criado no contexto universitário, as pessoas que estavam no grupo se dedicavam 100%, elas tinham um tempo muito livre, porque era o tempo que sobrava da universidade e como todos vivenciavam o tempo todo juntos, disciplinas e tal, residência, acho que a maioria morava na residência universitária, então era praticamente esse período de imersão né? [...] Isso é um traço que até hoje a gente se bate o tempo todo. [...] Essa necessidade de produção, é difícil para o grupo ainda hoje, perceber a produção sem esse processo de imersão, num processo de criação seja numa questão de por exemplo fazer um trabalho sozinho. Dentro do próprio grupo assumir uma oficina por exemplo sozinho, é uma outra fase que a gente tá vivendo e que vai muito contra a forma com que o grupo foi criado, sempre brinquei, até na minha pesquisa, que o momento áureo do grupo foram esses quatro anos em que as pessoas passaram pela universidade. Porque era o tempo em que todo mundo estava junto, mais coeso, as ideologias eram mais próximas no sentido de saber o que realmente quer, porque naquele momento cada um estava vivendo o período da universidade e o grupo, então eram as duas prioridades, e aí depois do momento que você se forma o leque começa a se abrir, cada um começa a ver as perspectivas as

necessidades financeiras, a questão pessoal mesmo de alguém que se casa, alguém que sai da residência e aí tem começar a trabalhar fora, são vários complicadores que acabam atingindo diretamente a dinâmica do grupo. Então todos os desencontros não foram fáceis, a gente tem sempre, eu tenho muito isso na minha memória de que a convivência com todos, quando eu cheguei à energia do grupo era maravilhosa porque todos estava ali. Veio a primeira saída, que foi a saída de Fabiana no processo de sagrada Folia que foi uma saída traumática, cheia de conflitos, depois vem Dani com a crise de que ela tava querendo outros ares, ela tinha outras perspectivas e aí tenta se afastar e depois volta, esse estar e não estar né, depois, que vem depois?

Yoshi – Andinho.

Francisco – Andinho também no início.

Poliana – Foram mais passagens né?

Francisco – É! Andinho eu considero mais nessa fase de estruturação do grupo, das pessoas que ainda estão namorando possibilidades de estar no grupo, então a passagem dele foi mais rápida. Mas essas pessoas que eram as ancoras que eu acredito, que seguravam mesmo e dividiam trabalhos e responsabilidades, foram mais chocantes para mim. A saída primeiro a de Fabiana, de Dani, aí veio o Roberto também que se afastou, Roberto foi logo depois, e Dayse e Yoshi, Ricardo também, na verdade nessa época de Roberto foram três de vez, foram simultâneos. Dani que foi para São Paulo, Roberto que começou a dar aula na UESB e Ricardo. Foram três perdas assim que a gente levou uns dois anos para se reestabelecer, porque foi um afastamento, que também não foi um afastamento oficial. Eles não se declararam oficialmente: Eu não sou mais do grupo, eu estou afastado. E aí lhe dar com esse conceito de afastado. Porque grupo é presença né? Exatamente essa licença prêmio em grupo é horrível porque como é que a gente entra em cartaz com os espetáculos se os atores do grupo e o diretor não estão? A gente teve que repensar e se reestruturar, foi até o momento em 2010 a gente acabou instituindo que não íamos mais voltar com os cinco espetáculos de repertório. Porque era um trabalho de produção imenso: primeiro que isso exonerava a produção que tinha que ter o valor de trazer e também o mesmo período de ensaio, que você não vai fazer espetáculo sem um ensaio. Não é cinema, não tá gravado, que é só você colocar lá a fita e roda.

Frank – Ainda assim fizemos isso em 2012, *Genesius* e *Auto da Gamela*.

Francisco – Mesmo com essas dificuldades que foram muitas, nós ainda tivemos essa iniciativa de fazer. E aí *Berlindo* foi esse período de reestruturação de o grupo se reestruturar e se repensar sem essas pessoas buscando outras formas de se fazer.

Thiago – No momento em que a atriz Shirley Ferreira entrou para montagem do Espetáculo *Genesius*, nesse momento ela também entra para o grupo, ou apenas foi para a montagem? Como ficou essa história de Shirley dentro do grupo?

Frank – Eu acho que Shirley, como Chico falou, de algumas pessoas que deram entradas meteóricas, foi assim hiper mega hiperbolicamente falando da passagem de Shirley. Assim de uma configuração muito forte, talvez pra mim tenha sido muito. [...] Sempre quando fala de Shirley, eu quero falar dela, mas foi o momento em que eu estava de fato fazendo o trabalho de criação com o grupo naquele momento de atuação, criando a coisa cena, e Shirley tava próxima nesse momento, que eu acho que era ideia de ficar mesmo, mas aí por varias questões...

Yoshi – A saída dela foi bem mais complicada do que a entrada.

Frank – Foi. E a gente se viu fazendo um espetáculo que tinha uma equipe maior que tinham outras pessoas que a gente chama de colaboradores, e um processo custoso em todos os sentidos: de tempo, de pesquisa de material e de pessoas, a investida foi grande como Evelin, o próprio Yan, Tomaz já estava no trabalho com a gente. Existiam outras pessoas que estavam flertando ali a questão da trilha sonora. E tinha Shirley que tinha vindo. [...] Vou entrar no grupo e é pra fazer esse espetáculo. E tinha sido a minha primeira experiência e aí um baque porque por exemplo, com o trabalho de grupo nem todo mundo entrava em cena e pra mim foi muito estranho, porque por exemplo eu convivi com Dani, convivi com Dayse e convivi com Chico, fazendo o que? Fazendo produção, luz, assistência, coisas e coisas nos projetos do grupo, mas que na hora da cena eles não estavam com a gente, pelo menos comigo. Eles não estavam comigo. Na cena tinha eu Yoshi Poliana Ricardo e Shirley, na cena propriamente dita criando e fazendo a coisa toda, apesar de no início do processo todas as pessoas estavam meio que envolvidos, só que no decorrer de um longo processo de um ano e oito meses foi se configurando de as pessoas não estarem exatamente na cena, foram para outras partes, cenografia, produção execução, eu acho que foi um momento muito rico de aproximação e ao mesmo tempo de decisões internas, de não estar em cena. Porque? Eu chegando percebi essa história nesse sentido, porque os outros espetáculo nem todos estavam em cena, mas de alguma maneira estavam acompanhando. Não sei como foi o processo de *Sagrada Partida*, que tinha um trio e Dayse fazia as interferências, e o resto dos atores não estavam, se a ideia da encenação da dramaturgia foi justamente aquela, a de colocar somente aqueles personagens. Porque *Gennesius* inicialmente não era. A ideia inicial era a de colocar todo mundo em cena e esse processo foi como se diz, se modificando no decorrer da pesquisa de Roberto e a saída de Shirley eu fiquei assim; Nossa eu experimentei tão pouco de Shirley, eu esperava que ela estivesse no grupo. Por isso na hora eu queria falar da Shirley, porque essa contribuição que pra mim foi muito ardente.

Francisco – O grupo tem essa série de dificuldades de achar pessoas com alquimia, com a química que bate. Existe uma resistência, a gente tá passando por esse processo agora que é da necessidade de novas pessoas no grupo, mas dessa dificuldade de achar essas pessoas que entendam o processo, como o grupo vive, e do próprio grupo da aceitação dessa ideia e o que acontece com Shirley e outras pessoas é a identificação imediata. Você tem o perfil, e a gente se apaixonou por você. Então foram processos traumáticos nesse sentido, porque querendo ou não é uma aposta, é um investimento de afeto não só no sentido administrativo e de gestão. E de certa forma é traumático, toda pessoa que sai do grupo deixa uma cicatriz e aí até para entender o grupo sem essas pessoas é muito difícil, nunca é nada fácil. Mas é aquela coisa, a dinâmica e o show tem que continuar, o tempo vai ajudando o próprio grupo a se perceber.

Thiago – Dizem que a gente não faz investimento na equipe, nos atores, na produção, mas quer queira quer não, involuntariamente isso está acontecendo. Então eu pergunto para vocês, qual foi o maior investimento que vocês já fizeram em alguém e em um determinado momento vocês se decepcionaram?

Poliana – Talvez a participação de um integrante convidado, em um de nossos espetáculos, tenha sido uma coisa que o grupo tenha esperado mais, não sei se

exatamente isso que você fala, de decepção, de esperar que a pessoa, mas assim justamente por conta dessa dificuldade que acaba sendo histórica de se envolver com as pessoas [...] a participação dele, abriu uma perspectiva muito grande do lado de cá, do que poderia vir a ser, mas não foi, porque durante o processo a gente foi percebendo que não é bem isso que a gente quer, poderíamos transformar em uma outra coisa, porém não aconteceu. E assim é minha opinião, eu acredito que tenha sido uma espécie de trauma para o grupo e que até hoje a gente carrega um pouco disso, né? Dessa dificuldade de chegar no outro e permitir que o outro chegue. Talvez por conta dessas experiências que foram negativas. Mas ao mesmo tempo é não se permitir, a oportunidade de tentar mais uma vez, claro que nesse momento, exatamente nesse período, novembro de 2015 eu sou suspeita para falar, porque eu sou uma pessoa que tenho buscado, e todos sabem disso, quebrar um pouco essa resistência que eu percebo no grupo de não querer se aproximar das pessoas, de achar que todo mundo vai trair a gente, ou que vai escorregar, ou que não vai dar certo, ou que a pessoa não tem a energia do grupo, que a pessoa não pode. Eu acho que acaba criando muito “e se” e nessa de criar “e se” nada acontece. Eu acho isso uma coisa bem delicada que o grupo está lidando agora, Chico falou na fala dele - cada um vai sentir isso de uma forma individual e no coletivo vai chegar a um consenso, acredito eu, mas eu acho que das pessoas que passaram entre nós, talvez no caso dele, não que tenha sido um trauma, o trauma ficou depois. Talvez o grupo tenha criado uma expectativa com a participação de um ator convidado e de que isso poderia ser e que essa perspectiva não foi correspondida, por diversas razões, obviamente. Porque as outras passagens, nós tivemos a passagem de Laurinha, que foi como assistente de direção de *Partida*, que foi fantástico, mas assim eu acho em uma participação de pessoas no grupo independente do contexto que vem a ser, o posicionamento da pessoa é fundamental, não só, a pessoa que tá vindo, como do próprio grupo. Então assim, eu me lembro que na ocasião ela sempre deixou claro pra gente, que não tinha interesse de fazer parte do grupo como uma integrante, mas que estava ali para produzir, trabalhar junto, criar junto, e foi o que aconteceu. Foi uma coisa muito boa, assim tenho uma admiração pelo trabalho de Laura até hoje, foi realmente fundamental naquela ocasião ali, para criar *Partida*, para *Partida* ser o que foi, e teve também Anderson que passou por nós, que foi uma coisa meteórica eu não sei, porque teve idas e vindas. Teve aquela ocasião que a gente estava produzindo o outro cordel, que é o *Rosário* que não foi para cena mas que teve vários ensaios e eu lembro que ele estava fixo naqueles ensaios naquela pesquisa ali porque *Sussurros* ele já substituiu. O processo de participação dele já foi substituir o Luis, foi o primeiro que fez e depois que ele saiu o Roberto entrou, para fazer, para atuar. Mas assim quando ele saiu, eu acho que foi uma coisa bem natural, e a gente não estava naquela coisa de produção em série que foi de *Folia* para cá.

Yoshi – Eu acho que o trauma do ator convidado, foi à questão desse momento que o grupo estava. Tinha saído muito gente de uma vez só, então tinha dado uma esvaziada e aí era o momento em que Tom estava entrando, e a gente estava começando a configurar “tá entrando gente nova” surgindo um novo espetáculo, e chama mais uma pessoa nova para compor e foi como Poli falou, acho que a gente investiu expectativa demais nele. Mas assim, ele era um ator convidado. Acho que em nenhum momento a gente chegou e falou para ele: você quer entrar no grupo, não sei o que? Mas o

consciente da gente estava com essa expectativa: Poxa ele está dentro do espetáculo e vai querer permanecer nos processos, mas do nada acabou. Acabou o espetáculo, acabou o processo, vou fazer outra coisa, e meio que ficou aquele vazio mesmo na gente. Acho que foi a mais traumática das participações. Acho que era a necessidade que a gente tinha de ter mais gente mesmo. E não se configurava assim em um convite formal: vem entrar para o grupo, mas o inconsciente da gente estava trabalhando dessa forma, acho que por isso que causou tanto choque também...

Francisco – Eu acho meio pesado, no sentido desse conceito de que alguém que deu prejuízo, não é muito difícil ver isso porque, eu acho que todas as pessoas que participaram do processo, elas contribuíram [...] nunca trouxe prejuízo ao grupo elas corresponderam dentro daquilo que numa perspectiva de médio prazo ou de curto prazo. Elas nunca foram sacanas no sentido de dar um calote na gente, ou de os processos não acontecerem por isso. Com esse ator foi assim ele fez todas as lições do espetáculo, Shirley também, ela participou do processo de *Gennesius*, é o que existe é uma perspectiva para além daquilo ao invés do prejuízo que a gente [...] que todo mundo concorda pelas falas, no sentido da perspectiva que é depositada naquele resultado, e assim é, dessas pessoas eu acho que para mim, a que mais fica é Shirley porque Shirley, eu não contava. Em nenhum momento eu imaginei, eu tinha comprado a ideia de que ela já era do grupo e que já estava no grupo. Quando ela comunica e dá a saída, aí foi um “Meu Deus, pera aí que eu não estou entendendo mais nada”. Eu acho que de todos estes que foram citados, eu acho que ela para mim foi a maior perda. Porque ela é uma artista fenomenal, e tem a energia do grupo. Então quando ela comunica da saída foi a mais marcada. Falar que o grupo perdeu, por exemplo depois de Yoshi trabalhando 10 anos trabalhando no grupo e contribuindo tanto, dizer que a saída dele foi um prejuízo, é óbvio que para o futuro sim. Mas ele contribuiu imensamente com tudo que fez. É nessa perspectiva que eu tô falando, sempre vai ser um prejuízo, mas durante o período que teve sempre correspondeu as expectativas que o grupo tinha. A exceção dessas passagens meteóricas. Que foram poucas e que a gente desejava muito mais.

Thiago – Era um desejo de Roberto, ou era um desejo do grupo, de Chefinho permanecer? Como é que foi essa relação?

Poliana – Não, nunca houve assim. [...] A participação de chefinho foi muito pontual, ele estava em Salvador pela questão da participação no atelier de coreógrafos, e foi exatamente na época em que a gente estava montando *Gamela*. Foi isso? Foi!

Francisco – Eu tinha participado no primeiro processo, *Gamela* teve duas “montagens”. No primeiro momento que foi um momento empresarial, por encomenda, que ele era contratado para isso, e o segundo momento que foi o de o grupo assumir um repertório. E durante esses dois momentos ele sempre foi colaborador. Na minha visão nunca foi colocado em roda a solicitação para que ele fizesse parte do grupo. Mesmo quando ele participava do atelier.

Poliana – Mas é porque não existia essa formalidade, de fazer uma reunião pra saber se fulano fica, isso não existia e não existe até hoje. Porque quando uma pessoa vem para participar [...] tem essa coisa de eu ouvir de muitos, tem a ver com energia, combinar, de confluir. Então: Ah aconteceu o encontro com fulano de tal, foi ótimo, rolou. Então eu acho que a nível de discurso, que acontecia no almoço da residência, no quarto que era o discurso que a gente tinha na faculdade a gente conversava sobre isso: Pô seria

legal se o chefe ficasse. Acreditávamos todos, creio eu, que seria uma coisa benéfica para o grupo, esse trabalho. O desejo era comum, eu acho que havia sim, um desejo. Mas que não foi uma coisa assim falada “vamos sentar e discutir se chefinho vai ficar no grupo ou não”.

Yoshi – Era um bom preparador físico, era um bom coreógrafo, era um mega artista, então tinha um desejo assim: Pô se esse cara ficar em Salvador com a gente [...] sugar e aprender e tá junto com ele era sempre bom. E essa coisa dele de estar tentando vir fazer faculdade, e tinha esse desejo também. Se Chefe resolve ficar o grupo só tende a crescer, corporalmente falando.

Frank – Como eu acredito que aconteceu de maneira com Tomaz. Ou seja, Tomaz entrou com a gente na perspectiva de fazer a construção da trilha, participar de *Gennesius*. Ficou conosco um período, depois, continuou com a gente, e aí ficou em *Berlindo* e continuou com a gente, ainda que a gente não tivesse um espetáculo, fazendo uma coisa ou outra. Uma leitura dramática, participação de um processo, ainda como pessoa que estava colaborando, não como membro de grupo, até chegar o momento e dizer: Hoje ele é membro, hoje ele está, ele participa de todas as reuniões, dos ônus e bônus.

Yoshi – Mas pra Tomaz teve reunião, eu lembro que a gente fez reunião para convidar.

Frank – Mas é porque a gente vinha de uma realidade, que era uma realidade de um reflexo de muita gente que tinha passado pelo grupo dessa maneira, e tinha que dar uma organizada melhor nessa história. Porque já estava virando [...] olha a gente precisa saber do qual o compromisso mínimo dessa pessoa nesse contexto aqui. Por exemplo, eu não sei como o grupo me via e até como eu cheguei até o grupo, mas a partir do momento que eu queria fazer. Eu me lembro que Roberto me chamou em 2006 eu entrei no início em 2007. Ai eu disse: eu entrei para ficar! Não sou de ficar para lá e para cá nesse sentido. Foi com toda a indecência que eu tive de perceber muitas coisas e dizer: Nossa eles são completamente loucos, eles são completamente fora de contexto, [...] é um peso de muita honestidade que às vezes beira a ingenuidade, essa era a minha visão que eu tinha do grupo, assim ao iniciar, mas depois eu comecei a entender que não era só, exclusivamente aquilo ali da cena, existia uma outra coisa, que eu fui entendendo.

Thiago – Quem foram às pessoas que passaram pelo grupo e as funções que assumiram?

Yoshi – No início Fabiana Monsalu, Andreia, Wendel, Mauricio Lessa, esses estavam nas primeiras reuniões de formação do grupo, como artistas como atores, é Andreia era bailarina convidada meio que preparação corporal, Wendell dramaturgia também, que era uma pessoa já com essa cabeça, depois não ficaram, só ficaram os mais conhecidos. Fabiana Monsalu, depois entrou Luiz Oliveira e Couto, Couto assumia a direção junto com Roberto. Depois a gente começou o processo de *Folia*. Entrou Chico e Emiliano.

Poliana – Fabiana

Francisco – É mesmo *Folia* foi Fabiano, Ana Sofia, Quem mais? Joao Rafael.

Poliana – Foi mais para fazer aquela oficina...

Yoshi – Mas ele estava bem presente no processo de *Folia*. Quem mais? Milena Fritz

Francisco – E depois na mesma época foi Milena, Joedson e Rick. Foi uma época que a gente fez uma oficina pra convidar novas pessoas. Só quem continuou foi Ricardo, Milena ficou um pouco, fez a primeira temporada, depois saiu.

Yoshi – Quando Milena entrou a gente fez o *Caçador*, foi para Belo Horizonte, Laura foi Junto, então foi essa turma que entrou por aqui.

Poliana – Celso Costa era sempre convidado porque tinha o contato da residência e porque tinha demanda de *Folia*. Jerri, Eudes.

Francisco – Mas esses não são membros, em nenhum momento foi assumido, nem por eles, nem pela gente que eram membros, eram convidados para o espetáculo.

Yoshi – Contratados praticamente

Poliana – O próprio Yan sempre foi colaborador, Marcilio que era sempre um trabalho, quando ia gravar, o encontro com essas pessoas eram difíceis.

Yoshi – Gabriel, inicialmente como técnico operador em estúdio, depois entra também com participação na trilha e na composição, Maria Carla cuidava da iluminação

Frank - E teve Ney que fez o figurino de *Gennesius*.

Yoshi – Jhony.

Frank – Ramona, João Omar.

Yoshi – Leo Villa que foi o primeiro convidado de *Berlindo*, e depois a gente chamou Danilo.

Francisco – E outros colaboradores de projeto, que não tem como a gente lembrar que foram muitos não tem como a gente lembrar. Para cada projeto a gente contratava.

Frank – Participação muito fortuitas.

Poliana – Evelin, naquela temporada de gamela que a gente fazia uma santa por dia, quando Dani não estava mais conosco. Todo dia era uma santa, aí eu sei que Evelin fez, ela entrou antes, fez uma vez. Shirley fez algumas vezes.

Francisco- Liz de conquista.

Thiago – Como foi à entrada de Roberto enquanto encenador?

Poliana – Não só na parte de encenação, como também na parte de outras funções do grupo sempre foi por identificação.

Yoshi – Identificação também.

Poliana – Tipo processo de formação todo mundo ali na universidade lhe dando com experiências novas, então tinha sempre essa coisa de: se você se identifica com isso fulano, então faça! Assim foi com Yoshi na cenografia.

Yoshi – Experimentação né?

Poliana – Acredito que Roberto já trazia do *Pafatac* essa predisposição, acredito eu de assumir esse papel de encenador, e é eu meio que fui entrando nessa coisa de produção meio que timidamente, mas entrei. É Chico junto com Yoshi nessa coisa da dramaturgia, isso sempre foi uma coisa muito natural e influenciada. Eu lembro que rolava conversas assim - provocativas - de falar assim: poxa alguém podia pegar um espetáculo para dirigir, um próximo trabalho, isso nunca foi uma coisa estabelecida, bater o martelo: vai ser eu e pronto! Mas claro que a pro-atividade fazia valer muita coisa. Se você queria fazer alguma coisa, você tinha que levantar o dedo e falar: eu quero fazer! E isso ele fazia, ele tinha vontade, era uma coisa que ele se identificava, e eu acredito que nunca houve uma imposição da parte dele. No sentido de falar: eu vou ser o diretor e pronto e acabou. Isso acabou sendo uma ideia do externo, as pessoas sempre viram o Roberto como diretor do grupo, e não como diretor dos espetáculos do grupo. Porque eu acho que para as pessoas deve ser muito difícil entender essas nuances, esses detalhes, que só quem tá dentro pode compreender que “não agente não

tem um diretor do grupo, a gente não tem um líder”. Mas assim na visão exterior, ele acabava assumindo essa posição de líder. Pela questão de ser ele o encenador, o encenador Roberto de Abreu. [...] Inclusive até hoje pós morte, as pessoas ainda relacionam o grupo como sendo a figura de Roberto de Abreu - o topo - e perguntam por que a gente tá junto ainda, aquelas coisinhas que a gente já sabe. Mas isso nunca foi imposto, nunca foi uma coisa assim [...].

Yoshi – Coisa de personalidade também das pessoas [...] tem gente que é mais liderança: Vamos lá, vamos fazer, e isso também cativa às outras pessoas né? É quando ele chegava propondo alguma coisa [...] se falava, poxa isso é muito bacana vamos fazer, vamos fazer aquilo, [...] Poxa é o diretor do grupo, dentro do grupo também rolava alguma piadinhas: Você não manda na gente! Mas também de chegar: Não esse processo é assim, esse processo é assado, como Poli falou, sempre tinha salpicada: Ah alguém não que dirigir? Alguém não quer propor alguma coisa? O próprio Roberto falava: Gente, quem quiser dirigir, é só lançar uma proposta que a gente vê se acata ou não.

Poliana – Até porque ele tinha muita vontade de atuar.

Yoshi – Sim, ele entrava em cena varias vezes. Como diretor ele entrava em cena, imagina como ator, ele queria tá em cena [...] mas assim, os processos eram meio que encabeçados por ele porque ele propunha. Tanto é quando a gente foi pesquisar *Folia*, eu e Chico a gente assumiu: Não a gente quer tá na dramaturgia, a gente quer escrever também. [...] Então foi um processo a três mãos, a gente sentava, escrevia, debatia não sei o que e tal, então a dramaturgia composta assim. A parte de cenografia que eu mais me identifiquei, eu vi e falava: não, eu vou desenhar, vou propor, não sei o que é isso ia meio que se identificando mesmo. Agora eu quero mais dramaturgia, quero dirigir, não sei o que, e isso era muito mais natural internamente do que acho que externamente como Poli falou.

Francisco – O próprio processo de criação, até mesmo ele dirigindo era às vezes até tenso complicado porque nós nunca fomos um grupo fácil assim, eu tinha muito isso, eu me incomodava muito às vezes quando Roberto falava: não eu quero ter o meu grupo. Porque o nosso grupo sempre trabalhou na perspectiva da colaboração, a gente metia o dedo mesmo. Sim pra ele eu percebia que isso era muito tranquilo, que como a gente conversava muito e tinha muita sintonia, a cena dependia muito dos atores, e Roberto ele propunha a dinâmica de ser feita. Se a gente não respondesse, se a gente não propusesse também, ele não gerava material pra ele, entendeu? Então todos os processos eram muito colaborativos mesmo. Eu acho que essa ideia que fica é muito mais pela exposição externa. Primeiro pela posição acadêmica, porque Roberto sempre foi muito engajado, né, na questão da academia, e segundo por responder, como ele era encenador, naturalmente ele respondia nos encontros que tinha debates e que o grupo tinha que se apresentar, ele respondia pela encenação, e obviamente ele falava desse ponto de vista. E é muito natural que isso fique na cabeça das pessoas, na memória. Mas no próprio processo dele, inclusive, já rolaram algumas birras, até comigo, eu me lembro que em *Gamela*, eu cheguei: não eu acho que ele está mandando demais em mim. Faça aí o seu processo, porque eu ficava retado, porque era isso, você construa sua partitura toda aí depois ele: não, não gostei disso, se isso fica o resto sai. Aí eu como ator eu queria que eu quisesse que ficasse, um dia eu cheguei: Não eu não fiz nada eu tô

aqui sentado, esperando você dizer o que eu faço. É uma rebeldia mesmo do processo como ator. Mas existia esses embates, justamente por uma questão da colaboração, eu acho que se não fosse um ambiente de colaboração, esses conflitos que Yoshi fala né, de a gente reivindicar os espaços, não existiria porque né se ele fosse um diretor ditador, no sentido de impor só o que ele queria. [...] Aí ele ficava: ah não que péssimo isso! Todas as ideias que eu tenho, eu tenho que ficar argumentando para serem aceitas, porque se fosse em outro caso nem precisaria, né.

Frank – Até porque eu acredito que seja dessa forma, assim. Ele era justamente assim um reflexo de uma pessoa de um artista que sabe o que é estar em grupo. Eu quero dizer o que com isso? [...] Ele era dotado de múltiplas capacidades pra tudo que é necessário dentro de um grupo não só único e exclusivamente: eu vim aqui só pra dirigir aquele espetáculo, que é como ocorre no geral. Não estou dizendo que isso não é legítimo. Eu estou dizendo que é diferente nesse sentido e essa criação não é só uma única criação de sentar e dizer o texto, tem uma criação toda anterior a isso, da pré-expressividade do processo criativo, da fruição da coisa até se transformar num produto. Então é de fato necessário que seja uma pessoa que tenha os poros abertos para essas questões, se não tiver não teria como fazer dessa maneira. Por isso que as pessoas falam nesse sentido. Mas é porque, como Chico disse, tá sempre a frente, o diretor esta sempre a frente independente. Por mínimo que o diretor tenha feito, o mínimo que o diretor tenha feito, provavelmente na nossa cultura, quem aparece mais é ele. E não é assim, não é dessa maneira, não é dessa forma. Se um grupo de atores se juntar pra fazer absolutamente tudo e o diretor chegar lá e dizer: tô limpado isso aqui tudo, em qualquer processo que seja, quem vai aparecer é o grupo, não é o é o diretor, tá entendendo?

Francisco – Com certeza. Você tá desembaralhando um paralelo, mas que é interessante pra gente analisar isso, Roberto ele tem, ele é uma pessoa que a gente chama de alfa, que arrebatava, no discurso, na potencia vocal, por exemplo, Antônio Araújo é do teatro da *Vertigem*, ele é aquele diretor mirradinho que não sei o que, eu fico imaginando como ele consegue nos processos conduzir? Mas na fala, é aquela fala de dormir, mas que é não sei como é feito o processo lá, mas quem leva o nome do grupo é ele como encenador, independente de ser ele ou não quem conduz o processo [...] exatamente de ser alfa ou não dentro do processo, querendo ou não, ainda existe essa cultura ainda do encenador, dessa figura da década de 60, 70, de pessoa que responde por tudo, e a gente sabe que não é só assim, não é assim mais, apenas.

Frank – Eu realmente não vejo nos dias de hoje, com algumas experiências que eu tive, alguns diretores, que realmente levam o nome de diretor, mas que é aquele diretor, mais de sentar na cadeira de fazer só unicamente aquela leitura, ou aquela apreciação até distanciada dos atores, desse universo não adentram, mas esta aqui para fazer a limpeza, para fazer a moldagem, para fazer como se diz? A ideia e a limpeza estética das coisas, não esta introduzido inteiramente dentro do processo no suor, na labuta, na construção, na dor que o ator, que o interprete esta sentindo entendeu? Nessa questão do corpo, da vivencia, dessa possibilidade, eu vejo muito isso, e aqui falando exclusivamente de Salvador, a gente tem muitos diretores de cadeira, não é, continuo, volto a dizer, não acho isso ilegítimo, só que existem diferenças. O diretor de cadeira é aquele que faz a leitura de longe, dá um grito fala três vezes e dirige com um microfone, com uma certa

distancia absoluta do ator, do interprete. E não é esse o processo, é completamente diferente, é outro mergulho, é outra aproximação, é outra coisa.

Poliana – Mas tá na história esse diretor de cadeira.

Frank – Ainda tá ai muito forte.

Poliana – É histórico, assim como existiu os atores de cadeira.

Frank – Sim.

Poliana – O próprio Procópio Ferreira (risos) pra confirmar isso, a cadeira do ator tá lá, mas ele não tá.

Thiago – Escutando vocês falando sobre a figura do encenador, da vontade de fazer mais perguntas e falar mais sobre isso, mas agora eu quero saber do produtor: Quem foi o primeiro produtor do *Grupo de Teatro Finos Trapos*? Como é que começou esse desenvolvimento de produção cultural dentro do grupo? O grupo já compreendia essa função? Foi acontecendo e aos poucos isso foi criando uma metodologia?

Poliana – No sentido de produção é a mesma coisa, de cenografia e encenação, sempre a questão da pessoa se identificar com determinadas demandas e ela se joga naquilo, e aconteceu muito comigo, com Dayse e com Roberto durante algum tempo, a gente tava que meio a frente de uma organização que era totalmente desorganizada, mas isso é o pensamento que eu tenho hoje, obviamente, mas na época pra gente era “a organização”.

Yoshi – Era organizada.

Poliana – Era quem mandava e-mail para todo mundo, era nós três quem organizava essa coisa de correr atrás de pauta de ensaio que a gente não tinha sede, quando não podia ensaiar na residência. É foi assim, quase praticamente tudo do grupo foi assim, era assim: você se identifica fulano, você pode fazer isso? Tem essa demanda você pode fazer vá lá e faça. Então inicialmente erámos nós três, claro de quando em vez, tinham os protagonismos né. De um que assumia determinada tarefa e fazia de outro, mas nunca teve essa coisa de fulano é o produtor. É a pessoa que vai fazer aquilo, é a responsável. Porque a gente sempre teve essa predisposição para fazer tudo que era necessário fazer, para que a coisa acontecesse, então, claro que tem os que nunca fizeram, ou que nunca desejaram fazer determinadas coisas, porque era uma coisa que a gente respeitava. Eu nunca me aventurei a fazer alguma coisa de cenografia, mas sempre estava disposta a ser orientada por Yoshi para fazer alguma coisa necessária. E eu acho que a mesma coisa aconteceu com produção, a gente obviamente teve embates assim, de, em relacionado a essa coisa. Porque eu acho que um grupo de quatro, cinco pessoas, você chegar em um consenso de organização é muito difícil porque até você, sei lá, no casamento é difícil você chegar em um consenso de organização. Porque a ideia de organização, pelo menos a ideia que eu tinha de organização era muito pessoal. Porque você tem uma forma de organizar sua vida suas coisas, sua casa, que é o seu jeito, então de repente é como alguns de nós têm um discurso de falar que o grupo é uma família, é a mesma coisa de você pensar na sua casa, com seu, pai, sua mãe, seus irmãos, entendeu? Aqui tá todo mundo convivendo junto, então a gente tem que chegar num consenso de organização. A coisa da louça suja, casa suja, da roupa fora do lugar, do objeto fora do lugar, da porta aberta, da porta trancada, entendeu? Da luz acesa. Eu acho que é meio, uma coisa que aconteceu assim. Teve vezes que eu assumi

determinadas coisas, e teve que eu acho que a experiência mais traumática e positiva ao mesmo tempo foi a grana que eu conseguir para fazer *Sussurros*.

Yoshi – Você ganhou?

Poliana – Aquilo foi o suprassumo, eu consegui 1.500 reais através de uma ação ousada de entrar na porta, de bater na porta de uma empresa e pedir dinheiro. Mas foi um negócio que nos causou tanto problema, tanto problema por ignorância mesmo, porque a gente não tinha noção do que era uma nota fiscal. Que precisava de uma nota fiscal para retirar esse dinheiro, que a gente quase sofreu um golpe. A gente sofreu um golpe.

Yoshi – A gente sofreu, a gente perdeu dinheiro.

Poliana – A gente perdeu muito dinheiro, pra receber 1.500,00 reais que nem foi 1.500,00 reais no final das contas, a gente gastou uns 3.000 reais, não sei, não foi feita uma contabilidade na época, porque na época tinha assim, a vontade de fazer espetáculo era tão grande que a gente saia colocando até grana que não tinha pra fazer. O espetáculo foi feito, eu me lembro na época, com o cartão de crédito do Roberto e com doações, porque eu lembro que Jhony não cobrou muita coisa pra gente na época, se eu não me engano, nem cobrou pra fazer figurino, e teve verba de cenário que a gente não tinha grana pra comprar, e deu-se um jeito, improvisou, fez com material reciclado, várias coisinhas, e isso foi uma construção assim. Porque eu acho que a gente ainda tá em uma construção da nossa produção até hoje, porque é muito difícil chegar a um consenso, talvez seja uma das coisas mais difíceis de se chegar, mas até do que a linguagem em si. Do que se decide produzir, pesquisar. Chegar nesse consenso de organização é muito complicado, porque a gente tá contra a maré. Existe essa coisa é uma empresa, é um empreendimento, é uma atividade profissional, mas assim, parece que para funcionar a gente precisa, a gente vai contra muitas ideias de organização. Você pensar como é uma empresa formal, e como ela tem que fazer para ela caminhar e para ela se sustentar com as próprias pernas, vai contra muitas coisas que a gente faz aqui dentro e que são coisas extremamente necessárias para fazer pro trabalho acontecer. Então assim a gente se embate até hoje com questão de imposto, com questão de notas, com questão de formalidade, com questão de documentação. Ainda é coisas com as quais a gente se confronta o tempo todo, porque é diferente assim. Talvez isso explique até o tal fenômeno da economia criativa, que o teatro não conseguiu pegar o bonde da coisa, porque a gente se vê muito pouco como empreendedor, por mais que o teatro seja uma coisa que tenha uma possibilidade de ser empreendedora e de produzir e de criar e de caminhar junto com essa produção, a gente ainda tá atrás, no sentido do pensamento mesmo de como é que eu vou executar aqui, porque eu acho que o teatro não consegue se distanciar do fazer artesanal, do fazer pela necessidade. A gente ainda não consegue ser ainda linha de montagem, eu acho que existe uma dificuldade muito grande aí, e isso talvez explique um pouco da ideia da produção, da gestão, dessa organização que a gente tanto discute nesse trabalho de pesquisa, que é o que você tá fazendo também. Ainda existe muito essa coisa.

Francisco – E tem também uma visão da criação, e essa coisa de planejamento é muito difícil pra gente, eu acho que não só pra o teatro em si, para o teatro de grupo, mas para o teatro em geral, que é você colocar na caneta, você não sabe como vai ser o seu cenário, você tem um processo, você tem um projeto, no decorrer das coisas as demandas elas vão ocorrendo no processo, no andar da carruagem. Então como você vai

projetar. Você planeja que tenham 5.000,00 mil reais para fazer um cenário só que ali você percebe que não vai dar certo, porque o processo criativo tá direcionando pra outro lado entendeu? Como lhe dar com esse planejamento é complicado, eu acho que é muito complexo. Eu acho que experiência de produção que a gente teve mais constante, foi no projeto *Afinações* que a gente passou 12 meses trabalhando. [...] Querendo ou não a nossa organização ela depende muito das demandas, e as demandas elas vem delineadas pelo financeiro, e se você tem um financiamento bom, robusto, Elas vão se desdobrar, ou não. É como o que acontece no início, eu queria falar que Poli tava trazendo muito essa ideia dela, de Poliana, de Dayse e de Roberto que são as produtoras, mas que assim, sempre em todas as funções são isso, são pessoas que, são um núcleo que vai decidir por aquela área e que vai demandar trabalho para os outros e principalmente na produção tinha isso de todo mundo contribuir com alguma coisa, sem que fosse colar um cartaz. É quem fazia a organização e pensava, eram eles três e demandavam para o grupo, Acontece com todos os outros núcleos também, com dramaturgia, com, com tudo, que é mais ou menos isso, então todo mundo faz praticamente tudo, ainda que tenha o núcleo decidindo sobre aquilo entendeu?

Thiago – O grupo chegou em algum momento ou alguma fase do trabalho a adotar um livro caixa ou livro ata?

Poliana – Varias tentativas e não deu certo

Poliana – [...] Porque eu me lembro que tinha uma coisa de registro de processo né? Que eu lembro que em *Sagrada Folia* eu fiz, só que infelizmente esse material se perdeu, nessa coisa de que não tinha computador, então eu fiz no computador da residência na época, e eu lembro que eu tinha esse arquivo em um CD ou era um disquete não sei, mas o fato é que se perdeu acho meio que naquela coisa quando Roberto foi embora que ele tirou os arquivos do computador dele, eu acredito que algum lugar daquele computador tinha esse registro que era um relato se não me engano de 21 paginas, uma espécie de um artigo, em que eu falava tudo de *Sagrada Folia*, dia por dia assim, eu consegui fazer [...] eu tentei fazer isso em *Partida* só que eu não consegui, porque o processo de *Partida* foi tão intenso. A gente montou partida em 3 a 4 meses porque foi um espetáculo com verba, então tinha prazo para montar, então era muito intenso, era uma coisa de ensaio constante, então assim eu não consegui ter a assiduidade que eu precisava para fazer isso. Então durante muito tempo eu fiquei um pouco com essa tarefa, Roberto também fazia muito isso, tanto que *Gennesius* foi uma coisa que ele fez, assim com bastante assiduidade porque era o resultado de pesquisa dele, então, deve existir esse material, a própria dissertação dele tem esses relatos, e eu fiz durante algum tempo, Dayse fez também atas, assim, que eram atas muito descompromissadas, não tinha nada assim formal. A gente sempre foi da informalidade, vamos parar com isso a gente nunca foi da formalidade, de certinho. A gente sempre teve uma organização muito particular, aí Dayse tem, deve ter algum material dessa natureza, e porque que não dava certo? Porque tinha um começo, mas não tinha um fim, você estabelecia que ia fazer aquilo ali, mas você não tinha uma função. Sim vai fazer por fazer? Vai fazer pra quê? No final das contas você não tinha uma função para dar para aquilo ali, era mais um documento a mais que ia ficar sabe lá Deus na casa de quem, no computador de quem. Então por isso que eu falo, nunca deu certo em partes né, porque deu certo enquanto aquilo ali existiu, enquanto aquilo ali existe como um

registro de memória né, que a gente voltou o nosso pensamento para isso, mais nos últimos dois anos vamos dizer assim. Da importância dessa memória, e não só dessa importância que esta na fala de cada um, mas a memória que esta registrada, que esta escrita, e que não é só um documento da universidade que cada um tá fazendo, é esse documento que é o livro que tá ali, que é a primeira publicação de *Gennesius*, então que memória é essa que a gente quer ter e que a gente quer produzir, e que Frank chama atenção um pouco pro blog né? Que a gente tem chamado um pouco a atenção para o site, do que significa isso no nível de memória né? Porque não deixa de ser uma coisa mais moderna. A ata do grupo pode ser o site do grupo, por que não né? O blog do grupo, o faceboock, não importa essas coisas mais interativas.

Francisco – É mais aí tem um outro problema que é a seguinte, o tempo que a gente tem para fazer essas coisas extras a gente tá nas vidas pessoais, trazendo renda para a sustentabilidade, é muito diferente você perceber um grupo com a estrutura que a gente tem como por exemplo o grupo galpão que as pessoas recebem por estar ali, então obviamente você tem quatro horas de trabalho de ensaio e mais duas, três horas para fazer esse registro, então é muito fácil você ter esse tempo para fazer tudo isso, e fora outra equipe que vai pensar essa comunicação, que vai tratar essa informação dessa ata que vai colocar no site, no blog que não é a mesma coisa entendeu? Isso tudo é estrutural, que é amenizado exatamente pela falta de estrutura que a gente não tem ainda. Eu acho que e um outro momento talvez se, realmente ser mais formal justamente pelas demandas que vão acontecer a partir dessa estrutura que ainda não temos, é uma meta ainda a ser atingida.

Frank – É! Eu acho que é até bom adotar essa coisa mesmo, eu sei que a gente fala, e é muito difícil como Chico tá falando, mas um papel escrito se ele é existente ele passa a ter dois mil, três mil anos, é diferente de um computador que se escreve, que se perde, e a gente não sabe a onde fica. Mas se a gente escreve isso a lápis num papel ele pode durar três mil anos, como são os escrito, entendeu?

Thiago – É no que diz respeito à memória e criação, vocês acabaram de falar que tem alguns meios de registros, o próprio blog, atas esporádicas que eram feitas. Tem outras coisas que utilizavam, por exemplo: caderninho de anotação?

Frank – Ficaram com o pessoal.

Poliana – Não é isso, eu tenho algumas coisas que tá em uma caixa. Eu acho que Dayse deve ter algum material, eu tenho algumas coisas, e eu não sei o que tinha com o Roberto, qual foi o destino que foram dadas a essas coisas depois do que aconteceu porque ele deve ter algum material guardado, eu sei que assim ele registrava muita coisa da encenação, caderninho do diretor eu lembro que ele tinha, que ele anotava tudo, inclusive os conflitos que tinha, então assim tem os cadernos do diretor que eu não sei que fim foi, que se ele tinha isso ainda, o que aconteceu, mas era mais no nível pessoal, não tinha nada institucionalizado você vai fazer isso, é sua responsabilidade, era muito.

Frank – Isso é memória, mas acaba ficando como Poliana falou assim, eu faço eu, eu acredito que Yoshi deve ter coisas que ele desenhou, coisas que ele rabiscou, tinta que ele jogou no papel pensando que era alguma coisa, e é enfim, isso acaba sendo, mas acaba ficando no âmbito particular.

Thiago – Como é que vocês recepcionavam uma aprovação e uma não aprovação num edital publico?

Frank – Ué! Quando não...

Yoshi – Chora.

Francisco – É um habito já.

Yoshi – Sempre chora.

Frank – É, Sabe porque? Existe sempre um investimento físico e de custo pra isso né. Tempo físico mental e de custo. Não passou, enfim, mas a gente tá acostumado, a gente nasceu recebendo não na cara.

Francisco – Na verdade existe um processo de reflexão sobre os projetos, principalmente sobre os primeiros projetos, eu lembro que até mesmo na própria metodologia de construção também dos projetos de editais, a gente tava numa, acho que a partir de 2010, a gente tava por aí numa onda de fazer projetos durante a madrugada, a gente fazia de ultima hora, e sempre assim, fazia virada, virava o dia, virava a noite pra, pra construir, e aí querendo ou não sempre tem um ou outro, é alguma fragilidade, então de certa forma a gente ainda não encontrou a forma ideal de construir, mas a gente vem revisitando. Tem uma questão também agora de aceitação, porque nós viemos de uma safra de ganhar vários editais consecutivos, e ai obviamente a gente percebe que é uma questão também democrático. Como os editais tem essa politica de democratização da cultura, chega um momento que você produtor não pode, não pode levar mais. Então talvez não seja uma questão do projeto apenas, agora no sentido de postura de indignação, ou de correr atrás, ou de chamar, é quando a gente é desclassificado. Inclusive a gente tem agora um exemplo maravilhoso que foi esse, Toda vez que a gente é inabilitado, é por algum motivo, ou por erro de documentação, a gente sempre tenta, rever ou reivindicar, como aconteceu agora com o projeto *Afinações*. A gente foi inabilitado não foi?

Poliana – Não escrito!

Frank – Pior ainda!

Francisco – Por conta de uma questão de edital. E aí a gente foi e reivindicou, foi incluído, e conseguiu a aprovação. Então é uma análise que a gente sempre faz, é uma reflexão sobre as causas. Quando é algo vago. Quando é algo de mérito mesmo a gente nem entra na briga, mas quando algo que a gente percebe que pode ser investido, a gente corre atrás.

Thiago – Dizem que o primeiro a gente nunca esquece! Como foi receber um prêmio? Como foi o primeiro edital pra vocês?

Francisco – O primeiro edital acho que foi *Sagrada Folia* não foi?

Poliana – A gente gastou tudo com a montagem não ganhou nada.

Yoshi – A gente ainda ficou devendo.

Poliana – Mas eu me lembro que foi uma festa na época porque primeiro a condição *sinequanon* como dizia, o nosso finado, era receber uma verba, porque espetáculo não ia sair se não tivesse essa verba, e a gente tinha escrito um projeto, então era aquele projeto ainda artesanalsinho com fitinha, com não sei o que, que a gente adorava fazer, e estabeleceu-se essa condição, se não tivesse a verba naquele momento a gente não, estava vendo condições de montar. Aí aconteceu de sair o dinheiro, ah que legal vai ter o espetáculo, tarará, e foi uma coisa assim. Investimento na carroça, na coisa dos tecidos, nas coisas das roupas.

Yoshi – Tinha toda uma estrutura grandiosa para o espetáculo assim, cenário, figurino, coisas que a gente tinha pensado e que só poderia se tivesse uma verba. E foi um momento muito bacana também, porque foi o momento em que os editais começaram a premiar pessoas que não eram do mitiê, de um balcão que existia até o momento, então acho que foi um momento importante, a gente parar pra pensar historicamente, né assim, acho que foi o ano em que os editais abriram, a gente que não era tão conhecido, consegui já ganhar um dinheirinho pouco, mas consegui. As grandes produtoras estavam se mordendo os cotovelos porque o dinheiro estava sendo repartido com os grupos menores. E foi um momento bem bacana assim, e pra gente foi uma alegria, porque era o segundo espetáculo do grupo já recebendo, foi muito importante, mesmo não tendo recebido nada de cachê.

Francisco – Era tanta alegria, que a gente investiu muito no processo e aí acabou todo o dinheiro que não tinha, e a gente teve, eu lembro exatamente, uma reunião que a gente teve no Centro de Cultura, no ultimo dia de temporada lá em Conquista que aí fez a divisão, era mais ou menos isso, era vinte e cinco, ou não sei se era cinquenta reais para cada um.

Thiago - Lembram quantos editais vocês foram aprovados, publico e privado?

Francisco – Aprovados?

Poliana – FUNARTE duas vezes com *Gennesius* e *Gamela*, montagem; FUNCEB foi *Folia*. Montagem e Caixa.

Yoshi – Partida.

Poliana – *Partida* circulação *Gamela* ganhou do estado circulação, ou não? Ganhou?

Pelo estado, acho que não, pelo estado não

Yoshi – *Berlindo* foi FUNCEB.

Poliana – *Berlindo*, montagem, FUNCEB

Francisco – *Sussurros*, circulação. Eu sei que *Gamela* ganhou Quintas do Teatro, que foi a verba que a gente usou pra residência.

Poliana – É que era uma apresentação só, ou duas, não sei, eu não me lembro. Mas Estado não ganhou porque, na verdade a gente ganhou uma, mas perdeu foi o 60.000 daquela historia lá, com a Casa da Cultura, foi uma verba de circulação que a gente ganhou na época só que não rolou. E *gamela* ganhou verba em 2007 pela FUNARTE e depois esse quintas que Chico citou, que já era uma coisa menor, é aí vem *Genesius* 2009 que foi montagem FUNARTE. Abrigo morada não teve verba, aí teve depois *Afinações* que é manutenção do Estado e *Berlindo*, montagem Estado.

Yoshi – *Oficinão*.

Poliana – Depois de *Berlindo*, *Oficinão* né que ganhou verba pra circulação praticamente, porque antes foi feito dentro *Afinações* 2012, e depois de 2008, e agora *afinações* de novo.

Francisco – E teve o BNB né? Que a gente ganhou *Folia*.

Poliana – Foi só *Folia*.

Francisco – Não teve outro?

Yoshi - BNB só *Folia*.

Poliana – *Folia* pelo BNB, realmente foi um projeto que demorou de fazer, foi lá por 2007 se eu não me engano, e agente só pôde fazer ali em final de 2008, pra circular

mesmo com a peça por questões burocráticas etc e tal. É, BNB é uma coisa que eu não lembrava.

Yoshi – Privado só uma parte de Gamela.

Francisco – É e na verdade a gente nunca apostou no faz cultura também que é, um caminho pra esse tipo de iniciativa, faz cultura e *Lei Rouanet*.

Yoshi – Só pro Bahia Gás uma vez, não foi?

Frank – Tentado a gente já tentou um bocado.

Poliana – Muitos.

Thiago – Quando formalizaram a empresa *Finos Trapos Produções Culturais*?

Francisco – Ela foi uma necessidade urgente, porque os editais demandavam isso que existe sempre uma limitação pra pessoa física de tanto valores como com relação de impostos, e taxa tributaria que incide como pessoa física é enorme, é agente ganhou alguns prêmios, e perdeu muito dinheiro por conta disso, e existe também uma experiência que a gente teve com a produtora do *Dimenti*, que foi na captação pela Caixa que foi também um edital que a gente recebeu de financiamento e que, na verdade não foi o *Grupo Finos Trapos*, foi a *Dimenti*, que recebeu. [...] A gente teve uma experiência que não foi do nosso ponto de vista, positivo, e aí a gente começou a perceber que precisava daquela autonomia, e a gente estudou varia formas de, organização, associação.

Yoshi – Cooperativa.

Francisco – Uma cooperativa [...] Tentou o mais próximo com a Cooperativa Baiana de Teatro, mas aí o é procedimento também era meio complicado para o nosso momento na época, existiram varias maneiras, e até que Frank Magalhães veio com uma ideia que foi uma ideia bem interessante, ele já tinha esse processo de ter uma empresa produtora em Feira de Santana do grupo de teatro dele. *A Barca* e existia essa possibilidade, o grande porém também de outra empresa é porque para você participar de relações públicos ela tem que ter um tempo de fiação. Geralmente de três a cinco anos a dependendo de cada edital. Então pra gente, pra emergência das demandas que vinham, era sempre complicado.

Frank – O *Gennesius*, eu me lembro, que era até outro título. E eu já tinha, [...] desde 2001, das nossas coisas em Feira de Santana, mas a ideia era justamente criar uma associação ou uma cooperativa, não sei, mas o ideal seria associação para poder participar dos editais, só que por exemplo precisava como você já disse três ou cinco anos e isso foi se protelando, até hoje a gente não criou essa associação porque é um ponto muito delicado. Porque lidar com outras questões, não só do nosso universo daqui, universos que é instituições e coisas bastante burocráticas. E aí como já existia a empresa a gente fez a solicitação, a alteração de contrato, é de um nome fantasia que era *A Barca* passou para *Finos Trapos*, e de lá ate aqui nos estamos com ela. Que eu acho que a gente ainda não conseguiu vivenciar dela com pleno vapor, com que ela nos pode possibilitar, mas acredito de dois anos pra cá a gente já abriu um pouquinho mais a mente.

Frank – A gente produziu um projeto que foi muito importante, que foi o *Afinações* porque vai a cabo de cada época né. Hoje em dia talvez já deve tenha voltado essa historia de pessoa física ter um valor maior, anteriormente não tinha, o valor era muito

menor, e os impostos eram muito grandes pra pessoa física. Que tinha uns editais que não aceitavam de jeito nenhum pessoa física, só jurídica.

Poliana – Ate hoje.

Frank – É, então tinha sempre de ter essa coisa do CNPJ.

Yoshi – E que o imposto continua muito alto ainda.

Frank – Não. Imposto vai sempre continuar, porque, por exemplo, inclusive agora se tiver a CPMF e retornar, qualquer coisa a gente vai pagar também. [...] O que realmente poderia ter sido feito eu acredito e volto a falar, é aquela historia da gente sentar reunir e botar fogo nisso mesmo, formatar melhor, ou criar essa associação que possibilita menos impostos só que quanto mais a gente protela menos tempo a gente vai ter. [...] Desde quando Poliana falou, já fez um ano, eu me lembro. Como já fez mais de um ano.

Thiago – Vamos falar um pouco sobre os espetáculos e suas ordens cronológica. *Sussurros*: quando começou e quem era equipe técnica se vocês ainda se lembram, que eram os convidados. Como começaram a produzisse? Existia um método específico para esse trabalho?

Poliana – É meio complicado falar de metodologia de trabalho de *Sussurros*, porque na ocasião eu acho que ainda nem se havia o pensamento a esse respeito. Até porque alguns anos mais tarde foi-se discutir, eu me lembro como hoje, na decisão de se fazer *Gennesius*, que foi meio que um resultado do *Oficinão* em Conquista, a gente falou muito sobre isso, sobre essa coisa de metodologia colaborativa. O que era isso, o que isso significava. Que ai o Roberto foi estudar né metodologicamente que era esse processo colaborativo. O teatro como arte do encontro, que é o que ele traz na dissertação dele. Mas na ocasião do *Sussurros* não existia esse pensamento fundamentado. A equipe técnica éramos nos mesmos, Yoshi fez o cenário, a gente fez com Jhony o figurino, foi uma colaboração, e música era uma coisa de dar o play.

Poliana – E foram musicas copiadas de um filme, porque não tinha atenção nenhuma com essa questão do direito autoral de execução, não tinha nada disso. E sempre tinha as ajudas. Ah esse tipo de coisa a gente não da conta de fazer, pede a ajuda de alguém, tinha alguém que dava mais ou menos um toque de como era, eu me lembro que Chico chegou a fazer o som de *Sussurros*, mas antes de chico tinha outra pessoa, o próprio Roberto, já fez alguma vez, luz quem fazia? Era o Couto?

Yoshi – Na época Roberto fazia a luz e Couto fazia o som, depois Chico entrou no som e Roberto ficou na luz. [...] A questão da gente tá chegando em Salvador, a gente deparou com a violência bem maior do que a gente conhecia, em recorte de jornal, noticias que a gente tava chegando e vendo de gente matando gente toda hora, família matando o outro e, isso pra gente foi um choque de realidade muito grande. Eu acho que a pesquisa foi por aí assim. A metodologia foi essa assim, de se ver e se deparar com essa realidade e falar sobre.

Poliana – Era muito falada essa coisa da capital, da cidade grande, uma coisa assim com mais gente, mais pessoas, então assim a gente tava vindo de um interior. De uma Conquista que não é obviamente a Conquista que temos hoje. Uma cidade ainda não tão desenvolvida, e que pra gente era uma novidade você ter noticias de crimes estampadas em jornal e que, mas tinha aquela coisa também da relação. Relação entre pais e filhos. Conflitos internos de família, falava sobre um pouco de tudo isso, assim era meio que uma releitura desse conflito nosso para com a cidade. A dificuldade que estávamos

tendo na nossa vivencia aqui em salvador. Os embates e essa coisa de: é assim que eu vou ter que conviver daqui pra frente, pra mim tá sendo difícil.

Thiago – O *Inventario* então foi uma contrapartida pela utilização do espaço da Escola de Teatro, somente?

Yoshi – Pensando já pouco nessa pesquisa de performance, eu acho que foi um primeiro esboço do que seria falando sobre performance, sobre uma dramaturgia não linear, essas coisas assim, como a gente estava na academia em si, a gente tava vendo coisas do tipo e o sussurros já tinha feito um pouco isso também, porque era essa dramaturgia invertida, atemporal. [...] *Inventario* tinha essa pesquisa de dramaturgia não linear. E aí tinha participação de quem tava no grupo e convidados Ana Sofia.

Yoshi – Ai começa *Sagrada Folia*: Chico, Yoshi, Dani, Poli, Dayse em cena, tinha Ricardo, foi o primeiro ano que o Ricardo entrou foi?

Poliana – Sofia, Roberto e Jerry na banda.

Yoshi – Sofia, Roberto e Jerry na banda, Ana Sofia entrava também em cena.

Poliana – Era a bruxa.

Yoshi – É, foi baseado na pesquisa de culturais populares, essa questão resgate cultural da dramaturgia de cordel, dos reisados, dos folgedos, então a gente trabalhou muito isso, pesquisou bastante isso. E também era uma coisa que vinha com a gente, de tá vindo do interior. [...] Cultura mais enraizada, e também se deparar com a cultura soteropolitana na globo, e a gente não se identificar com isso.

Poliana - Existe uma Bahia que vai além da baiana de acarajé, do dendê.

Yoshi – E que a gente não estava vendo nos teatros que estavam acontecendo na cidade na época. Então a gente falou: vamos falar um pouquinho disso também.

Francisco – A gente utilizou muito na pesquisa o imaginário católico, e é como isso reverbera, como há uma força, então na dramaturgia a gente utiliza a estrutura canônica da missa, e a gente esvazia essa estrutura pra colocar elementos da cultura popular. Tentando brincar com isso, do sagrado e do profano, como é que essas coisas dialogam, e vem dialogando desde o inicio, não só aqui no brasil, mas na própria idade média, na própria construção da igreja católica, e a gente brinca com isso, com esses elementos pra construir o espetáculo.

Thiago – Foi o primeiro financiamento publico? O primeiro espetáculo que teve financiamento publico?

Francisco – Foi.

Thiago – E quanto é que foi?

Yoshi e Poliana – Seis mil.

Thiago – Seis mil? E qual foi o edital?

Francisco – Foi o de.

Poliana – É montagem.

Thiago – Teve prestação de contas?

Poliana - Não lembro

Yoshi – Não. Eu acho que era prêmio.

Poliana – Era prêmio.

Francisco – E teve um relatório né? Um relatório.

Yoshi – Um relatório, mas era prêmio.

Francisco – Mas nada de nota fiscal assim, essas coisas.

Yoshi – Era prêmio, mas tinha uma montagem.

Poliana – E era uma pessoa física, no caso, era o Roberto que era o proponente

Thiago – O *Auto da Gamela* já começa com formato diferente dos demais. É um espetáculo sob encomenda?

Francisco – São duas versões na verdade, a gente tem que frisar muito isso porque inclusive uma questão bem polemica, são duas montagens literalmente, uma montagem que foi feita privada [...] houve muita interferência na concepção dramaturgica. O *Auto da Gamela* é um livro que foi publicado, na década de 70?

Poliana – 1980.

Francisco – 80. Na década de 80, um livro de poesias e que tem um cunho dramático, e aí, o Ezequias faz um convite pra gente fazer é, uma outra a primeira montagem baiana deste texto, já havia montado em outros estados. Nessa primeira versão e houve um trabalho de concepção só que bem diferente do que foi estreado depois, a gente fez a primeira estreia em março, ou foi fevereiro.

Poli- em 2006...

Francisco – e, 2006 né? E aí em 2007 a gente submete novamente em outro edital e no edital de montagem da Funarte. É aprovado e a gente faz uma revisão desse trabalho [...] na primeira versão existia a banda ao vivo , que também era a banda que já trabalha com as musicas que já foram compostas, e aí a gente foi pra estúdio trabalhar na concepção da trilha sonora que é autoral,

Tomaz- Os arranjos...

Francisco- Os arranjos são nossos e aí estreia oficial do trabalho é em 2007. [...] É um premio da Funarte do Mirian Muniz, é o primeiro federal que a gente recebe.

Thiago – E o qual foi o valor que vocês receberam?

Francisco – 30 mil?

Poliana e Frank – 30 mil.

Thiago – Teve imposto sobre isso?

Yoshi – Muito.

Poliana – Eu realmente não sei como ocorreu essa coisa da prestação de contas agora...

Thiago - E quem assinou a produção dele?

Poliana – Dayse.

Thiago – Houve prestação de contas?

Poliana – Acho que sim.

Thiago – Me parece que o grupo inaugura um modo, posso dizer de produzir, porque até um determinado momento ainda era entre aspas uma coisa amadora de quem estava aprendendo no meio caminho e a partir dessa captação de recursos a coisa começa a mudar.

Yoshi – Mas que ainda foi muito é amistoso.

Francisco- é.

Yoshi – Foi um amigo que convidou, não foi a gente que foi a empresa e ofereceu. Nenhuma empresa que veio e convidou, assim exatamente. Um amigo que era dessa empresa convidou, então não foi assim.

Francisco – A nota não fomos nós que captamos.

Yoshi – Captação nossa e tal.

Thiago – *Sagrada Partida* é uma experiência, isso eu posso dizer um encontro um pouco desagradável no campo da produção, poderiam comentar um pouco sobre essa produção, sobre a empresa que produziu, e porque não fez mais temporadas?

Francisco - Pela estrutura.

Poliana – Eu acho que a experiência de produção ela foi mais de estranhamento na época, eu, eu evito falar um pouco das experiências negativas, por que assim, a gente se bateu com uma situação com a qual a gente não estava familiarizado, então assim pra gente era um universo de burocracia muito grande que a gente não entendia e que gerava esse estranhamento e conseqüentemente a chateação. Porque eu acho que era mais assim, eu prefiro ver essa experiência como uma coisa de aprendizado do que uma experiência negativa, porque assim eu acho que a parte de tudo isso, a *Dimenti* produções é uma empresa que sabe fazer o que ela faz, e faz muito bem, então assim eu acho que na ocasião foi mais um estranhamento da nossa parte por não conhecer, por não entender das metodologias e coisas que eles faziam, e geravam essa chateação de não entender. Porque depois a gente foi entender, e na pratica mais por experiências de outros, até pela a própria experiência do *Afinações* com a FUNCEB, do quanto essa coisa estatal, ou essa coisa empresa , é complicada né. Porque a gente teve muita dificuldade pra lhe dar com a própria FUNCEB na época do *Afinações*. Por uma questão burocrática, por uma questão de banco, por uma questão de exigência do patrocinador, e assim a Caixa é muito exigente, mais muito exigente mesmo. Tudo bem, nós nunca passamos por uma experiência com a Caixa literalmente falando em que a gente tivesse que enfrentar esse processo de burocratização, e que assim, eu costumo entender que na época foi uma exigência feita a empresa e que por consequência foi exigida da gente, então eu me lembro de varias coisinhas como: a coisa de abrir firma para receber o dinheiro, que todo mundo teve que fazer isso, teve que correr atrás de cartório, parará, parará... a coisa do modo de produção que eles tinham e que eram duas pessoas que estavam trabalhando com a gente e a gente sabia que na empresa tinha mais , e porque só tinha duas trabalhando que eram Elen e Osorio. Então, foram varias pequenas chateações que transformaram a experiência, numa experiência negativa, mas que você olhando com um outro olhar. O olhar de quem esta aprendendo você vai percebendo: não isso era uma exigência do contexto, exigência do patrocinador, para transferência do recurso para que a coisa acontecesse, e que foi passado para nós dessa forma...

Yoshi – Isso!

Poliana – Então foi praticamente a primeira experiência nossa com uma produtora. E que pra, que na, na ocasião não nos satis, satisfazia.

Yoshi – Satisfez.

Poliana – Não nos satisfez. Entao a gente saiu com essa visão negativa, e de que não funcionou , e de que não foi legal. Pra que anos depois a gente apoiasse horrores e falasse: Pô velho! também não é assim, também não é como eu quero que seja. As coisas precisam rolar adaptações. Claro que há opiniões contraditórias. Tem gente que pensa de uma forma, tem gente que pensa de outra dentro do próprio grupo.

Yoshi – Isso eu acho que a gente inflaciona muito.

Poliana – Porque eu acho que a experiência de produção a gente constrói.

Yoshi – O trabalho de produção. Eu digo assim, porque quando a gente produz a gente dedica de uma forma, até mais do que o necessário, ou mais do que a produtoras locais

fazem. Por exemplo tem coisas que a gente corre atrás, se não tiver carro a gente vai correndo, vai andando pega ônibus não sei o que e tal, e tipo outras não, fala: olha eu só vou se tiver o dinheiro do taxi pra ir ali pra buscar uma caixa de fosforo que seja. E ai se não quiser não faz isso, ou não me paga o suficiente. E eu acho que a gente dedica de uma forma, talvez inflacionada, e esperou um pouco disso deles, assim ah a dedicação que a gente coloca deles e não teve, foi assim, o trabalho que eles fazem é só pra pegar assinarem entregar o dinheiro pra você, o resto vocês se viram.

Francisco – Exatamente, porque rolou isso mesmo, algumas demandas, eu me lembro de Roberto e Dayse tendo que ir se tratar diretamente com o financiador, entendeu? De coisas que eles estavam ausentes, e pá, é não dando respostas porque eles estavam com vários projetos ao mesmo tempo. E ai eles superaram isso nos últimos dias realmente, de estar juntos. Mas até esse dinheiro sair pra o financiamento, houve algumas coisas assim, meio que chatearam. Coisas que é como você esta falando, é diferente porque outras pessoas trabalharam pra gente, não a gente trabalhando pelo, por a gente, sempre vai ter lacuna, aí sempre vai ter.

Entrevista Finos Trapos – Parte 2

Entrevista realizada o dia 14 de novembro de 2015 na Casa Amarela, antigo espaço cenográfico, guarda-roupa e espaço administrativo do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, em Salvador, Bahia.

Entrevistados:

Francisco André (Chico)

Frank Magalhães

Poliana Nunes (Polis)

Tomaz Mota (Tom)

Thiago- *Gennesius*, talvez seja o momento mais delicado e particular do grupo. Esse momento diz respeito ao desejo pessoal de Roberto de Abreu e posteriormente se desdobrou em vontades pessoais. Poderiam comentar sobre a condução desse trabalho no âmbito de uma criação acadêmica, como foi para o grupo essa experiência? Por que meio conseguiram captar recurso para a montagem? Conseguiram prestar conta? Se não, porque? Saberiam dizer quem foi o responsável por essa produção?

Francisco- Não questão acadêmica eu acho que ela não prejudicou a criação em si, o que aconteceu, foi um processo que, talvez por esse cunho acadêmico, acabou partindo por um viés muito racional. Por exemplo, nos experimentávamos durante 30 minutos e passávamos mais 30 minutos refletindo sobre aquilo e discutindo, através de outras referencias assim, passava o primeiro momento da pesquisa. Não foi muito longo, não tinha relação com sala de ensaio, mas fazendo sempre análises internas, cada um trazendo referencias provocações sobre o tema [...]. Que foi um momento muito longo, e que demandava muito dessa questão de discutir, e que isso sim tem um ponto acadêmico. Mas quando foi pra prática mesmo, no sentido, da sala de ensaio, e essa questão do registro ela tava muito dividida. Roberto teve esse cuidado de não precisar que os atores fizessem esse registro, até onde eu sei porque eu não participei do todo, mas de ter alguém de fora, por exemplo tinha assistente de direção que era Evelin, que

tinha mais esse papel, não sei se Shirley também como secretária, se ela estava trabalhando, fazendo o secretariado dela também, não sei como é que, se tinha alguma relação com esse registro da sala de ensaio? Mas até onde eu pude acompanhar o processo, porque eu não participei de todo. A gente não tinha essa responsabilidade de registro, mas tudo era registrado de audiovisual de gravação de áudio também, mas eram sempre terceiros que faziam. Não as pessoas que estavam envolvidas na criação. As vezes era o próprio Roberto que fazia de fora, mas sempre tinha alguém, não era estranha a relação porque ele já estava ali há muito tempo, durante o tempo isso vai se diluindo mas tinham sempre pessoas, não sei como é que foi o restante, até a finalização.

Thiago- Conseguiram fazer a captação do espetáculo, por qual meio?

Frank- Foi Funarte¹⁰⁶.

Poliana- O Miyrian Muniz [...] em 2008 que foi o ano em que a pesquisa já estava caminhando num ritmo mais crescente, vamos dizer assim. Começou na verdade em março em 2008. Quando chegou novembro de 2009 que foi a estreia, a gente tinha um ano e oito meses desse processo de trabalho, seja ele de pesquisa mais aprofundado do que é o que Chico falou agora, e era a montagem em si mesmo, então rolou esse recurso da Funarte que foi o único em toda a estória da montagem, e a gente conseguiu fazer através disso, mas sempre assim, o projeto ele tava o tempo todo atrelado ao *Abrigo e Morada*¹⁰⁷, não é isso?

Frank- foi.

Poliana- Porque ele foi feito, a gente tava no Xisto na época com o *Abrigo e Morada*, e era uma coisa rotineira ali de sala de ensaio, de cotidiano, de todo o dia, e o espetáculo foi montado e pensado todo pra sala de ensaio do xisto.

Francisco- A gente tinha até decidido antes fazer sem financiamento, e o espetáculo ia acontecer, independente de financiamento, até por porque era resultado de uma pesquisa que tinha à duração de 2 anos e foi um alívio maior, mais o recurso [...] não chegou a um terço de todo o trabalho, porque um ano e oito meses, se dedicando ao processo. O que chega depois a uma merreca, no sentido do investimento que foi feito, inclusive de próprio recurso, eu não sei direcionar quanto foi feito, [...] mas foi muito dinheiro, eu me lembro que a gente usava muito, Roberto trazia muito material que produzia durante a pesquisa. Comprou mesmo a ideia de fazer com que era, era um objeto de pesquisa.

Tomaz- Mas o espetáculo também teve investimento próprio não foi?

Poliana- Mais da parte de Roberto

Frank- Tinha uma necessidade de utilizar uns baús, que eram elementos de cena. Então esses valores tinham que chegar o quanto antes. [...] Lembro que era cerca de 6 mil reais, eu me lembro 5 ou 6 mil reais pra poder pagar o cara que fez, foi assim uma ideia de Yoshi, mas quem fez foi um rapaz da cidade baixa. Tinha aquela coisa toda de roldanas, tinha a coisa do carreto, eram baús grandes. Roberto sempre trazia pra os experimentos, me lembro que tinha uma quantidade maior de malas e quantidades de outras coisas que não foram totalmente utilizadas. Mas assim eu acho que foi um

¹⁰⁶ Fundo Nacional de Pesquisa

¹⁰⁷ Residência artística, realizada no ano de 2008 a 2009, no teatro Xisto Bahia, através de uma chamada pública da Secretária de Cultura do Estado da Bahia, nesse período, as frentes de trabalho do *Grupo Finos Trapos*, foi realizado todo nesse espaço, inclusive a montagem do sexto espetáculo de repertório.

momento muito rico mesmo, porque foi um momento em que o grupo estava experimentando o *Abrigo e Morado*, que foi a primeira experiência a nível pulico na Bahia de edital, porque não tinha outro. Foi o primeiro que ocorreu, ocorreu um ano acho que 2006 e 2007 e tinha necessidade de ter CNPJ e os grupos só se colocaram acho que só um ou dois grupos que não foram selecionados e nesse ano a gente colocou e eu acho que eles tiraram aquela historia de ter CNPJ e deixou pra pessoa física mesmo e rolou o edital, que era um edital mais ou menos experimental, não tinha verba para isso. Francisco-[...] Foram os primeiros editais de ocupação de espaço culturais, nunca tinha rolando antes e foi o primeiro edital destinado a grupos.

Frank – Eu acho que o mais interessante nessa pesquisa, foi justamente à proposta [...] do projeto acadêmico, a gente tinha às vezes a presença da professora Catarina¹⁰⁸, sempre muito atenta a tudo, então [...] ela apareceu pra gente do inicio até o fim umas 4 ou 5 vezes. Desde o inicio daquela ideia que Roberto tinha de criar uma biografia de cada artista, porque queria falar da questão do artista, utilizando dos mecanismos biográficos de cada um, as historias biográficas, pra depois dessa fase unir todas essas historias e fazer um conto, como ele mesmo diz, um conto fabular, pra criar através dessas historias particulares, eu me lembro que cada um narrava. [...] Qual artista que você tinha uma aproximação grande, a ideia nem era ser grandes artistas no sentido de serem conhecidos, artistas da sua região, da sua cidade, gente que você conheceu. [...] E eu me lembro que surgiram pessoas que não eram do âmbito nacionalmente conhecido, mas que estavam dentro da nossa esfera, da nossa cidade, da nossa região, pessoas que já tinham uma vivencia e que realmente tinham uma tendência, que era a tendência para o fracasso, da desistência, do intangível, de não ter essa realização. [...] Todas as historias eram de pessoas que a maioria tinha sempre um fracasso no meio, e ele queria construir a partir dessa ideia a historia desse *Gennesius*. Tinha a historia dos matulões, dos baús, matulões alguma coisa que ta muito resguardado com essas questões da memória, esse conceito da memoria, baús da memoria que se tiravam essas coisas de cada um, e ai foi se transformando em uma outra coisa, mas esse procedimento, era um procedimento que tinha inicio, meio e fim, e fase, a gente na verdade não fazia um relatório escrito, era mais um relatório oral de absolutamente tudo o que acontecia, depois dessa parte que foi a parte de absorver essas informações, de construiu um conto, um argumento, verificando os personagens que estavam envolvidas, [...] me lembro que começou a se introduzir as relações de cada personagem, o que seria um do outro, e em varias coisas foram surgindo, e essa historia do mundo artístico tava permeando tudo isso porque tinha que ter obviamente uma veia artística, então essa criatura estava sendo montada. [...] E tinha inúmeras questões relacionada à identidade nordestina.

Francisco- Do artista Nordeste

Frank- Do artista Nordeste localizado neste sertão, mas que pretendia sair desse regionalismo, universalizar em vários momentos, a gente tocou sobre essa questão, sobre a questão das identidades, sobre as possíveis limitações da questão exótica, da visão que as pessoas tem do nordeste. [...] Fizemos leituras de várias coisas, eu me lembro que [...] li algumas coisas, sobre a invenção do nordeste.

¹⁰⁸ Na oportunidade, a professora Catarina Santana, era orientadora de Roberto de Abreu, na sua pesquisa de mestrado.

Francisco – De como isso foi envolvido no nosso imaginário cultural, na música, na poesia, e como isso toma uma dimensão.

Frank- Roberto queria mexer de fato com todos esses elementos, e ir trazendo uma coisa que a gente tem na mão material de alta potência e de potências múltiplas porque primeiro lugar não era um espaço convencional, porque não se tratava de um teatro, segundo tinha utilização de mecanismo da metalinguagem. [...] Eu me lembro que a gente tinha uma construção gigantesca para a construção dos atores, chamava atores brincantes que era o caminho da pré-expressividade e esses atores brincantes se transformariam, iriam fazer a encenação daquele espetáculo. Teve muitas mudanças.

Poliana- Porque não tinha condições, porque seriam 6 horas de encenação no mínimo, de tanta coisa que tinha e a gente foi montando aquilo ali na sala de ensaio e num determinado momento a gente se viu sem condições porque ia ser 4 horas de espetáculo e no final das contas ficou com 2 horas e vinte.

Francisco- Foi um processo de muita maturidade do grupo, eu acho que foi o processo que mais fez crescer o grupo enquanto grupo, e os artistas, enquanto artistas, porque é tudo isso que Frank fala de treinamento, de resistência física, é um elemento muito forte. Tem também o desaparego, era algo que já vinha sido suscitado no grupo antes, mas [...] que isso explodiu novamente, no caso de você participar de um processo durante muito tempo como aconteceu comigo, com Dani, com Dayse, que participaram de todo o processo da primeira etapa, e aí não está em cena, isso sempre foi antes de *Gennesius*, um conflito que tinha no grupo, quem é que vai ficar de fora pra fazer determinadas funções porque o grupo precisava disso, e em *Gennesius* foi o momento desse desaparego de perceber esse todo, de todos esses ensinamentos, que vão se construindo. Foi o primeiro momento também que a gente teve esse caráter mais experimental, de levar pras últimas consequências mesmo, essa coisa do texto, é igual eles falaram, tem 6 horas de espetáculo e aí você se dedicar durante muito tempo pra construir isso, todas as possibilidades entendeu, até chegar numa forma, se fixar numa forma e é era muito complicado, era uma pesquisa muito intensa. E isso pra gente enquanto artista foi assim espetacular, no sentido de crescimento.

Frank- A ideia dos treinamentos era assim fundamental, que se a gente não tivesse nossa cabeça, e o nosso corpo vazio pra aquilo, poderia ser assim muito difícil de desenvolver o trabalho, veja bem uma sala de ensaio, praticamente, 1 ano e seis meses assim, mesmo porque a gente fazia aqueles processos mais de leituras, mas foi quase um ano e seis meses de descobertas infinitas, então tinha uma ideia muito interessante que ele fazia o dialogo com um algumas coisas relacionados aos festejos, as danças de reisados, eu me lembro que tinha um treinamento que era um treinamento fixo, a gente fazia uma coreografia que era criada de movimento 4, 6 e 8 movimentos de cada um, e depois desses 8 movimentos de cada um, se extraia em 2 ou 3, não me lembro muito bem, e depois se formava uma inteira pra todo mundo, que todo mundo fazia aquilo, todos os dias.

Poliana- Varias vezes, até a exaustão.

Thiago- Vocês falaram bastante sobre a criação, e financeiramente, quanto conseguiram captar de recurso pra montagem?

Frank- Funarte foi 30 mil, só que quando esses 30 mil chegou a gente já tava como Chico disse: no dilatado tempo, porque a pesquisa já tava quase toda em pé.

Francisco- Foram três meses que eu lembro que o recurso chegou, com três meses a gente estreou o espetáculo. Foi muito rápido porque na verdade o próprio recurso não custeou totalmente a montagem em sim, ele custeou a estreia, criou uma estrutura de você limpar esteticamente e finalizar os adereços que já tinha sido construídos muito antes como Frank vem falando, desse um ano e oito meses foi se acumulando vários elementos, adereços e o recurso dele foi pra você dar só um tratamento tanto na cena como na própria sala. Houve um tratamento na sala de ensaio, inclusive a minha briga com *Gennesius* foi isso, porque a ideia de ser num espaço da sala de ensaio acabou que se transportado para outra coisa. Não foi uma sala de ensaio o espetáculo, foi num espaço alternativo.

Fran- Numa sala preparada praquilo

Francisco- Foi um espetáculo num espaço alternativo, e não numa sala de ensaio, porque ali era um universo. Você entrava ali num universo, não era uma sala de ensaios simplesmente. A gente percebeu por exemplo quando a gente foi pro palco, que ganhou e eu particularmente percebi que esse espetáculo ganhou muito com relação aos recursos de iluminação, de movimentação, com o tamanho do espetáculo e outra, no sentido visual, plástico, não era tão poluído como era na sala de ensaio, mas se a gente colocar na ponta do lápis com certeza vai sair muito mais que 30 mil reais

Poliana- Porque a gente não acompanhou, [...] foi uma coisa feita por duas mãos.[...] Eu não vi absolutamente nada do que se passava em termos de quanto custava cada coisa de tudo, porque eu lembro que quando eu ia comprar coisas, eu tava sempre com o Roberto ou com outra pessoa que já estava com esse dinheiro na mão, eu não sabia de onde vinha, qual era a fonte desse recurso e simplesmente se providenciava o que era necessário pra encenação, mas nunca faltava nada, que era considerado necessário por ele. Mas o domínio de onde isso vinha e como isso era feito, como iria se prestar conta desse processo, eu nunca soube, ninguém nunca [...]

Francisco- Eu tava como assistência de produção nessa época, só que não me envolvia nesta coisa da decisão, de onde, pra onde ia o dinheiro, mas eu me lembro que houveram alguns embates entre Dayse e Roberto, porque ele era assim, ele era aquele diretor que tudo era para a encenação, e essa coisa muito que a gente foi amadurecendo na fase pós Roberto, a gente amadureceu muito, que é realmente otimizar. [...] Se a gente tem 30 mil a gente vai adequar a nossa criação [...] a gente não vai usar os 30 mil reais pra comprar coisas que podem ser apenas objetos de pesquisa, e tinha muito isso, você queria uma clarineta, você não ia usar no resultado final, mas você queria testar, então você comprava a clarineta pra usar no espetáculo, e isso financeiramente cria uma bola de neve que dentro do processo, quando chega no final já não tem recursos pra montar.

Thiago- É esse material que foi adquirido ficou para o grupo, digo para uso de outros experimentos?

Francisco- Alguns deles sim! Até o momento que a gente se desfez de alguns deles, principalmente os instrumentos quando a gente se desfez ficaram na mão de pessoas que eram relacionadas ao núcleo de música, Yan e Roberto.

Poliana- Porque, como não tinha esse domínio de onde vinha esse recurso, e como ele era investido, era muito fácil você falar “que foi eu que comprei é meu” porque não tinha esse acordo antes, a gente vai conseguir esse dinheiro de determinada maneira e

tudo o que for adquirido vai ser do coletivo, isso não acontecia, se você tirava dinheiro do seu bolso pra comprar determinada coisa, você se dava o direito de ficar com aquela coisa depois, e sempre que precisava você emprestava, você cedia, mas era seu, não era do grupo, porque não houve esse processo que a gente passa hoje: “olha gente, a gente tem x reais e a gente vai comprar uma câmera fotográfica, um computador, e sempre que alguém precisar usar é do grupo”. Não existia esse tipo de diálogo.

Thiago- mas não era acordado entre o grupo esse tipo de coisa: “gente eu estou comprando tal coisa, isso é do grupo, gente eu estou comprando tal coisa isso é meu”.

Poliana- Tinha algumas conversas, mas não era nada oficial, de quem eram, de que tinha que ser assim.

Frank- Eu me lembro que foi apresentado por Dayse e Roberto uma planilha de custos, inclusive com data show projetado na parede, vocês se lembram disso? Eu me lembro disso e estava explicitando todos os valores, as coisas necessárias, ainda que não tivesse realmente uma preocupação, um destino no sentido de dizer assim: “vou pagar o cachê dos músicos”, tinha mas era muito pouco, era tipo assim, vamos fazer tudo o que tem que ser feito e por final, a gente deixa pra pagar os atores. Porque a gente sabia que a gente tava imbuído da pesquisa, sabia que a gente tava inteiramente ligado aquilo, porque eu acho que era o momento pra aquilo, e eu não estou me queixando em nenhum momento dessa história, mas acho que era um momento pra aquilo, era aquilo ali. A gente tinha que viver aquilo daquela forma daquela maneira, daquele jeito. Eu acho que foi assim como Chico disse, fantástico, engrandecedor. No momento em que eu entrei, eu me assustei com algumas coisas, Por que? Eu falo assim, bem pessoalmente quando eu digo bem pessoalmente porque à prática que eu tinha antes era uma prática de teatro, não de teatro de grupo, mas era de teatro de elenco, e que às vezes, eu estava a frente de determinada coisa e que eu tinha que falar pra todo mundo: “ gente isso é pra isso, isso é pra aquilo, o dinheiro é isso, o dinheiro é a aquilo” e sempre tinha que ter o dinheiro pra pagar o povo. Quando eu me adentrei ao grupo, eu achei os meninos muito ingênuos, ingênuos em tudo. Era uma ingenuidade linda de se ver, não tinha essa coisa: “perae, calma, eu tô aqui. Porque quando eu comecei a fazer teatro, o meu primeiro cachê foi pra comprar uma bota, entendeu? Foi pra comprar uma bota que era caríssima na cidade, tipo, o meu cachê foi pra isso, eu tô fazendo a peça para isso aqui. No final peguei o primeiro cachê do final de semana, fui lá e comprei a bota na segunda feira. É essa imagem, essa coisa, eu sempre tive com o grupo de teatro, e depois quando chegou com o grupo, foi realmente uma outra coisa. Primeiro projeto inteiramente sem financiamento, foi o *Abrigo e Morada*, com não sei quantos ações sem financiamento.

Francisco- que na verdade a gente tirou o dinheiro, que era um dinheiro destinado ao cachê, que era o Quintas do Teatro¹⁰⁹, que foi um valor de 5 mil reais, que era um valor bruto, que era o pagamento do cachê. Se não tivesse não teria como fazer o negocio, mas eu me lembro que rolou uma planilha de custos e que eu observei no finalzinho, eu fiz uma interrogação de meio assustado, meio não compreendi muito às coisas. Porque já tive outras experiências assim frustrantes, terríveis, que não vale falar aqui, mas é como Frank fala, eu acho que não é que não havia planejamento, e sempre existiu

¹⁰⁹ Projeto de ocupação de espaço públicos, com apresentações culturais, propostas por coletivos e artistas da cidade de Salvador, no ano de 2008. Era uma ação da Secretária de Cultura do Estado.

planejamento. A logica era priorizar a obra e não os profissionais, isso desde *Sagrada Folia* foi assim.

Poliana- Talvez o marco, o acontecimento *Gennesius* tenha sido mais uma oportunidade que o grupo teve ainda que não tivesse levado isso pra uma roda de discussão, de levar isso sobre o que seria essa tal dessa sustentabilidade. Porque *Sagrada Partida* foi uma primeira experiência que teve um pouco dessa provocação: “o que fazer com um cenário daquele tamanho? Onde guardar? Pra onde levar?” A coisa do carro. Não tinha como levar num taxi por exemplo. Porque o *Abrigo e Morada* dava pra gente certo conforto, porque a gente tava ali naquele espaço um ano e depois conseguiu renovar por mais um, então tudo o que a gente tinha era naquele deposito ali do xisto. E ficou lá durante algum tempo. Tanto é que quando saiu de lá a solução foi vim pra Casa Amarela, quando saiu de lá ficou aqui quase dois anos nesta casa. Até a gente decidir abrir mão. Então existia certo conforto da nossa parte, de gente poder comprar um milhão de coisas que a gente vai ter onde guardar, por exemplo, não havia essa preocupação com os baús imensos, cenários mirabolantes, essa coisa toda, não tinha ainda essa preocupação: “a onde é que eu vou por isso?” como é que eu vou transporta isso?” porque o projeto de residência lhe ajudava um pouco, dava essa sensação de: “. É porque falar disso agora, me faz retornar a aquela sensação que a gente tinha naquela época. Nossa era uma entrega tão grande a esse trabalho de atuação a esse trabalho de criação que eu me vi completamente de fora de qualquer coisa administrativa que tivesse ali, rolando no processo, de que quantas edições seriam feitas, que horário seria feito. Porque a gente tava ali pra o que der e vier entendeu? E assim teve vezes que se cogitou em fazer uma segunda edição no mesmo dia porque foi aquela coisa, começou a temporada muito fraca, não tinha gente, quando foi chegando no final da temporada, tava começando a lotar, e teve dias que voltou gente, porque era reduzida à plateia, eram 40 pessoas, e tinha essa coisa de cuidado com a exaustão dos atores, era impossível fazer duas sessões daquela espetáculo, era pedi à morte, mas teve um dia que a gente fez.

Francisco- Nessa questão de produção em condicionando as nossas criações, existem as limitações de produção que quando vai pra o artístico que é o da criação, a gente tá tendo dificuldade, a gente tá se vendo muito mais como produtores como pensadores da cena de que como fazedores, então é uma crise.

Frank- É preciso ponderar as coisas.

Francisco- É preciso ponderar porque?

Frank- Necessárias...

Francisco- Não pode é estar aquém do outro, e realmente são dois trabalhos extremamente complexos, são muito complexos e difíceis, eu ainda quero muito saber, quem consegue fazer por exemplo como o Fabio Vidal¹¹⁰. [...] É uma pessoa que me impressiona muito neste sentido, porque ele é um produtor, e ele faz tudo, ele não faz sozinho, mas ele é o produtor e o ator, e faz as duas coisas muito boas, muito bem.

¹¹⁰ Ator, diretor e Mestre pela UFBA, onde desenvolveu o monólogo Velocidade Máxima, que teve sua estreia em 2007. Participou do projeto SOLOS DO BRASIL sob a coordenação artística da performer/atriz e diretora Denise Stoklos, onde desenvolveu o espetáculo ERÊ - ETERNO RÊTORNO, desde 2003, do qual é ator/performer, autor e diretor, também é coordenador do Território Sirius Teatro.

Poliana- A busca de um equilíbrio! Acho que existe uma tentativa aqui que é constatar, que é de equilibrar esse espaço que é o da criação de você estar ali, de emergir naquele processo de criar e de fazer valer o estudo e a pesquisa, mas que também tem a coisa do viável, a viabilização dessa coisa, sim “eu quero uma lua no palco, mas como é que a gente vai fazer essa lua?” A gente sempre falou sobre isso, é o produtor que tem que puxar aquela criatura que tá viajando e descer ela pro chão, mas no nosso caso, nós somos. [...] Uma coisa até que eu fiz há muito tempo, não vou me lembrar se foi em 2007 ou foi em 2008 que eu fiz um ensaio, quando eu tava na Facom¹¹¹, eu fiz um ensaio fotográfico que se chamava “Artistas Produtores”, que naquela época já levantava essa discussão, que artista é esse que é o produtor de sua própria obra? Que já é uma coisa que me inquietava, não existe um produtor do cavalo branco que Romulo¹¹² fala, quem tem que fazer é você, e o artista que busca o conhecimento dessas estratégias de produção é uma coisa que a gente já trouxe aqui, é a coisa do produtor que é integrante do grupo, que não é uma pessoa [...] que veio de fora pra entrar, ele não vai estar só presente nas reuniões de produção, ela vai participar dessas reuniões todas administrativas, mas ela é um membro do grupo. Ela tá na linha de frente de captar recursos, de buscar apoio, de fazer projetos, mas se ele é um membro do grupo, que a gente sempre usou o exemplo de Elem¹¹³ como um *case*, não sei se de sucesso, mas uma coisa, uma situação que sempre chegava na gente:” olha o Dimenti tem uma produtora que é integrante do grupo”. Não é aquele produtor de fora que sempre tinha choques de ideologia. O produtor que chega de fora com o universo dele, com a forma dele de produzir de administrar as coisas, mas que se choca muito com a forma que o artista tem de lidar com o seu próprio trabalho. Porque é uma seara diferente, a gente sempre entra nesse conflito, porque é aquela coisa, é uma empresa, tem que pagar imposto, tem que fazer tudo direitinho, mas a forma do pensamento é diferente no sentido de estruturar essa administração, é como se você tivesse que adaptar todas as ferramentas administrativas a seu favor, e é pegar aquele mundo ali que já existe de administração, gestão, e trazer pra cá. Aqui é diferente, aqui eu não consigo pensar num espetáculo 100% antes de ir pra sala de ensaio e começar a imaginar o que eu quero colocar em cena. Que é uma coisa que alguns editais exigem, e a gente fica puto, [...] “como é que eu sei do meu figurino do espetáculo que eu ainda vou montar? Como é que eu sei a maquiagem o figurino se eu ainda vou pra sala de ensaio.”.

Thiago- Conseguiu fazer a prestação de contas do trabalho?

Poliana- A gente acabou de descobrir que não, ou se prestou e foi mal feito.

Frank- Ou eu acho que ocorreu o seguinte: existia um tempo que você poderia trocar o nome do negócio lá, tipo que era de *Baús e Matulões* e passaria a ser *Gennesius*, mas alguém deixou esse tempo ultrapassar, passou o tempo e aí mudou o nome e não colocou em nenhum material, título original, não teve esse cuidado, era pra ter tido esse cuidado, quem tava lidando dando com essa questão, eu me lembro que inclusive Ana e Dayse e Roberto, estavam num canto conversando sobre isso. [...] Eu me lembro de ter visto fotos coisas que estavam sendo organizadas para isso. Talvez tenha ido para

¹¹¹ Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

¹¹² Administrador, gestor e produtor cultural, responsável pela direção de diversos espetáculos musicais, e atualmente trabalha como assessor de planejamento do *Grupo Galpão e do Grupo Beco*.

¹¹³ Produtora Cultural, do *Grupo Dimenti*, de Salvador.

Funarte como *Gennesius*, e eles devem ter recebido esse material boiado, passou para os funcionários como agora passou, e não viu lá o *Matulões e Baús* e não sei o que de memórias, não tinha isso. Foi executado, ou foi executado e não teve a prestação de contas.

Poliana- Essa é a explicação talvez mais sensata pra entender esse procedimento que tá acontecendo nesse momento. [...] 6 anos depois é muito tempo né? Como passa por muita gente fica difícil se você não tem uma informação clara de falar que era um título provisório e isso provavelmente não está lá, aí realmente fica complicado que é a explicação que Frank traz me parece a mais plausível.

Francisco – Com certeza, a gente nunca foi negligente, a gente sempre teve essa preocupação que era muito fácil fazer essa prestação de contas porque era a quantidade de material que a gente tinha e tem de *Gennesius*. Eu acho que é o projeto que a gente mais tem sistematizações de imagens, de horas de trabalho e de relatos, e fotos. [...] Era o projeto mais fácil de se prestar contas, e curiosamente ele tá com esse problema.

Thiago- *Berlindo* é um encontro desencontrado? Porque o espetáculo não continuou circulando? Quais as dificuldades?

Poliana- Eu acho que *Berlindo* teve uma história que também tava dependendo da aprovação, me lembro disso, e teve outro projeto que foi enviado, que não passou, como *Berlindo* passou a gente partiu pra montagem dele.

Francisco- Foi o projeto que a gente fez por ter passado, eu acho que foi o único projeto que foi assim, que não nasceu no seio do grupo. A gente colocou vários outros, aí passou “ah vamos apostar”. Eu lembro que eu não conhecia o texto, e a primeira vez que eu li o texto foi assim: “Ai, meu Deus” [...] Foi uma não identificação pessoalmente falando, tanto que Yoshi até me provocava: “Chico você como dramaturgo pode ajudar, e queria muito que você trabalhasse aqui”, mas eu não me senti envolvido, não pelo projeto, porque o projeto era um projeto pelo texto, pela história, [...] Não sei se porque, foi uma ideia estranha, eu até hoje tenho resquícios dessa estética do grupo de tudo o que foi vivenciado, e bato muito firme porque a gente pôde lançar mãos de novos caminhos, mas sem perder a essência. É claro que é algo que não vai engessar a gente, mas que ela precisa. Quando eu li *Berlindo* eu vi muito essa diferença, de um estranhamento com a própria estética, com a coisa popular que não era o que a gente fazia. Então foi um embate de estética também.

Poliana- Tem muita coisa envolvida porque enfim. [...] Primeiro estava nesse momento aí de alterações a nível de rotina, a nível de pessoas envolvidas. Segundo porque isso sempre foi uma coisa muito presente no discurso de alguns de nós. Era um texto pronto, que vinha de cima pra baixo, e a gente tem muito pouca experiência nesse tipo de prática. Porque sempre foi uma escolha em busca dessa construção dramaturgicamente dentro pra fora, então *Berlindo* era um texto pronto e ainda que a gente não queira admitir, teve uma imposição sim. A imposição que foi financeira, porque tinha verba pra montar aquele projeto porque eu acho que foi o que eu falei antes da fala de Chico. [...] Aquela história de que se passar vai montar, era um investimento de projeto que é um pensamento diferente do que a gente tem hoje “Se passar vai montar”, e foi o que aconteceu com *Berlindo*. E aí vem esse processo, na época a gente tava com problema de sala de ensaio, eu me lembro que era uma correria na época, porque não tinha onde ensaiar, a gente fez coisa na rua porque não tinha espaço, mas também pela lógica da

construção da ideia. Fez coisa no TCA¹¹⁴, na ocasião, conseguimos algumas salas no TCA pra ensaiar e teve um momento ali no Aliança¹¹⁵ também, não tinha uma base, não tinha um porto seguro onde você pudesse dizer:” ó aqui eu tô forte”. E aquilo ali gerou um estranhamento que na confabulação de todas essas coisas, é o que Frank diz: “não é que não deu certo, que foi um fracasso. São vários fatores envolvidos no processo em si, do que foi a peça, do que ela significou. E no momento o qual o grupo tava passando. [...] Você vai tentando confluir aqueles elementos ali que no final das contas chega numa determinada conclusão, eu me lembro como foi a avaliação desse projeto, que foi na casa amarela. parecia uma coisa traumática, misericórdia. A participação de uma pessoa de fora, do quanto foi difícil pra gente chegar, e que isso é um ranço até hoje de ter gente de fora, de ter essa pessoa respirando o mesmo ar e confabulando. Muita coisa envolvida. Talvez a gente não consiga chegar num denominador comum.

Francisco - Então foram coisas, que foram se acumulando ao mesmo tempo que eu considero *Berlindo* um passo extremamente importante pra o grupo por que foi o momento de uma nova respiração, de o grupo se afirmar, não pra fora, mas de ser mesmo nesse sentido, não a gente não vai acabar! É de perceber essa possibilidade de apostar nos colegas, por que querendo ou não, Roberto como encenador era uma figura forte dentro do grupo, e ai abrir espaço para uma outra pessoa ter a oportunidade de exercitar isso também foi um desafio que foi extremamente positivo para o grupo, e de crescimento, de perceber as loucuras, como a pessoa tem o seus processos, que é diferente de como o grupo enxerga, de como que essa forma diferente de criar é positiva ou negativa. São coisas que vão se concretizando e acumulando pra a criação do espetáculo.

Thiago- Qual foi o valor que vocês conseguiram captar?

Frank- Foi 30 mil, mas que teve imposto de pessoa física, acho que de 8 mil e alguma coisa.

Poliana- E a gente perdeu cerca de 10 mil reais.

Frank-12 mil...

Thiago- Quantas praças?

Frank- 20 praças, foram 20 apresentação.

Poliana- Sendo que teve algumas que não se concretizaram, por questões de burocracia.

Frank- Então já tinha essa configuração, com a produção de Dayse e direção de yoshi que era um outro membro que não tido essa experiência de dirigir o espetáculo do grupo, várias coisas, e outra coisa ainda era a experiência de rua. Então veja, quantas coisas, não tínhamos, as pessoas que estavam fazendo parte do grupo de um laço, de uma base muito forte, já não tava com a gente, o texto era um texto de fora, o projeto tinha gente convidada, de figurino e trilha sonora tinha gente convidada, gente de fora que não estava aqui conosco. [...] Tinha pessoa nova entrando no grupo que fazia esse espetáculo que era Thiago Carvalho, entender essa configuração toda veio deixar todo mundo assim sem sabe muito na surpresa. [...] Qual é a natureza de Yoshi pra determinadas coisas, a gente foi realmente honesto em sentar durante o processo, pra gente chegar e dizer: é isso, eu me lembro que foi protelando aquela historia [...] o espetáculo estreou e a gente não tinha uma configuração certa dessa possibilidade de

¹¹⁴ Teatro Castro Alves

¹¹⁵ Teatro Aliança Francesa

mexer no texto [...] ficou parecendo que a gente tava fazendo a coisa no sentido mais obrigativo do que profissional, por isso que não teve aquele talvez, a delícia, o se jogar, de cabeça, mas eu acho um espetáculo legítimo, com um resultado honesto, pra mim foi aquele momento, mas foi um momento de passagem, foi um rito de passagem, de uma coisa pra outra, de um sistema para outro.

Thiago- E financeiramente, como é que foi?

Frank- O espetáculo não tinha muitos custos, não era um espetáculo que tinha tanto custo assim. Eu me lembro que no meio do caminho eu até ajudei na questão da produção com Dayse, porque Dayse era a proponente do projeto e nunca foi de pequenas montagens ou foi de teatro de rua, mas teve-se o cuidado de se pagar os atores, ainda que minimamente eu não me lembro muito bem o cachê quanto foi, mas tinha o cachê.

Poliana- Foi 800

Frank- Eu tinha às divisões, entre assistente, diretor, figurinista, tinha essas preocupações, tinha uma coisa que era a coisa das liberações das praças, que num decorrer num momento, gerou uma certa insegurança porque a gente não conhecia a cidade, a gente correu com a possibilidade de "gente como é que nós vamos colocar esse espetáculo em 20 praças com tanta coisa que a gente tem?" Ai correu atrás das soluções de conseguir um carro, que tivesse à disposição da gente pra fazer esse traslado junto com os atores, o cenário.

Thiago – *O vento da Cruviana* seria um novo caminho? Um novo rumo que o grupo estaria tomando, inaugurando uma nova forma de produzir? Produzir nos seus dois aspectos, na logística e na construção cênica, comente um pouco sobre a forma de captação, como foi o planejamento estratégico, de onde surgiu a ideia?

Poliana- Entre o *Berlindo e Cruviana* tem o *Afinações* que é uma outra estratégia. *Cruviana* já vem imbuído de alguns entendimentos que a gente adquiriu ao longo da realização dos *Afinações*, talvez a questão mais de administração de rotina do que significava aquilo ali. Obviamente que o espetáculo já bebe dessa fonte de maturidade, do que dignificou passar pelo *Afinações*, o que foi passar pela aquele processo. Mas o espetáculo passou pelo processo de captação de recurso de mandar projeto pra Funarte, pra Fundação, para outras varias instancias que poderiam nos proporcionar esse financiamento e não rolou, tinha sempre respostas negativas constantes o tempo todo e chegou a esse determinado senso de buscar outras estratégias de financiamento que era uma coisa que tava em voga, que já vinha de um tempo já, a questão do financiamento colaborativo e numa determinada altura do campeonato que a gente viu que não ia rolar e diante do desejo que o grupo tinha de concretizar aquela ação, optou-se por essa questão do financiamento, mas sempre paralela a essa busca como tá até hoje. [...] O espetáculo foi feito com muitas granas tiradas de muitas fontes, mas a principal delas foi a vaquinha, que a gente arrecadou uma quantia que deu pra angariar bastante coisa, foi uma nova forma de pensar a produção, não deixa de ser essa coisa assim, até onde vai o desejo de criar a necessidade de fazer com que essa criação se concretize em cena. E o que o grupo e as pessoas tem de fazer para que aquilo aconteça. Abrir mão de coisas, por exemplo, ninguém recebeu cachê na primeira temporada. Foi tudo muito ali, do estar imbuído para querer fazer, de querer ver acontecer, e de fato foi feito assim, e obviamente nas entrelinhas dessa processo tem várias coisas, vários pensamentos que

giram em torno do que é ser grupo e do desejo de cada um de permanecer aqui dentro, e o que que isso significa.

Francisco- Eu acho bem o oposto do que a gente acabou de narrar aqui a divergência também, que era apresentar um espetáculo que teve financiamento para acontecer então veio de baixo pra cima, de cima pra baixo e *Cruviana* decidiu justamente do oposto [...] Uma vitória que eu acho que os editais estão caminhando pra isso, tanto a nível Federal como Estadual que é de dar autonomia pra o artista pra ele propor seus projetos. O Setorial¹¹⁶, ele tem essa vitória, apesar dessa política de teatro ditatorial, que é uma vontade de satisfazer o que o artista esta querendo propor como projeto, e não adequar, o artista a fazer um espetáculo de rua num valor de 10 mil reais, uma categoria x. E isso é muito bom, por que querendo ou não, o financiamento ele precisa fazer isso e acho que a função do financiamento é dar o aporte ao que o artista quer dizer e não ao contrario, o contrario você faz no teatro empresa, você faz um outro tipo de relação, e *Cruviana* parte desse principio, o que eu acho que transformou. [...] Ele é o que é hoje para o grupo como significado, como resultado estético, porque todo mundo abraçou a causa. Foi uma vontade coletiva, e é difícil quando acontece esse fenômeno, e eu acho que particularmente é o que eu mais gosto do teatro de grupo é justamente esse fenômeno do inconsciente coletivo que se revela e que se materializa no projeto. Numa vontade de fazer, então todos que pensam diferente corroboram pra um projeto, que todos tem esse ponto em comum que é a realização dele. E aconteceu isso muito, foi um momento do grupo também de refletir, eu não diria de maturidade, eu não vejo como maturidade, mas de buscar novas estratégias de financiamento. Não é essa relação de procurar outras formas de trabalho como o teatro empresa. [...] Com o financiamento colaborativo, é a perspectiva de planejamento mesmo de você “ó com quanto eu consigo fazer um cenário? Com 3mil reais” então é esse valor que a gente vai tentar captar entende? Então era muito o oposto das outras montagens, antigamente como eu mesmo já falei, a gente tinha 30mil reais para a criação, e ela se esgotava quando o dinheiro esgotava. A gente tinha 30mil reais que era de cenário de iluminação e figurino e era aquilo que a gente iria gastar e querendo ou não, é uma logica que ajuda a gente a se planejar, mesmo daqui pra frente se não tiver um financiamento, essa perspectiva acho que ela não fere tanto a criação como antigamente, a gente tinha como visão, que é condicionar a criação no sentido do dinheiro, se eu tenho 5mil reais do cenário, eu só vou fazer com 5mil reais, eu tenho que adequar a minha ideia. Eu lembro até nessa questão de produção, em *Sagrada Partida* teve uma discussão bem ferrenha nesse sentido, porque existia uma necessidade que era de tentar trazer esse chão batido, e a ideia de Roberto era ter uma lona de caminhão [...] a lona de caminhão, ela era uma lona muito cara, eu não sei quanto a gente gastou naquela lona, mas que era um valor grande...

Poliana- 2mil reais...

Francisco- 2mil reais, só na lona, imagina todos os outros elementos de cena, e Yoshi vinha com a solução” não a gente não precisa fazer com a lona de caminhão eu posso procurar outras texturas que podem dar esse mesmo efeito, e na ingenuidade, que eu acho que era uma ingenuidade de Roberto naquela época, ele apostou firme que não

¹¹⁶ Edital de dinamização do Estado da Bahia

tinha que ser, pra ele tinha que ser com a lona, se não fosse com a lona não era. [...] Algo que hoje no nosso processo a gente tá extremamente aberto pra isso, é justamente o oposto, eu quero esse efeito, que materiais podem traduzir esse efeito da forma mais barata. E isso acho que é um grande ganho para o artista porque querendo ou não a gente vai tá sempre caminhando nessa. Até os grupos que já tem financiamento continuo tão sempre ai nessas crises financeiras, eu acho que é um outro momento pra gente pensar sobre o fazer e eu acho que *Cruviana* nesse sentido trouxe muito ganho pra gente, fora a questão da criação, porque a gente tem um tema bem difícil, que eu como artista percebo que a gente conseguiu no espetáculo unir, o trabalho estético com a questão política mesmo. É de defender uma ideia, um ponto de vista, um posicionamento sem ser panfletário, sem ser aquele teatro de jornal, mas que tem uma reverberação nas pessoas de forma maravilhosa. Eu sai tão empolgado da primeira temporada vendo as pessoas saindo também arrebatadas com o espetáculo, tinha gente que não conseguia sair da cadeira, tinha gente que saia odiando. Mas eu acho que essa é a função do teatro. No sentido da produção a gente tem um trabalho que é nosso, que nasceu do nosso desejo, era um trabalho que teoricamente não é comercial, porque os temas são extremamente dúbios, e ao mesmo tempo a gente vem percebendo. [...] Ficou mais de um ano em cartaz, pagando praticamente todos os meses em cartaz, não apenas em temporada nos teatros como também, fazendo viagens e, inclusive tendo retorno financeiro. Foi uma lição que eu tive dessa capacidade que a gente tem de apostar como produto, porque o grande problema talvez dos outros espetáculos é que a gente não sabia direcionar o público, a gente não refletia sobre quem interessa esse espetáculo, e a gente colocava no circuito e chamava [...] os intelectuais, e não é assim, eu acho que é um outro caminho. E a gente nesse sentido soube direcionar para acontecer uma política, a gente vai trazer um público que tenha essa pegada, aliar uma atividade de formação que lide com esses problemas. Foram formas que a gente acabou [...] desenvolvendo e que a gente já tem perspectiva para o próximo trabalho, e que podem inclusive possibilitar essa sustentabilidade mínima.

Frank- Se a gente for colocar na ponta do lápis a questão financeira, do que seria essa coisa do financiamento do inicio do projeto, até o dia atual, pode ter sido o projeto que nos gerou uma rotatividade de um entra e sai de dinheiro que possibilitou fluxo mínimo que fosse.

Francisco- Eu diria que o projeto *Vento da Cruviana*, possibilitou a gente praticamente um ano de manutenção, e é manutenção mesmo do grupo.

Frank- De residi

Francisco- De residência, de não pagar aluguel, de não precisar tirar do nosso bolso pra pagar. E um projeto que querendo ou não se a gente pensasse como antes, comercialmente era um projeto que seria fadado ao fracasso, e foi pelo contrario. É um dos projetos que tem circulado e que inclusive no que a gente investiu no sentido de dinheiro .

Thiago- Indo pra o oitavo espetáculo de repertorio, com outras tantas ações, com três mestres, um doutor, com publicações e canções produzidas, vocês poderiam me dizer qual o modo de produção do *Grupo de Teatro Finos Trapos*?

Poliana- Eu não.

Thiago- Seria uma forma colaborativa ou cooperativada?

Poliana- Me parece que esse pensamento que gira em torno do trabalho artístico, ele também vai para a produção, obviamente que a produção vai nos cobrar diferentes posturas. Porque a gente tá lidando com uma coisa que é externa. Como financiar? Como pagar? Como fazer e acontecer? São coisas assim que não dependem da gente no sentido de “ eu vou chegar aqui criar um tecido que eu preciso pra fazer meu cenário”. É diferente, você precisa encontrar esse tecido, ainda que a gente seja capaz de fazer adaptações necessárias em relação não só ao valor que eu tenho que comprar, mas também ao que ele precisa apresentar pra mim em cena, mas é uma relação externa, assim quando você pensa em produção. O modo de produzir talvez não exista um conceito, pra definir um modo de produção, me parece que é uma coisa muito mais maleável, adaptável e que entra nesse molde. E que se diferencia de espetáculo pra espetáculo, de projeto pra projeto, a gente sabe que a produção de um projeto como *Afinações*, é muito diferente que uma produção de espetáculo de montagem. Porque são searas diferentes. Porque todo o projeto que você vai fazer é cobrado de você: público alvo, estratégia de divulgação, aquelas coisas todas que tem nos editais da vida, e que você é obrigado a pensar naquilo, antes mesmo do seu projeto nascer. Porque essa fase, esse exercício laboral de construir projeto de escrever e de colocar nessas vias de captação, meio que nos educou pra isso, de ainda que seja uma dificuldade, a gente já tá meio que num estado de não é tão difícil fazer um projeto. É uma tarefa que muitos de nós já tem assim um costume, mesmo que ainda tenhamos dificuldades, mas que vai sendo adaptado. Eu preciso do que pra esse projeto de agora? Do que eu vou precisar? Então você vai definir um modo de produção, talvez não seja um caminho tão fácil. Você vai dizer que é assim pronto e acabou. Porque teve muita coisa no meio do caminho ai que faz com que você: “não dessa vez não vai dar certo dessa formula, vou ter que fazer de uma outra maneira e ai?” Como é que eu vou chegar num denominador comum pra isso? Porque são coisas diferentes, e o próprio *Cruviana* já foi diferente, e talvez, o próximo agora, que tá em fase de pesquisa e criação seja completamente diferente de *Cruviana*. E isso não necessariamente quer dizer que independente, de o espetáculo conseguir financiamento ou não, daqui pra frente ele vai ser igual *Cruviana*. [...] Já que é um espetáculo que tá no nosso repertório. Então, do mesmo modo que a gente tá pro que der e vier pra criação, a gente tá pra o que der e vier dessa produção, pra viabilizar esse processo. É meio que já faz parte da rotina do grupo pensar a produção desses produtos, dessas coisas. Como é que é a oficina tal? Vou precisar do que? Vou precisar de um espaço, de uma ficha de inscrição, vou precisar de pessoas, de um piloto, de quadro, de uma folha de ofício. Essas coisas toda tá imbuída no pensamento que é da prática, e que é da teoria que vai junto. É como um rio mesmo que corre. E você já considera a produção como uma das esferas do processo.

Francisco- Por isso quando eu acho que a quantidade de publicação sobre produzir isso, ou produção, ou sobre metodologia de produção, ainda são raras. Por que ninguém quer publicizar algo que deu certo, no sentido do seu grupo. Aqui eu não vejo muito assim, no sentido da produção, um grupo como referencia ou algum artista. A gente sempre tem vislumbra como já foi colocado aqui. [...] Essa possibilidade de ter só alguém produzindo, mas isso é algo que o grupo não tem como lidar. Por que os artistas que estão no grupo hoje, são artistas produtores. Eles não só são produtores, então é difícil ter alguém para assumir só essa função. Isso caberia a um produtor. [...] Eu vejo muito o

trabalho do grupo como absolutamente colaborativo, às vezes eu acho que até demais, por que é eu sinto, inclusive, principalmente no trabalho de Thiago, algumas provocações, no sentido de ideia de coisas, que podem reverberar em possibilidades, e que a gente ou por não estar na mesma *vibe*, acaba que tendo resistência, tendo realmente resistência a certas coisas, por que não é talvez o que a gente esteja acostumado ou vislumbre como possibilidade para o grupo. Se fosse em outro contexto que não fosse colaborativo, a pessoa que estava querendo propor isso, teria total liberdade para ousar e aí só chegava com os resultados. Isso é marcante. É também esse caráter cooperativo, por que a gente divide os ônus e os bônus, inclusive a gente já tem organizado essa questão de uma organização de por exemplo, todo mundo receber igual. A gente tem um sistema que é o sistema de circulação de espetáculos ou de projetos, e um sistema de montagem. A gente tem uma fórmula de receber, de se pagar e administrar, quando está na circulação, e quando tá no processo de montagem que é diferente. Então tem algumas possibilidades, mas eu não vejo ainda só como Poli. Eu não vejo que o grupo tem um método de produção.

Poliana- Porque é tudo muito maleável, [...] inclusive a gente discutiu isso recentemente, não há como você estabelecer uma coisa dura, vai ser assim, pronto e acabou, por que são contextos diferentes, são formas de produção diferentes que sempre estão se adaptando aquelas necessidades. É uma viagem e tal, com tal demanda, fulano não pode, sicrano pode, fulano tem mais tempo, sicrano não tem, e aí, como é que faz? fulano vai atuar, fulano vai dirigir, fulano vai fazer o som. São coisas que chega um determinado momento que você não consegue definir, é isso pronto e acabou. Então é essas adaptações que acabam sendo muito mais bem vindas. Vamos adaptar, quem é que tá fazendo isso? Do que você ficar numa discussão que é muito cansativa e de tentar chegar num consenso, sendo que somos pessoas que temos opiniões muito contrastantes em relação à ideia da criação em si, mas principalmente a ideia de organização, ainda são ideias que se contrastam e que tem determinados choques ainda, e isso eu considero muito saudável.

Francisco- Talvez por isso que a gente não consiga nem construir o estatuto. Essas normatizações que fixam fórmulas, um estatuto, um contrato social, ou sei lá o que a gente pode chamar a gente ainda tem resistência ainda, apesar de saber que existem alguns acordos é que vão se fazendo com o decorrer do tempo, sem necessariamente aquele acordo da convivência, da boa convivência da boa relação, mas nada muito instituído somos muito informal, Como Frank começou a falar lá no primeiro dia. Nós somos um grupo muito informal ou o teatro de grupo tende a isso.

Thiago- Quais as expectativas para o futuro?

Francisco- Eu não consigo vislumbrar nada assim subjetivamente, na minha vida pessoal eu também sou muito assim, eu divido muito tempo. Eu tenho fatias de tempo. Eu não consigo me ver daqui há 10 anos, fazer projeções nesse sentido. [...] Inclusive é uma referência para o grupo, que era a ansiedade que Roberto de Abreu tinha, essa coisa da urgência do tempo, das coisas que tem que fazer, e de acontecer o mais breve possível. Então eu tomei isso pra minha vida, principalmente depois do que aconteceu¹¹⁷. Mas antes, desde antes, quando eu conversava com Roberto, tinha muito

¹¹⁷ Lembrança do falecimento do membro Roberto de Abreu.

isso. E no grupo eu também percebo muito isso, existem esses projetos, eu acho que o que é mais urgente, como você fala, é esse ideal da sede que não chega. Enquanto não chega, pra mim o passo, o primeiro passo, eu acho que é esse que tá mais próximo, que é o projeto *Afinações*, e o segundo que é o espetáculo que eu espero conseguir estreiar até junho, antes do nosso aniversário de 13 anos. É uma coisa muito mais factível apesar da nossa aula de musica no ultimo ensaio.

Poliana- Com outro pensamento sobre o que é fazer teatro, diferente do que foi há 12 anos atrás. Porque tem essa perspectiva da sustentabilidade que sempre bate na porta, essa divisão que existiu hoje, minha vida pessoal, com minha vida profissional. Se isso se mistura em alguma parte com o leito do rio, ou ela se separa com a corrente, faz assim o tempo todo. É pessoas que tem, apesar da narração dos colegas pessoas que tem perspectiva de vida dentro da profissão que escolheu seguir, que independente de você não conseguir se enxergar daqui há 1 ano daqui há 5, daqui há 10, você tem uma vida, você tem uma vida profissional, você tem atividades que você desenvolve, você tem uma coisa que faz você acordar todos os dias, levantar, e eu tenho algo pra fazer, e o que é? Não importa se é arrumar a minha casa, se é pra sair pra trabalhar, se é lavar minhas roupas, eu tenho uma coisa pra fazer, então o *Finos* tá imbuído nisso tudo, na vida de cada um. Porque independente de a gente ter o horário fixo de trabalho, a atividade com a qual eu me comprometi, eu tenho um plano, um plano que não importa quanto tempo ele tem, se ele tem 1 mês se ele tem 2, se ele tem 3. Nós sabemos que nós aqui que estamos presentes podemos contar um com o outro pra fazer atividades pertinentes ao grupo, ainda que tenhamos as nossas falhas, cada um tem as suas falhas. Nós somos humanos, não somos perfeitos. Então vai sempre acontecer um conflito, ou outro, um debate de ideias. O que importa é estar disposto ao dialogo, sobre essas coisas, estar aberto para o dialogo, ainda que eu não concorde com o que você diz. Sim você não concorda porque? Contra argumente. E é essa busca dessa discussão saudável. Ela vai ser eterna pra mim, entendeu? É muito difícil você chegar da mesma forma com não existe uma definição desse modo, por A mais B, esse debate de ideias, esse contraste de opinião, ele é tão importante, quanto fazer parte do processo de andar e de crescer do grupo. Debater as coisas, discordar do outro e ficar com raiva, [...] faz parte, tá tudo aqui dentro, tá tudo imbuído e a gente sempre fala isso, sempre bate nessa tecla, principalmente quando temos experiências fora daqui. Como é importante essa questão da responsabilidade, do que eu acabei de falar, a gente sabe que pode contar com o outro. Por que a gente sabe que nós somos artistas profissionais, integrantes de um grupo de teatro que almeja continuar nessa batalha de todo dia, e de todo espetáculo e de todo projeto. Mas tem aquela coisa que a gente sempre fala, antes disso, nós somos amigos, somos pessoas que a gente tem um conhecimento pessoal da vida do outro e dá opinião e chega junto, e ajuda e cuida do outro quando tá doente. Então é uma relação que foi construída não só desses 12 anos pra muitos, mas é uma relação de 18 anos que eu lhe conheço.

Thiago- sim. 98.

Poliana- Então é uma vida, 18 anos é uma vida. Então tem muita coisa mais imbuída aí do que o contato profissional e que é essa relação de bater cartão, de bater ponto, mas eu sei disso. Tal dia, tal hora, eu tenho que tá lá para trabalhar. E se eu chego atrasada, eu vou ouvir um sermão, ou pelo menos o carão do outro, eu vou receber, ou então se eu

tava marcado pra ir pra tal um lugar, eu não vou, não aviso, não faço nada ai eu sei que vai ter o espaço pra fazer isso. As perspectivas elas sempre mudam, por mais que você tenha planos. Pro ano que vem a gente tem planos até junho, meados de junho, no sentido literal de ser. Mas a gente sabe que vão aparecer coisas, a gente tá na perspectiva do *Folia e Poesia*, por exemplo, que pode acontecer de ter um recurso ai pra poder circular, a gente tá na perspectiva de “por que não continuar nesse processo de venda de *Cruviana*? Independente de ter a temporada do ano que vem, e de tentar fortalecer mais ainda essa seara do espetáculo que é da discussão do social, desse aspecto social, que a gente sabe que tem uma força imbuído ai dentro, que talvez a gente ainda não tenha descoberto essa potencialidade enquanto uma coisa que possa gerar frutos. Ainda mais com essa discussão toda de feminismo que tá ai em voga e é muita coisa, eu acho que tem uma força ai. Que ainda tá adormecida [...] que esse espetáculo pode trazer descobertas, e que talvez nos cobre um investimento de tempo, e de discussão e de maturação desse processo no sentido de pensar o que a gente costuma chamar as vezes de produto, como potência, o produto que o grupo conseguiu produzir, e se hoje a gente tem *O Vento da Cruviana* e a performance do *Folia e Poesia*. Qual a potência que esse material tem? E qual é o resultado que esse material pode vir a gerar daqui pra frente? Talvez não dê pra você pensar o ano que vem todo. Janeiro a gente vai fazer isso, fevereiro aquilo, março aquilo, até dezembro. Não dá, porque a gente sabe que as coisas vem e acontecem. Tem resultado ai pra sair do próprio *Cruviana* que tá na roda, e a gente tem a perspectiva sempre de que as instancias públicas possa melhorar essa relação, esse trato com o artista, e essa tal dessa organização que a nossa secretária tá buscando que talvez no ano que vem ela consiga ser uma secretária mais ativa, mais participativa, nessa vida de oferecer mesmo recurso, mas a gente também sabe que a gente não pode depender só disso que a gente já falou, já tem as outras vias alternativas e talvez até dessa fidelização desse público. Quem é o público do *Finos Trapos*? Eu acho que gente pensa muito pouco, quem são essas pessoas que vão ver as nossas peças, mas que leem os textos que a gente produz. O texto que eu falo é o texto do que tá no blog, que tá no site, que tá no facebook, quem se interessa em saber o que a gente tá fazendo independente de tá em cena ou não. Já que esse já é um discurso que a gente traz já algum tempo. Nós somos grupo, mas a gente não tá só no teatro em cartaz. A gente tá na sala de ensaio cotidianamente, a gente trabalha praticamente 12 meses por ano. Tudo isso é perspectiva. Tudo isso está dentro do balaio que é pensar, estamos chegando em dezembro, a gente vai estabelecer daqui há uns 10 dias talvez ou mais, um prazo pra parar, dar uma pausa. E um prazo pra retornar, mas assim não dá. [...] A gente não sabe como vai ser a execução do *Afinações*, a gente tem a ideia, um cronograma todo feito, mas a gente não sabe o que que pode acontecer nesse processo, porque ainda não existe essa perspectiva do que eu falei. Não é bater cartão, tem o horário, o horário fixo de atividades que pode vim a ampliar, a depender da demanda de trabalho a gente sabe que quando tava montando *Cruviana* foi assim, ensaiou-se praticamente todos os dias, por que era uma necessidade, era uma demanda. E se precisar no próximo espetáculo ensaiar todos os dias, faltando um mês pra estreia, vai se ensaiar todos os dias, vai se dar um jeito. A gente sabe que agora tem a demanda do novo espaço. Vai se dar um jeito de arranjar um outro lugar, não se sabe como. Porque é assim, essa é a grande dificuldade de você chegar e dizer “ah mais é

uma empresa não sei o que. Não vai chegar a um consenso. Eu prefiro acreditar nessa perspectiva que você tem uma empresa cultural a qual você tem que administrar, você tem que saber levar essas coisas burocráticas etc e tal. Mas que na teoria, na prática é outra.

Francisco- Mas acho que independente da estrutura, porque quando a gente fala a gente tem uma história, então a gente fica sempre nesse ideal. Eu acho que mesmo os grupos de São Paulo que tem financiamento que tem um aporte financeiro que dá, pra pagar uma sede, eles tem esses momentos sazonais de crise de “ ah meu deus o que que eu quero como artista agora, entendeu?”, isso é muito próprio do que a gente faz. Os grupos tem altos e baixos, a gente tem altos e baixos. Tem dia que eu tô super empolgado para ir para sala, pra trabalhar, tem dia que eu tô uma merda porque aconteceu alguma coisa pessoal, ou porque o cachorro do vizinho não deixou eu dormir, sabe? Essas coisas acontecem num dia muito normal, é do cotidiano, é do grupo, e ainda mais nesse outro contexto, é de instabilidade financeira, que é o que a gente vive e a gente vive nesse momento ainda, e espero que gente saia dele. Antigamente quando eu entrei no grupo, eu imaginava que o grupo era feito de pessoas que pensam iguais. Hoje não, hoje eu acho que o grupo é feito por pessoas que mesmo que sejam diferentes querem continuar caminhando juntos. Eu acho que isso é mais ou menos o que a gente vive hoje.