



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

ANNA CHRISTINA DE QUEIROZ RODRIGUES

**O PERFIL DO PRODUTOR TEATRAL EM MACEIÓ:
CARACTERÍSTICAS DA PROFISSÃO NOS GRUPOS DE TEATRO
ATUANTES EM 2013**

Salvador
2014

ANNA CHRISTINA DE QUEIROZ RODRIGUES

**O PERFIL DO PRODUTOR TEATRAL EM MACEIÓ:
CARACTERÍSTICAS DA PROFISSÃO NOS GRUPOS DE TEATRO
ATUANTES EM 2013**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA), Faculdades de Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia, para Mestrado Institucional (Minter) em parceria com a Universidade Federal de Alagoas, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Deolinda Catarina França de Vilhena

Salvador
2014

Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário: Roselito de Oliveira Santos

R696p Rodrigues, Anna Christina de Queiroz.

O perfil do produtor teatral em Maceió: características da profissão nos grupos de teatro atuantes em 2013. / Anna Christina de Queiroz Rodrigues. – Maceió, 2015.

103 f. : il.

Orientador: Deolinda Catarina França de Vilhena.

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Alagoas. PPGAC/Minter/UFBA. Maceió, 2015.

Bibliografia: f. 98-101

1. Produção teatral-Maceió. 2. Perfil do produtor teatral-AL.
3. Produção cultural-Brasil I. Título.

CDU: 792.075

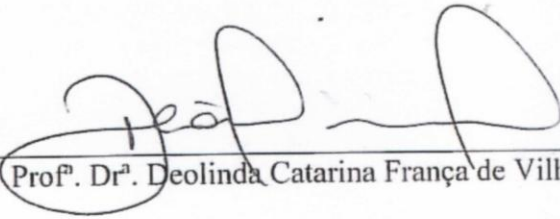
ANNA CHRISTINA DE QUEIROZ RODRIGUES

“O PERFIL DO PRODUTOR TEATRAL EM MACEIÓ: CARACTERÍSTICAS DA
PROFISSÃO NOS GRUPOS DE TEATRO ATUANTES EM 2013”

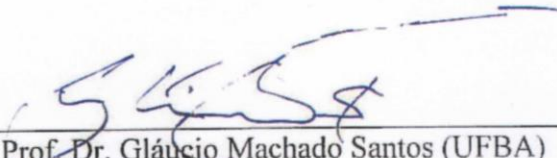
Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes
Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 25 de julho de 2014.

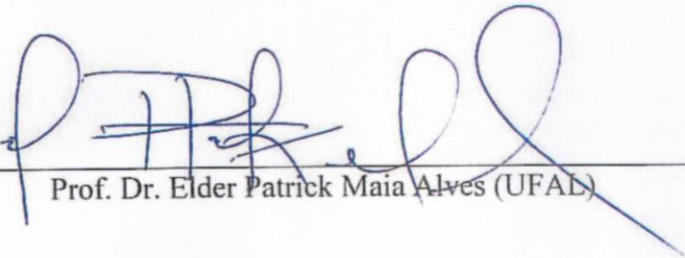
Banca Examinadora:



Prof.ª Dr.ª Deolinda Catarina França de Vilhena (Orientadora)



Prof. Dr. Gláucio Machado Santos (UFBA)



Prof. Dr. Elder Patrick Maia Alves (UFAL)

A

Minha pequena luz, Luiza, que todos os dias me faz enxergar quem eu sou de verdade, que me ensina meu maior ofício e desafio, o de ser mãe, e que passa por momentos importantes da vida sem mim, para que eu possa proporcionar a ela uma vida decente e digna através do meu estudo e trabalho.

AGRADECIMENTOS

Em especial, a minha avó Lourença Queiroz (*in memoriam*), que me ensinou a amar e a buscar Deus sobre todas as coisas.

Aos meus pais, Gilberto e Euza Rodrigues, por me ensinar que tudo que eu posso conquistar na vida vem de mim mesma e pelo apoio com minha filha em minhas ausências.

Aos meus sogros (e ai de mim de não chamá-los assim), Roberto e Lúcia Bastos, que me ajudaram diretamente nessa caminhada, cuidando da neta e me tirando a preocupação para escrever, em especial, meu apoiador Roberto, o primeiro a me felicitar e dizer que não esperava menos de mim.

A minha terapeuta Fátima Peixoto, que me ensinou a me reerguer quando achei que tudo estava perdido e não conseguia me reestruturar.

A minha orientadora e a pessoa mais incrível que conheci, Profa. Dra. Deolinda Vilhena, nem tenho palavras para agradecer a paciência, o tempo e os puxões de orelha necessários para que eu terminasse essa jornada.

Aos membros de minha banca, professores doutores Elder Maia e Gláucio Machado Santos, que me deram a honra, me fizeram reestruturar o trabalho e me esperaram até o último prazo, e através deles todos os professores que lecionaram no Minter Alagoas, pelo afincamento e transmissão do que eles têm de melhor em suas respectivas aulas.

Ao coordenador do Minter em Alagoas, a quem considero e estimo como amigo, professor Dr. Antônio Lopes, através dele, as professoras doutoras Suzana Martins e Eliene Benício A. Costa, por acreditar nesse projeto e em todos os que o compõem e provar que estava certo.

Aos alunos e ex-alunos dos Cursos de Produção, Dança, Música, Marketing com quem tenho trocado experiências e o prazer de ensinar nestes seis anos de docência.

A toda turma de mestrado do Minter em Artes Cênicas, Andrea Almeida, Alex Cerqueira, Daniel Paes, David Farias, Isabelle Rocha, Noemi Loureiro, Paula Fragoso, Rogers Ayres e Washington da Anunciação, por proporcionar essa troca de saberes.

A todos os grupos que compuseram esse trabalho e a todos os entrevistados que dispuseram de seu tempo para que eu construísse esse perfil, a Associação de Teatro das Alagoas e seu presidente-produtor Ronaldo de Andrade, ao Cena Livre e ao casal Mauro Roberto Braga Netto Costa e Ana Sofia de Oliveira, ao Infinito Enquanto Truque e seu idealizador Lael Correia, a Cia. da Meia Noite e a atriz Beth Miranda, ao Grupo Joana Gajuru e seu diretor Abides de Oliveira, a Associação Artística de P. C. T. Orquídeas de Fogo e sua idealizadora Luana Macena de Melo,

ao Nêga Fulô e seu produtor Regis de Souza, Carapuça Cia. Teatral e seu criador David Farias, a Cia. Ganymedes e seu responsável Nilton Resende, a Cia. de Teatro Fulanos Ih! Sicranos e as figuras de Artur Martins e Fran Oliveira, a Cia. do Chapéu e seu sócio fundador Thiago Sampaio de M. Albuquerque, a Invisível Cia. de Teatro e a atriz Daniela Beny, ao Grupo SOS Sorriso e sua coordenadora Maria Santos, e a Cia. Preto no Branco e seus fundadores Bruno Omena e Igor Vasconcelos.

Ao meu chefe imediato, professor Sérgio Onofre, e minhas companheiras de trabalho, as produtoras Simone Almeida e Nicolle Freire, que muitas vezes seguraram a barra para que eu me dedicasse a esse trabalho, e através deles a Universidade Federal de Alagoas e ao meu Pró-Reitor de Extensão, professor Eduardo Lyra, por mais uma vez me dar a oportunidade de me especializar na profissão que escolhi.

A todos familiares e amigos que me apoiaram e oraram por mim, desculpando as ausências e falhas, obrigada.

(...) o teatro é a arte que mais se aproxima a própria vida, pois, a despeito de todo aparato técnico, ela é centrada na presença viva do ator. Por isso é uma arte, assim como a vida, depende do acaso, cheia de riscos, imperfeita e em processo (LEAL, 2011, p. 33).

RODRIGUES, Anna Christina de Queiroz. O Perfil do Produtor Teatral em Maceió: características da profissão nos grupos de teatro atuantes em 2013. 103 f. il. 2014. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RESUMO

A pesquisa tem como objetivo analisar as questões relativas à produção cultural dos grupos de teatro que atuam em Maceió no ano de 2013 e o perfil de seu produtor. Seu foco principal foi compreender os processos diferenciados de formação desses produtores e suas trajetórias profissionais, levantando, finalmente, quais são os modelos de produção dos grupos de teatro na capital. Para dar conta da diversidade, o primeiro passo foi situar a produção e política cultural de teatro no Brasil. Assim, foi construída uma análise do teatro maceioense a partir da situação atual dos espaços teatrais e de seus grupos. Então, traçado o panorama dos grupos, analisar como os mesmos tratam a produção de seus espetáculos e que profissional é o responsável por essa atividade. Para tanto, foram realizadas entrevistas, relatos orais de vida profissional, com representantes dos grupos teatrais ou seus produtores. Durante a pesquisa, foi constatado que há duas formas de produção nos grupos de Maceió: a primeira está representada pelos grupos que possuem produtores únicos, mesmo que atuem em outras funções além da produção. Na segunda, os grupos trabalham com produção coletiva ou compartilhada, dividindo as funções de produção entre todos seus componentes. A realidade apresentada nessa dissertação é fruto muitas vezes mais da dedicação desses indivíduos ao teatro, do que do que está escrito nos livros de produção. As considerações finais do trabalho trazem a possibilidade de novas pesquisas, tendo em vista que o teatro, de grupo ou outras produções, em Maceió, ainda é um campo cheio de possibilidades e a produção teatral como ferramenta também.

Palavras-chave: Produção, Teatro, Maceió.

RODRIGUES, Anna Christina de Queiroz. The Profile Scenic Producer in Maceio: characteristics of the profession in theater groups active in 2013. 103 f. il. 2014. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ABSTRACT

The research aims to examine questions relating to cultural production of theater groups working in Maceió at 2013 and the profile of its producer. His main focus was to understand the formation processes of these different producers and their professional careers, raising, finally, what are the production models of theater groups in the metropolis. To account for the diversity, the first step was to situate the cultural production and political theater in Brazil. After, its constructed a theater maceioense analysis from the current situation of theatrical spaces and their groups. Then trace the perspective of groups, analyze how they deal with the production of their shows and that professional is responsible for this activity. Therefore, interviews, oral histories of working life, with representatives of theater groups or their producers were performed. During the research, it was found that there are two forms of production in Maceio groups: the first is represented by groups having only producers, even acting on other functions besides the production. In second, the groups work with collective or shared production, dividing production functions between all its components. The reality presented in this dissertation is often the result of the dedication of these individuals more to the theater than what is written in the books production. The final considerations bring the possibility of further research, given that the theater group or other productions in Maceió, is still a field full of possibilities and theatrical production tool as well.

Keywords: Production, Theatre, Maceió.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Gráfico comparativo de problemas locais de produção teatral apresentados pelos grupos	80
Figura 2: Fotografia do Espetáculo “O Patinho Feio”, ATA, para divulgação por Thiago Sampaio	79
Figura 3: Fotografia dos ensaios do espetáculo “O Sorriso da Rainha Morta”, Infinito Enquanto Truque, para divulgação por Gilvan Moreira	81
Figura 4: Fotografia do Espetáculo “Mirandolina”, Cena Livre, para divulgação por André Calheiros	82
Figura 5: Fotografia do Espetáculo “Tchuplin”, Nêga Fulô, para divulgação por Ascom Teatro	83
Figura 6: Fotografia do elenco do Espetáculo “Contos de Cordel”, Fulanos ih Sicranos, acervo pessoal de Anderson Fidentes.....	84
Figura 7: Fotografia do Espetáculo “A Farinhada”, Joana Gajuru, no ano de 2013, divulgação por Joana Gajuru.....	85
Figura 8: Fotografia da adaptação para o palco do Espetáculo “Rosas, carroças e dramas”, Invisível Cia. de Teatro, divulgação por Ascom Teatro	87
Figura 9: Fotografia do Espetáculo “Chapeuzinho Vermelho”, Cia. Preto no Branco, divulgação por Yuri Monteiro.....	88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Capítulo I – Abrem-se as cortinas: um panorama da produção e política cultural de teatro no Brasil	20
1.1 – A Arte como negócio	21
1.2 – Uma política cultural em desenvolvimento	25
1.3 – O Produtor Cultural e suas atribuições no Teatro	31
1.4 – Cursos de Produção Cultural e outras formações na área	36
1.5 – Fomento e financiamento do Teatro no Brasil	38
1.6 – Produção Cultural como profissão	46
Capítulo II – Começa o espetáculo: um retrato do teatro maceioense atual	50
2.1. A estrutura teatral em Maceió	50
2.2. A criação e a evolução dos grupos de Teatro em Maceió	58
Capítulo III – As cortinas são fechadas: o produtor de Teatro em Maceió	74
3.1 – O produtor entrando em cena: necessidade ou solução	78
3.2 – O conjunto faz a obra: fazendo no coletivo ou no colaborativo	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	98
APÊNDICE	102
APÊNDICE A – Roteiro para entrevista com os profissionais dos grupos de teatro de Maceió. Diretores, Gestores ou Produtores.	102

Mas produção é isso, buscar soluções para os imprevistos e problemas que acontecem e que nem sempre foram criados por você (LOBO, 2009, p. 35).

INTRODUÇÃO

O Brasil vivenciou na última década um grande salto quantitativo e qualitativo nas relações de trabalho na área cultural. A cultura, como atividade econômica, saiu do confinamento, ultrapassou fronteiras, mas ainda mantém vícios e dependências de uma atividade ligada aos poderes político e econômico (FISCHER, 2002, p. 75).

Um estudo sobre a atualidade dos grupos de teatro profissionais em Maceió deve começar com uma abordagem quantitativa e qualitativa, dedicada a investigar a produção e prática desses grupos, bem como voltada para realização de uma análise do modo de produção dos espetáculos, a partir da visão da figura do produtor dos grupos. Todos os suportes aqui utilizados foram analisados com enfoque especial no discurso dos mesmos.

A dissertação apresentada é o resultado de um percurso acadêmico linear, mas que percorreu várias áreas de conhecimento em minha formação enquanto pesquisadora, minha formação intelectual e meus pontos de vista. Considerar esse estudo acabado, sem dúvida não traz o percurso carregado de desvios e dificuldades de volta, mas ao menos constrói um processo de diversas escolhas, dúvidas, embates e incertezas.

Ao começar a pensar nesse percurso, a pesquisadora levantou uma série de questionamentos sobre si mesma e sobre sua formação teatral em Maceió, onde nasceu e reside: Como a linguagem teatral entra na vida das pessoas, numa sociedade dominada pela televisão aberta e o cinema americano? Como o teatro é realizado num Estado sem apoio do poder público e sem um número considerável de empresas sólidas, com capitais abertos? Como sobreviver de teatro nesse contexto? E a grande questão que norteou a pesquisa: Como se produz teatro de grupo em Maceió nesse contexto e quem é esse profissional, esse produtor?.

Então, comecei a pensar em como o teatro entrou na minha vida e percebi que já era produtora cultural da Universidade Federal de Alagoas em 2006, quando me apresentaram o Teatro do Oprimido (TO), a primeira forma de teatro que conheci. Eu teria que produzir uma oficina no interior do Estado de Alagoas para aplicação do método de Augusto Boal (1973), um ícone mundial do teatro e brasileiro. Eu nem sabia quem era, então fui estudar Boal e descobri o mundo do TO, isso tudo já com

25 anos, lembrei de tudo que perdi se em minha juventude tivesse contato com o teatro.

Interessante pensar quando se estuda Boal, que o Teatro nasceu como forma de expressão da elite para transmitir ideias de controle ao povo e um brasileiro traz o contraponto do Teatro de expressão do popular, o oprimido, levantando uma ideia de que qualquer pessoa pode ser não só ativo numa peça mais: “Ele deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devem por sua vez ser também espectadores” (BOAL, 1973, p. 180).

Essa visão de teatro criou raízes em mim ainda que sem noção da extensão que o teatro representa no país ou no mundo. E enquanto Boal me absolvía nesse teatro libertador, comecei a frequentar, com muita dificuldade por não ter muitas opções na época, teatros e espetáculos. Nesse universo comecei a notar a influência desses atores, diretores e todos que fazem o teatro, na vida de quem o assiste. Cabe esclarecer que essa influência se deu de forma bem clara para mim e maior que a televisão inclusive, acredito que por perceber que nessa linguagem, em detrimento da televisão ou do cinema, o espectador está em contato direto com os artistas e com a cena.

Profissionalmente, encantamento sem oportunidade não funciona. Como produtora da Universidade Federal de Alagoas, o que me levou a estudar o produtor no teatro em Maceió foi uma reflexão que fiz a partir do meu próprio trabalho: por que atuo com produção cultural há dez anos em uma Universidade e nunca foi chamada para realizar produções de espetáculos de Teatro, nesta que tem cursos técnicos de Formação do Ator e superior em Teatro Licenciatura, fazendo produções anuais de espetáculos teatrais? Então, na busca de respostas, perguntei a um professor de Teatro como funciona a produção desses espetáculos. Assim, um último, porém não menos importante, questionamento se coloca: Como será que os grupos de teatro na capital atuam com seus produtores ou não, e os diretores e atores, por outro lado, se fazem o trabalho destinado a esse profissional, como fazem?.

Observa-se que o papel do produtor teatral como parceiro direto do grupo, ou mesmo pertencente a ele, é assunto pouco abordado nas universidades, um questionamento que se levanta então: não seria um reflexo da prática no mundo acadêmico? Afinal, no Nordeste do Brasil o teatro não é a primeira opção para o

produtor cultural. Logo, esse produtor que atua no teatro, além de encontrar barreiras naturais como os recursos escassos e falta de qualidade técnica da região, ainda se depara com outros obstáculos, sendo o mais comum trabalhar num ramo onde todos os que compõem a companhia teatral exercem amadoristicamente a sua função.

Esse trabalho visa analisar a forma como se produz teatro em Maceió hoje, investigar os eventuais problemas de produção traçando um paralelo entre os grupos na expectativa de encontrar novas abordagens para a produção teatral que garantam sustentabilidade num futuro próximo dos espetáculos aqui criados. Para atingir esses objetivos será necessário avaliar cada uma das etapas do processo de construção do espetáculo, desde sua concepção, passando pela elaboração do projeto, sem esquecer a captação de recursos mesmo que nem sempre ela esteja sob a responsabilidade do produtor, até se chegar à produção em si.

Assim, o estudo pretende pesquisar a produção cultural para o teatro, trazendo essa realidade para dentro da Universidade; ampliar o conhecimento do diretor, artistas e principalmente produtores, ante a sua atividade profissional, em uma linguagem específica, neste caso o teatro; e, demonstrar a importância do profissional para a construção e fortalecimento de um grupo profissional.

A pesquisa tem como base teórica o minucioso e pioneiro trabalho de Rômulo Avelar (2011), com o livro *O Averso da Cena: notas sobre produção e gestão cultural*, baseado em sua própria experiência como produtor teatral e como o responsável pela profissionalização e sustentabilidade do Grupo Galpão, um dos mais importantes do país. Para o suporte metodológico, foi utilizado o autor Silvio Zamboni, com o livro *A pesquisa em Artes Cênicas: um paralelo entre a arte e a ciência*. Muitos outros autores ocupam um espaço especial no trabalho, tais como Maria Aparecida Alves (2012), Alice Monteiro de Barros (2003), José Teixeira Coelho Netto (2004), ainda as dissertações das pesquisadoras Stela Regina Fischer (2003), Maria Helena Melo da Cunha (2005) e Flávia Janiaski Vale (2008); e, ainda, as teses de Sérgio Sobreira Araújo (2011), Maria Lúcia Leal (2011), Eduardo Fragoaz Souza (2008) e de Antônio Carlos de Araújo Silva (2008). Além de outros autores encontrados nas referências bibliográficas, que foram determinantes nesse trabalho, completando lacunas existentes na formação da autora.

A escolha do meio para composição dessa pesquisa foi uma série de entrevistas junto aos produtores de grupos de teatro profissionais de Maceió e também depoimentos de outros integrantes desses grupos que formaram uma base de dados consistente para traçar um perfil da produção e do produtor na capital. Como metodologia, utilizou-se a análise de conteúdo, visando à organização dos dados referentes às entrevistas, bem como à análise dos materiais de divulgação recolhidos dos espetáculos em cartaz no ano de 2013, o que auxiliou na sistematização e validação dos depoimentos apresentados.

Foram entrevistados dezoito diretores, produtores e/ou profissionais ligados um a cada grupo teatral atuante em Maceió, responsável pela produção do último espetáculo em cartaz. Por exemplo, o diretor do grupo mais antigo em atividade de Alagoas, a Associação Teatral das Alagoas, o professor Ronaldo de Andrade e o produtor do Grupo Nêga Flôr, Regis de Souza. Os espetáculos estudados são os que estavam em cartaz no ano de 2013.

As entrevistas tiveram por objetivo fazer inferências quanto ao papel e função desses produtores dentro de seus grupos e assim inferir acerca da estrutura e do ambiente de produção dos espetáculos teatrais e da organização de modelos de produção em grupo na capital de Alagoas atualmente. Por se tratar de uma pesquisa que aborda, sobretudo, o entendimento as bases discursivas que fundamentam as práticas coletivas de produção dos grupos de teatro estudados, o perfil desse profissional envolvido e sua auto-organização é o que a dissertação apresenta de forma sistematizada para Maceió.

As entrevistas foram organizadas a partir de questões que seguem as seguintes linhas de constituição: 1) Estrutura do grupo (histórico e organização interna); 2) Funcionamento da construção do espetáculo (ponto de partida, definições de papéis, problemas de produção); 3) Relações com políticas públicas de incentivo à cultura (financiamento cultural); 4) Perfil do produtor do grupo (quem realiza essa função, como realiza, acúmulo de funções).

A preocupação quanto ao papel dos produtores a partir da análise dos grupos e de seus espetáculos teve por objetivo traçar o perfil desse profissional na cidade de Maceió, Alagoas, partindo de sua atuação e papel dentro desses grupos. Sabendo das dificuldades encontradas na profissão ainda em estruturação, a pesquisa espera apontar novos caminhos para a profissão no mercado.

O perfil do produtor teatral contemporâneo tem sido constantemente discutido, principalmente na atual construção de políticas públicas para cultura. Para a dissertação entende-se por grupo profissional aqueles que possuem regulamentação formal. Assim, toda vez que a pesquisa se referir a grupos de teatro profissionais, estará se referindo aqueles que estão no sistema, recolhem impostos, contratam profissionais etc.

Trata-se com isso de um recorte quantitativo para delimitação do universo a ser estudados. Esse recorte foi necessário para que a seleção dos grupos abrangesse repertórios de produção e que sejam atuantes no município, envolvidos nas questões teatrais, com uma produção já consolidada e aptos, entre outras coisas, a captar recursos, concorrer aos editais públicos de incentivo a cultura, participar de fóruns, discussões, formações sobre o teatro, enquanto grupo e não como profissionais isolados.

É nessa perspectiva que o trabalho foi conduzido, mas não significa que foi encontrado um agrupamento coeso que reúna um único modo de produção dos diversos grupos existentes em Maceió, ou mesmo, que haja uma consonante vertical na produção ou na composição de tais grupos. Ao contrário, interessa mais saber como estão os desencontros e díspares em suas composições e formações, para que se estabeleçam enquanto grupo, projetando, para si e para os outros, uma identidade grupal, para que, então, seja formado esse produtor.

Nesse breve registro, a pesquisadora está consciente da delimitação de sua pesquisa por ter seu recorte nos grupos profissionais da cidade de Maceió, não abarcando todos os grupos, inclusive amadores, e mesmo outras formas de manifestações artísticas de teatro da capital. Ao ressaltar como exemplo, grupos não-organizados que estão fixados na periferia.

No site da Secretaria de Cultura do Estado de Alagoas – Secult/AL¹, verifica-se um cadastro voluntário de profissionais, empresas e instituições de trabalham com cultura e, especificamente, linguagens artísticas no Estado. Esse banco de dados foi o ponto inicial dessa pesquisa. Dessa forma, não se tem pretensão de ser conclusiva inclusive a escolha dos grupos, até porque nem todos os grupos estudados estão nesse rol, mas antes completos em incompletude.

¹ Disponível em <www.cultura-al.gov.br>. Acesso em: 03 jan 2013.

Para a análise dos espetáculos em cartaz em 2013, a base documental, além dos depoimentos e entrevistas, será constituída de material de divulgação dos espetáculos, obtidos por meio da pesquisa de fotografias e reportagens tanto fornecidas pelos grupos, como encontradas em mídias oficiais, inclusive na Assessoria de Comunicação (Ascom) da Secult-AL.

Assim, a partir das bases conceituais e metodológicas mencionadas, a dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, é apresentado um panorama da produção e política cultural de teatro no Brasil a partir da realidade atual. Os fundamentos teóricos que orientam essa pesquisa estão dispostos, salientando o conceito de produtor cultural utilizado e suas atribuições.

O segundo capítulo apresenta um panorama atual do Teatro em Maceió, capital de Alagoas, discutindo a apresentação dos espaços cênicos disponíveis, seu uso, tipo e forma de gestão, avaliando assim as discussões a respeito da evolução e retrocessos dos teatros disponíveis ao produtor. Então, a partir desse ponto, apresentar sugestões capazes de fortalecer a linguagem teatral maceioense.

Como esse trabalho está centrado no teatro de grupo, o capítulo ainda traz a evolução e a criação dos grupos de teatro em Maceió, atuantes em 2013, fazendo um breve apanhado histórico da participação desses grupos no processo de evolução da linguagem a partir do seu modo de produção, objetivando aprofundar o estudo de estilos antagônicos de produção teatral na capital.

Além disso, o capítulo aponta os principais fatos que contribuíram para a profissionalização do setor no período estudado a partir desses pontos, espaços cênicos e grupos, analisando ainda a importância desse contexto para os produtores e profissionais do Teatro.

O terceiro capítulo detalha a produção no teatro de Maceió do ponto de vista dos espetáculos: quais e como são produzidos pelos grupos focalizando apenas os espetáculos em cartaz em 2013. A análise desses espetáculos nos permitirá conhecer as tendências de gênero, tempo de permanência em cartaz e a circulação dos mesmos. Também se delimita, neste capítulo quem exerceu e/ou exerce o papel de produtor nas obras, bem como as relações entre esse profissional e os demais integrantes dos espetáculos.

Esse capítulo ainda trata especificamente de quem é esse profissional que cuida da produção na capital e o papel que ocupa dentro desses grupos. Ao

identificar o produtor em cada grupo com espetáculo em cartaz, visa detalhar sua atuação e seu perfil, para o diagnóstico dos grupos onde esse profissional não está aparente ou nos quais tem múltiplas ou duplas funções – como diretor-produtor, ator-produtor. Ainda desvendar que grupos não possuem esse profissional e trabalham com produção coletiva ou compartilhada, traçando novos caminhos para a produção teatral em Maceió.

Então, assistam ao espetáculo e boas vibrações!

Capítulo I – Abrem-se as cortinas: um panorama da produção e política cultural de teatro no Brasil

Teatro é um modo expressivo que sempre existiu em todas as épocas e lugares, independentemente de governos e de instituições – privadas ou públicas (Lael Correa²).

Na virada do século XXI, os prognósticos sobre a cultura no país ainda eram baseados na perspectiva do “bom gosto”, com visão limitada da projeção que essa cultura pode alcançar local, nacional e internacionalmente. De acordo com os estudiosos da cultura brasileira, o processo de colonização do país e toda a influência exercida pelas diversas etnias podem conter uma cultura mais aberta ao diálogo e as transformações, ou seja, facilita o trabalho da diversidade cultural como política pública, provocando um desenvolvimento cultural mais comunitário e formativo. Como afirma Aldo Vannucchi (1999), em seu livro “Cultura Brasileira: O que é, Como se faz”, no capítulo onde explana sobre a cultura brasileira do amanhã traçando marcos possíveis para o desenvolvimento cultural em comunidade e sua contínua formação no Brasil:

Na verdade, o povo não se recusa ao desenvolvimento cultural. O que escasseiam são planos e propostas adequados à sua realidade, gestados dentro dela e assumidos com inteligência e perseverança, para que se desencadeie o potencial de bom senso, de bom gosto, de saber, de arte, de criatividade, de técnica, armazenado no seio de suas entidades de classe ou de bairro, de suas escolas, igrejas, clubes e do próprio lar de cada brasileiro (VANNUCCHI, 1999, p. 138).

Assim, dentro de padrões de desenvolvimento cultural sempre se encontravam a capacidade de colher informações e buscar na educação fontes de manter hábitos e traduções, como se a população estivesse apta a receber novas tecnologias ou novas nuances culturais por si só. Esse dado também remonta a ideia de cultura como fato passado e como costume diário para transformá-la em mutante e com perspectiva de crescimento contínuo, valorizando essa educação formal como fonte de transmissão de conhecimento sem descartar a formação do ser humano por completo através das relações extraclasse.

² Em entrevista a autora deste trabalho no dia 10 de janeiro de 2014.

Então, o que se apresenta hoje é uma cultura brasileira sempre em rápida e constante mutação, com comunidades ativas e proativas, não apenas espectadores passivos ao novo conhecimento. Com isso, o envolvimento de novas tecnologias dentro e fora do âmbito artístico hoje é muito mais difundido, o que torna cada vez mais difícil estabelecer áreas delimitadas de conhecimento, e as linguagens artísticas seguem essa corrente.

A proposta a seguir não é realizar uma retrospectiva histórica exaustiva, mas colocar alguns pontos em discussão sobre arte, teatro, produção e os rumos que se toma para pensar em espetáculos, além disso, dar subsídios teóricos e fundamentação para análise do modo de produção teatral em Maceió.

1.1 – A Arte como negócio

As reflexões sobre o processo de produção teatral cada vez mais em transformação transpõem a visão de linguagem fechada em textos e salas de espetáculos para as formas alternativas de apresentação. Afinal, a cultura é retroalimentada pelos seres humanos e estes cidadãos buscam, cada vez mais, qualidade de vida e formas alternativas de interação social, como afirma o professor da Universidade de Caen, Hervé Le Crosnier (2006). Essa permanente mutação do teatro para muitos parece uma ameaça à prática teatral quando pode ser apenas uma nuance das mudanças na linguagem artística: “a cultura se alimenta de suas próprias práticas, mesmo que, à primeira vista, estas devorem as obras existentes. Isto foi sempre assim, e assim tem que continuar em prol da expansão e da democratização do conhecimento” (LE CROSNIER, 2006, p. 146-147).

Além disso, o consultor de marketing Leonardo Brant (2008), em artigo para a Revista Observatório Itaú Cultural, traça outro fator que traz novas realidades a cultura e a arte vigentes: a visão de arte como gerador de emprego, renda e objeto a ser estudado pela economia, o que ainda é fonte de polêmicas e tida como indústria apenas do entretenimento para vários estudiosos. Apesar de dados atuais e a tendência do mercado ao estudo das indústrias criativas: “o reconhecimento da cultura como atividade econômica é muito recente. Até o final do século XX, a tratávamos apenas como patrimônio simbólico” (BRANT, 2008, p. 74). Essa mudança de parâmetros da cultura como símbolo para a economia da cultura não é

só um novo modelo de estudo, mas transpassa para inclusive se pensar numa sociedade em que o homem criativo é o foco do estudo.

Para Richard L. Florida (2011), professor e chefe do Instituto Martin Prosperity localizado nos Estados Unidos, a indústria criativa nasce nesta mudança de paradigmas da arte, os países estão se integrando numa ideia de cidade criativa que se constrói a partir de conceitos de economia da cultura, com o aporte tecnológico e do conhecimento:

A economia atual é, em essência, uma economia criativa. Sem dúvida concordo com os que dizem que a economia das nações desenvolvidas está cada vez mais voltada para a informação e para o conhecimento. [...] Empreendimentos científicos e artísticos, por exemplo, agora representam setores econômicos autônomos, cuja relação encetou o surgimento de outros setores ainda mais recentes (FLORIDA, 2011, p. 44).

Assim, essa indústria traz o desenvolvimento econômico para uma atividade vista em outro ângulo pelos pesquisadores e no Brasil, inclusive vista como atividade secundária, atualmente a cultura brasileira está passando por vários estudos e vendo o quanto essa indústria é forte e traz com ela ainda muitas nuances a serem estudadas. Para a indústria cultural mundial, os números demonstram outra realidade. A economista e professora universitária Françoise Benhamou (2007) aponta seu país, a França, como pioneiro no mundo a apostar na cultura como um negócio bem significativo para este século:

Segundo o INSEE³, o consumo total de bens e serviços culturais representa, em 2001, cerca de 4% dos gastos das famílias, ou seja, um percentual estável por longo tempo e que foi puxado para cima pelo comportamento dos executivos das empresas e dos membros das profissões intelectuais, cujos gastos culturais constituem quase o dobro daqueles da cifra média dos franceses (BENHAMOU, 2007, p. 24).

No Brasil, a realidade dessa economia da cultura ainda está sendo estudada e pesquisada, assim como essa nova forma de visualizar a cultura como valor de mercado. Assim, ao falar de cultura como negócio, estima-se que o setor já responde por 8% da economia brasileira (BRASIL, MINC, 2009). E contribui para um novo modelo sustentável de desenvolvimento. Como meta governamental, mapear as atividades de economia da cultura é a primeira proposta do Ministério da Cultura

³ *Institut national de la statistique et des études économiques*, é o instituto de estatísticas da França para o estudo econômico do país, disponível em: <www.insee.fr/>. Acesso em: 03 jan 2014.

para os próximos 20 anos de acordo com o plano de metas aprovado pelo poder legislativo (BRASIL, MINC, 2009).

Ao se tornar uma atividade produtiva, a cultura passa a ser regulada pelas leis de mercado, assim como qualquer outra atividade comercial. Para muitos, em algumas áreas, este fato fere os princípios culturais e artísticos. Para outros é o único caminho de sobrevivência possível. Traçando um panorama da atividade cultural no Brasil, apenas 14% da população frequentam cinemas e 8% museus; 93% nunca vão a exposições e 78% a espetáculos de dança. Outro dado alarmante é que 90% dos municípios brasileiros não têm cinema, teatro, museu ou qualquer espaço para Artes e Cultura (BRASIL, MINC, 2009).

Esses dados refletem significativamente no desenvolvimento da atividade artística, para as linguagens artísticas a carência de espaços culturais que atendam a uma necessidade mínima de produção são constantes desafios para a ampliação e manutenção dessas ações. Assim, como será apresentado no capítulo posterior, Maceió também enfrenta essa carência de espaços, principalmente para a linguagem teatral e tem seus grupos artísticos procurando alternativas para suas produções.

E foi a economia criativa que assumiu no Brasil o teatro como atividade econômica, baseando-se no modelo definido pela Unesco, que traça essas atividades, são elas: patrimônio natural e cultural, espetáculos e celebrações, artes visuais e artesanato, livros e periódicos, audiovisual e mídias interativas e design e serviços criativos. Essas abrangências genéricas quanto a serviços criativos ainda estão em fase de ajuste, pois como o incentivo a essa economia está em pauta, várias empresas querem se enquadrar como criativa, além do número de empresas já ser por si só enorme, enquadrando área como o desenvolvimento de jogos e games, por exemplo⁴.

Para o governo federal, o mapeamento da economia criativa no país é o primeiro passo para a ampliação de atividades e de financiamento dos empreendimentos. A ideia do governo é dar visibilidade às potencialidades dos segmentos na produção, na fruição e na circulação dos bens e serviços culturais, tangíveis e imateriais, gerando sustentabilidade econômica e ganhos sociais.

⁴ Extraído de: BRASIL. Ministério da Cultura. Disponível em <www.cultura.gov.br>. Acesso em: 22 mai 2014.

Assim, essa nova forma de enxergar a cultura promove o surgimento de uma classe economicamente capaz e com escolaridade alta. Conforme Florida (2011), essa outra classe é percebida então como principal consumidor de arte no mundo e que também é responsável por isso que hoje está sendo chamado de: indústria criativa.

A classe criativa é formada por pessoas que agregam valor econômico por meio da sua criatividade. [...] a maioria dos membros dessa classe criativa não detém ou controla os meios de produção no sentido físico. A propriedade desses indivíduos – que deriva de sua capacidade criativa – é um bem imaterial, pois é um produto da sua mente (FLORIDA, 2011, p. 68).

Com isso, nasce o status de se trabalhar e apoiar a cultura como qualidade empresarial, governamental e pessoal, a fim de melhorar e ampliar sua imagem perante a sociedade que compra seus produtos, vota em seus governantes e aposta em pessoas mais culturalmente envolvidas e engajadas. Não existe então apenas uma economia da cultura, mas toda uma classe cultural e criativa que se apoia nessa ideia de cultura como aporte de conhecimento e arte e que se traduz em dinheiro e status.

Nesse ponto, embora Florida (2011) saísse em defesa da economia criativa e classe criada a partir dessa nova indústria, essa com engajamento cultural, Carlos Augusto Calil (2008), ex-secretário de Cultura do Estado de São Paulo, enquanto ainda ocupava o cargo, no livro “A cultura pela cidade” do Observatório Itaú Cultural, apontava um caminho diferente já falando de “consciência cultural” como fonte de procura da arte, tocando no cerne da questão quando traz essa consciência para novos padrões de classe e status.

Iniciativas de todo tipo, de governos e entidade do terceiro setor ou mesmo de empresas com consciência social, melhor seria dizer com “consciência cultural”, vêm obtendo êxito na exata medida em que vão ao encontro de demandas reprimidas na sociedade. Ao contrário do que ocorre na economia, na cultura a oferta induz a procura (CALIL, 2008, p. 161).

Essa consciência cultural é debatida de forma ampla na economia criativa, sob outros moldes, pensando em uma solução para a carência de demanda em atividades culturais e como essas atividades podem se concentrarem gerar ofertas que no futuro possam ser essenciais ao consumo para que se tornem demandas. Por outro lado, outra corrente de pesquisadores concorda que na cultura o padrão

será sempre gerar oferta para garantir a procura, fazendo o consumidor assumir que a arte é diversão e não é primordial para o bem estar comum.

1.2 – Uma política cultural em desenvolvimento

Essa consciência, neste caso, é traçada a partir de uma questão a se pensar: a política pública cultural. Essa política para cultura deverá estar estabelecida além dos limites da linguagem artística, pensar no conjunto resultante de todo o processo cultural, além de preservação e manutenção, mas pensando também no produto cultural e econômico envolvido. Com essa questão, como a ex-assessora de cultura do senado de Berlim, na Alemanha, Bettina Heinrich (2008) dimensionou, o conceito de política cultural pode ser oferecido pelas Organizações das Nações Unidas:

[...] políticas relacionadas com cultura, seja em nível local, regional, nacional ou internacional, que são, ou focadas na cultura como tal, ou designadas para ter efeito direto em manifestações culturais de indivíduos, comunidades ou sociedades, incluindo a criação, produção, disseminação, distribuição e acesso a atividades, bens e serviços culturais (...) a definição mostra a “simples complexidade” da política cultural, que trata das relações interdependentes entre o caráter de manifestações/produtos culturais (...), bem como dos produtores de manifestações culturais (...), e, por fim, o contexto da produção (HEINRICH, 2008, p. 87).

A política pública cultural como objeto de estudo no mundo contemporâneo nasceu na França entre os anos de 1970 e 1980 e sua internacionalização veio através exatamente da Unesco (RUBIM & ROCHA, 2012, p. 21). Como o secretário de cultura da Bahia, Albino Rubim (2012) afirma tudo que se relaciona com cultura e nação está dentro do estudo da política pública para cultura, e é a associação entre cultura, estado e identidade nacional.

Para o Brasil, o primeiro traço de uma política cultural se instala em 1808 com a vinda da família real portuguesa para sua maior colônia, fugindo da pressão da tomada de decisão ao apoio de Portugal a França na Primeira Guerra Mundial. De acordo ainda com Albino Rubim (2012), com a chegada da corte e sua tentativa de ajuste e adaptação da colônia brasileira aos hábitos portugueses, D. João VI, mesmo que sem intenção de criar políticas culturais conseguiu implantar várias instituições do gênero, tais como: o Jardim Botânico; a Escola Real de Ciências, de Artes e Ofícios; a Academia de Belas-Artes; o Museu Nacional; a Biblioteca Real;

além da vinda de diversos livros e documentos de Portugal e a estreia do Real Teatro de São João.

Depois desse período, efetivamente no Brasil, apenas em 1935, quando Mário de Andrade, poeta e escritor, assume o cargo de secretário do Departamento de Cultura da Prefeitura da Cidade de São Paulo, é que se ouve falar de política de Estado para a cultura. Ele ficou no cargo até 1938 e, apesar do curto período implantou medidas avançadas para a época e desafiadoras para o serviço público:

Sem pretender esgotar suas contribuições, pode-se afirmar que Mário de Andrade inova em: 1. Estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura; 2. Pensar a cultura como algo 'tão vital como o pão'; 3. Propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarca, dentre outras, as culturas populares; 4. Assumir o patrimônio não só como material; tangível e possuído pelas elites, mas também como algo imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade; 5. Patrocinar duas missões etnográficas as regiões amazônica e nordestina para pesquisar suas populações, deslocadas do eixo dinâmico do país e da sua jurisdição administrativa, mas possuidoras de significativos acervos culturais (RUBIM & ROCHA, 2012, p. 31).

Com o Estado Novo e o golpe de Getúlio Vargas em 1937, Gustavo Capanema ganha espaço e poder na área cultural, junto com outros interesses políticos, levando Mário de Andrade a pedir demissão do cargo, proporcionando a outros artistas a conquista de destaque na cultura e na política do país, tais como Carlos Drummond de Andrade, Cândido Portinari e Oscar Niemeyer. Nesse governo, cria-se o Departamento de Informações e Propaganda (DIP) e várias instituições são criadas a partir daí.

Em 1938, institui-se o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que sobrevive até o início dos anos 70, mesmo com o golpe militar de 1964. Em 1953, cria-se o Ministério da Educação e Cultura, que pela primeira vez tem a Cultura em destaque dentro de um órgão nacional. Quando se efetivou o golpe militar, a expansão de instituições e movimentos culturais para e cresce a regulação e criações militares para controle social. Ainda durante esse período, em 1975, cria-se a Funarte, uma fundação de amparo às linguagens artísticas do país, que ainda permanece atuante, e iniciam-se experiências com um Plano de Ação Cultural para que, em 1975, seja elaborado o primeiro Plano Nacional de Cultura.

Com o fim da ditadura militar, já no governo Sarney, em 1985, cria-se o Ministério da Cultura, ainda sem verba ou apoio real para funcionamento. Essa nova

instância da cultura serviu inicialmente para regular e implantar a primeira lei de incentivo fiscal à cultura, em 1986, a Lei Sarney. Essa discussão se iniciou nos fóruns entre os secretários de cultura e se tornaram o marco para democratização da cultura no país como afirma a pesquisadora e produtora mineira Maria Helena Melo da Cunha (2005):

A criação do Ministério teve como ponto de partida as discussões entre os secretários de Cultura brasileiros durante os Fóruns Nacionais de Secretários de Cultura, que já aconteciam desde 1982. Em 1984, foi realizado o III Fórum Nacional de Secretários de Cultura, considerado um marco no processo de mobilização para a criação do Ministério da Cultura. (CUNHA, 2005, p. 39).

Quando o governo de Fernando Collor de Mello assume em 1990, opta pelo retrocesso, extinguindo o Ministério da Cultura e transformando em secretaria dentro do Ministério da Educação. Em 1991, esse mesmo governo descarta a Lei Sarney e implementa uma nova lei de incentivo, a Lei número 8.313/91, ainda em vigor, chamada de Lei Rouanet, numa alusão a Sérgio Paulo Rouanet, secretário de cultura à época.

Em 1993, já no governo Itamar Franco, o Ministério da Cultura reaparece e começam novas discussões para atender um setor que precisava de mais recursos e investimentos para ganhar fôlego no Brasil, o setor de audiovisual propõe a Lei do Audiovisual para incentivo a área. Essa lei só é implantada em 1994, com sua publicação no diário oficial.

Fernando Henrique Cardoso assume a presidência do Brasil após Itamar Franco (1995-2002) e herda duas leis de incentivo à cultura e um Ministério em pleno funcionamento. Com a opção do governo por uma política do neoliberalismo, a política cultural não avançou em oito anos que esteve no poder, a exemplo do orçamento destinado ao Ministério que no último ano de gestão foi de apenas 0,14% do orçamento nacional. As políticas setoriais ainda podem ser destacadas, mas de forma restrita ao patrimônio como o Projeto Monumenta e a aprovação da legislação do patrimônio imaterial. Com essa política o governo reforçou o financiamento à cultura através da renúncia fiscal em detrimento do uso do Fundo Nacional de Cultura:

Um estudo sobre financiamento da cultura mostrou que o uso de recursos sofreu profunda transformação entre 1995, 66% das empresas e 34% de renúncia fiscal, e 2000, 35% das empresas e 65% da renúncia fiscal (DORIA, 2003, p. 101). Em outras palavras,

as leis de incentivo ao investimento privado em cultura estavam desestimulando tal atitude, pois o dinheiro era cada vez mais público (RUBIM & ROCHA, 2012, p. 38).

A gestão Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010) começa fazendo o Ministério da Cultura ganhar destaque nacional com a nomeação de Gilberto Gil, cantor de renome internacional, para a pasta. Com Gil, a cultura começou a discutir e passar por várias transformações, continuadas na gestão de Juca Ferreira, seu principal assessor, em meados do segundo mandato do mesmo governo, tais como: a discussão e implementação do Plano Nacional de Cultura; a implantação do Sistema Nacional de Cultura e do Sistema Nacional de Museus; o fortalecimento político das instituições, tais como: IPHAN, Funarte e Instituto Palmares, o último com sede em Alagoas; a discussão e tramite de mudanças nas leis de incentivo à cultura e na lei do direito autoral; a criação do Vale Cultura, embora não implementado por essa gestão; e, o fortalecimento do Fundo Nacional de Cultura e da política de editais. A produtora e atriz Daniela Beny⁵ avalia a atuação do governo Lula a partir de sua experiência nos dois grupos em que atuou como profissional de teatro e aponta a importância dessas linhas de editais para o teatro em Maceió:

Trabalho com teatro desde 2004, de lá pra cá, com a Associação Orquídeas de Fogo tivemos patrocínio da Funarte para montagem de um espetáculo, e com a Invisível para a montagem de dois. Sempre foram prêmios pequenos, entre R\$ 20.000,00 e R\$ 50.000,00 – olhando a quantidade de zeros, pra quem não é da área parece muito, mas temos muitos gastos, alguns imprevisíveis, mas no que diz respeito a escrita de projetos eu percebo uma evolução, com o tempo a gente começa a entender o perfil de cada edital. O BNB tinha um, a Funarte tem outro, o Procultura também e a aprovação nesses editais é fundamental pra manutenção do grupo, principalmente quando temos um elenco convidado.

O depoimento longo é necessário para apresentar o panorama dos incentivos ao teatro a nível nacional, sem esses recursos e programas não há nenhuma política para o teatro em Maceió, como se apresenta a diante.

O governo Dilma Rousseff, com início em 2011, trouxe a cantora e compositora Ana de Hollanda para assumir o Ministério da cultura e com ela alguns retrocessos em relação às gestões anteriores, dentre os quais se destacam: o engavetamento das mudanças da lei de direitos autorais e os escândalos de favorecimento ao ECAD, órgão responsável pelo recolhimento dos direitos de autores na cultura,

⁵ Em entrevista a autora deste trabalho no dia 20 de janeiro de 2014.

principalmente na área musical na qual a ministra atuava. Assim, sob pressão com um ano e meio no cargo, Ana de Hollanda sai e assume Marta Suplicy, sendo esta a atual ministra. Aqui, o acerto que já estava prestes a acontecer é a implantação do Vale Cultura.

Atualmente, as políticas públicas para a cultura se baseiam em práticas de mercado e atuações de grupos e camadas sociais específicas. Com a participação nos últimos anos da classe artística e trabalhadores da cultura na política, o governo está implantando cada dia mais mecanismos de participação dos interessados na cultura, tais como: as Conferências, os Colegiados, os Fóruns e as Ouvidorias.

As Conferências de Cultura podem ser Setoriais, Municipais, Estaduais e Nacional, são grandes assembleias onde o acesso é aberto a população interessada que pode participar para discussões sobre políticas culturais para a cultura nacional. Assim, “as conferências são instrumentos de articulação entre os setores e os sujeitos em geral que atuam na área da cultura; representam um importante momento de mobilização e interação entre a sociedade civil e o Estado” (ARAGÃO, 2013, p. 20). Nessas conferências é importante notar que os próprios artistas e interessados na cultura escolhem seus representantes. Assim, a princípio não há a interferência do estado na escolha dos delegados, caso o processo seja realizado com a lisura necessária.

Dentro desse processo de política cultural está a grande política de Estado implantada no Governo Lula que se inspira no Sistema Único de Saúde (SUS), o Sistema Nacional de Cultura (SNC) é organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, trazendo uma nova visão de gestão compartilhada nos três poderes. O sistema visa formar pequenos sistemas estaduais e municipais. Em sua concepção, esses sistemas são funcionais e bastante avançados, mas na prática podem atuar até como dificultadores, pois como os entes federativos são independentes e tem isonomia em suas políticas cabe a cada estado e município a formação e implantação desses sistemas, e as políticas locais para a cultura na maioria das localidades ainda são confusas, realizadas por amadores ou pessoas vidas de outra área de atuação.

Assim, o SNC traz uma perspectiva de aprimoramento da área cultural, até porque precisa que o estado ou município tenha um mínimo de estrutura funcional para realizar as ações propostas, mas ainda esbarra em conselhos de cultura

apadrinhados, em oligarquias políticas que precisam de cargos para negociar, em pessoas não preparadas em áreas técnicas, em crenças de que trabalhar com cultura é promoção de eventos, entre outros percalços vividos dentro de instituições públicas.

O Plano Nacional de Cultura, também revisado no Governo Lula, traz como plano estabelecer princípios, objetivos, políticas, diretrizes e metas para gerar condições de atualização, desenvolvimento e preservação das artes e das expressões culturais. A ideia é ressaltar o papel regulador, indutor e fomentador do Estado, confirmando que ainda há de se valorizar, reconhecer, promover e preservar a diversidade cultural existente no Brasil. O Plano tem 53 metas traçadas pelo governo com participação da sociedade civil, com objetivos e prazos delimitados, com estratégias e ações sendo implantadas.

Algumas dessas estratégias estão sendo colocadas em prática, como implantação de bibliotecas em todos os municípios brasileiros, mas estão quase todas as metas dentro de grandes perspectivas e curto prazo de alcance, principalmente sem o orçamento necessário para que se atinja cada objetivo.

A Fundação Nacional de Artes (Funarte) é o órgão do Governo Federal responsável pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes, inclusive ao teatro, além de outros programas e instituições culturais do país. A atuação desse órgão em Maceió é delimitada por Daniela Beny⁶, que afirma uma política regional que comprimem os pequenos municípios, até mesmo as capitais, uma questão que se coloca a partir disso é o número baixo de inscrições nos editais, que perpassam por uma profissionalização lenta do setor:

Em relação a FUNARTE, nós de Alagoas, saímos perdendo quando os prêmios passaram a ser divididos por região e não mais por Estado, nossas produções agora concorrem com “monstros” do Nordeste como Bahia, Pernambuco e Ceará, mas por outro lado, tiveram vezes de só ter três inscrições de Alagoas.

Dentre as suas políticas estão a concessão de bolsas e prêmios, programas de circulação de artistas e bens culturais, promoção de oficinas, publicação de livros, recuperação e disponibilização de acervos, fornecimento de consultoria técnica e apoio a eventos culturais em todos os estados brasileiros e no exterior, mantém também espaços culturais no Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Distrito

⁶ Em entrevista a autora deste trabalho no dia 20 de janeiro de 2014.

Federal, disponibilizando parte de seu acervo gratuitamente na internet (BRASIL, FUNARTE, 2014). Para o Teatro, se destaca o Prêmio Miriam Muniz, promovido pela Funarte, que distribui valores monetários para implantação de projetos de montagem e circulação de espetáculos teatrais no país através de edital específico.

1.3 – O Produtor Cultural e suas atribuições no Teatro

A história da política pública para o teatro, como linguagem, é parte integrante dessa política pública no país. O Teatro mantém suas atividades econômicas, desde sua criação, datada do Egito Antigo e com propósito de ser utilizado para domínio e afirmação da superioridade e do poder do faraó sobre a população, até os dias atuais. Essa atividade cultural sobreviveu a depressões, guerras, tecnologias, novas atividades de entretenimento possuindo conceitos e práticas próprios, apesar de ainda ser uma atividade predominantemente amadora em vários estados do país.

Calil (2008) acredita em oferta e procura nas Artes, assim, apesar de sua fala soar um tanto romântica, Domingos Oliveira (2010), teatrólogo, diretor e produtor, corrobora Calil (2008) afirmando que o teatro é uma atividade econômica criativa que permite a busca do público, que traz com da figura do agitador, promotor ou financiador, a oferta dos espetáculos.

O teatro é a única arte cênica que existe economicamente, ano após ano, sem nenhuma ajuda substancial do governo (exceção aberta ao heroísmo do circo). Quem sustenta o teatro é o público. Nós do teatro devemos ter grande orgulho disso. Nem todo mundo ganha dinheiro, de fácil a profissão não tem nada, mas os que veem o mercado com realidade conseguem fazer do teatro um digno meio de vida (OLIVEIRA, 2010, p. 377).

Observa-se que o papel do produtor teatral como parceiro direto do diretor é assunto pouco abordado nas universidades, um questionamento que se levanta então: não seria um reflexo da prática no mundo acadêmico? Afinal, no Nordeste do Brasil o teatro não é a primeira opção para o produtor cultural. Logo, esse produtor que atua no teatro, além de encontrar barreiras naturais como os recursos escassos e falta de qualidade técnica da região, ainda se depara com outros obstáculos, sendo o mais comum trabalhar num ramo onde grande parte dos que compõem a companhia teatral exercem amadoristicamente a sua função.

A tradição em Maceió supõe que as figuras do produtor e do diretor de teatro normalmente não trabalham em conjunto em grupos de qualquer natureza, os que

trabalham como amadores e os que já se consideram profissionais. Estabeleceu-se na prática em uso na cidade que o diretor ou um dos atores que mais se identifique com o processo de produção acumulam funções dentro do grupo e acabam por assumir o papel, normalmente reservado ao produtor. Como que a confirmar na prática a ausência existente também na teoria temos a afirmação de Deolinda Vilhena (2009), professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e produtora de teatro:

Todo projeto teatral repousa, necessariamente, sobre a organização de uma infraestrutura, e não nos referimos apenas ao teatro profissional, mesmo o teatro amador dela necessita. Entretanto, a produção é um dos aspectos menos estudados nos cursos de Artes Cênicas no Brasil, onde a ausência de uma política cultural acaba por agravar a situação da Produção Teatral (VILHENA, 2009, p. 1-2).

Tal afirmação demonstra que é primordial para o espetáculo a função do produtor. Entretanto, não apenas no Nordeste do Brasil, até mesmo no eixo Rio-São Paulo essa deficiência se faz presente, os profissionais de produção que trabalham com o teatro não possuem formação específica na área, muitas vezes nem foram capacitados para tal e não são profissionais de teatro, mas produtores culturais que por vezes resolvem se aventurar na produção teatral.

Em contraponto a essa corrente, a comunicóloga e professora universitária Maristela da Silveira Valverde (2002) no Fórum de Cultura de Juiz de Fora, Minas Gerais, afirma que a produção surge a partir do mercado e de suas estratégias, já nos tempos modernos onde se atribui a cultura um traço econômico:

A troca de características entre produção cultural e economia ocasiona a profissionalização nessa atividade e a criação da figura do produtor cultural. Estratégias de mercado, que visavam convencer um grande público a consumir determinados produtos ou serviços, são agora utilizadas em “favor” da indústria simbólica (VALVERDE, 2002, p. 29-30).

Essas duas pesquisadoras trazem pontos de vistas que o diretor, ator e professor de teatro também da UFBA, Gláucio Machado Santos (2011) estuda quanto aos aspectos históricos do negócio Teatro e lembra que nos cortejos e encenações já no Egito Antigo havia a troca e o valor envolvidos para a confecção das cenas, “já nos primórdios da elaboração de cenas teatrais, consolida-se a necessidade de negociar e arremeter recursos físicos para a efetivação da obra” (SANTOS, 2011, p. 5). Os estudos relembram que a figura do produtor no teatro não

é atual, novos e ainda incipientes são os estudos sobre a profissão do produtor e os modos de produção, mas não há nenhuma dúvida de que o teatro sempre esteve diretamente ligado à política e à economia.

Apesar do modo de produção do teatro sobre a visão de negócio estar em constante desenvolvimento, seu caráter trata, diferentemente de outras linguagens artísticas, de realçar a manifestação viva de conteúdo que traz em si e que existe não só objetivando o entretenimento, mas acima de tudo como um ato político-social. O teatro é a linguagem mais utilizada como forma de protesto político-social ao longo de sua existência, assim volátil a política e economia.

O teatro é uma arte extremamente sensível a toda e qualquer flutuação econômica, mas isso não nos autoriza a ver a cultura como uma mercadoria, nem a lógica econômica como a única maneira de analisar a produção no teatro (VILHENA, 2011, p.2).

Assim, como essa linguagem coletiva é predominantemente multifunção e multitarefas, o produtor exerce seu papel nas áreas tanto administrativas como de comunicação. Com isso, o produtor sempre ocupou o papel transdisciplinar dentro de sua atuação profissional, utilizando-se não só de técnicas de preenchimento de formulários, orçamento e prestação de contas, mas, e fundamentalmente de relações humanas, precisando também de noções de cada setor/área do espetáculo. Rômulo Avelar (2010) assim define o produtor:

É o grande responsável pela obtenção dos recursos e pelo andamento do trabalho. Assume os riscos do empreendimento, inclusive sob o ponto de vista financeiro. Pode ser tanto o mentor do projeto quanto um profissional convidado pelo grupo ou pelo artista para desenvolvê-lo. Uma alternativa bastante usual para o crédito de produtor é Diretor de produção. Nesse caso, o termo diretor visa conferir status equivalente ao do diretor artístico. (AVELAR, 2010, p. 62).

Essa é a definição a ser levada em conta por esta pesquisa. Mas ela não é nem definitiva, nem restritiva, pois o próprio Rômulo Avelar (2010) apresenta o produtor como um conhecedor não só dos bastidores de um espetáculo, mas do processo construtivo humano que o cerca. Muito mais do que um investidor ou capitalista que arcava com os custos da montagem de uma peça, o produtor passou a desempenhar funções como administração de contas e recursos humanos, e foi ao longo dos anos ampliando suas atividades dentro do espetáculo.

Em entrevista para o Projeto Produção Cultural no Brasil, produtores culturais de todo Brasil responderam, entre outras, a seguinte pergunta: “O que é um produtor cultural?”. Assim, essa foi uma oportunidade que permitiu ao próprio profissional discutir a produção no país ao mesmo tempo em que definia a sua profissão e sua área de atuação.

Essas entrevistas resultaram em horas de áudio e em um livro de cinco fascículos, sob coordenação de Roberto Taddei e Aloisio Milani (2010). Um dos entrevistados, produtor executivo da indústria fonográfica, André Midani (2010) afirmou a multiplicidade de profissionais que trabalham com produção. Ele trata a produção como um captador de recursos ou como um caçador de talento, amigo dos artistas. Yakoff Sarcovas (2010), presidente das empresas Articultura e Significa, também produtor, chama não de indústria cultural, mas de área, afirmando ter a mesma muita competência artística, mas nenhuma administrativa, chamando o produtor de gestor cultural. Ruy Cezar (2010), fundador da Casa Via Magia, acredita que a formação de jovens para produção cultural é a saída para a área, além disso, que o trabalho em equipe é o mais valioso. Marcelino Freire (2010), escritor, se considera um agitador cultural, um teimoso, e isso também se caracteriza por fazer produção ou ser produtor cultural.

Na área do teatro, Leandro Knopfholz (2010), diretor do Festival de Teatro de Curitiba, afirma que o produtor cultural fica no “meio” entre a criatividade e o consumo, e trabalha a cadeia produtiva como um agente de economia criativa. Aroldo Pedrosa (2010), compositor, escritor e agitador cultural, acredita que se nasce produtor, em contraponto ao depoimento do poeta e fundador do Movimento Literário Extremo Norte, Rui do Carmo (2010), que afirma que é produtor por necessidade. Por fim, o depoimento de Chacal (2010), músico, poeta e produtor, demonstra exatamente essa parcela mercadológica das artes:

Eu acho que o produtor cultural tem que ficar atento, com um olho no peixe e outro no comprador, tem que saber otimizar a coisa que ele quer fazer, que ele acredita que é uma coisa poderosa para o desenvolvimento da humanidade, seja do ponto de vista estritamente de linguagem artística, seja do ponto de vista de educação artística. E que as coisas possam se juntar com a possibilidade de proporcionar isso, ou seja: quem é que vai comprar? Quem é que vai bancar? Isto eu acho que é o produtor cultural atualmente (CHACAL, 2010, in TADDEI & MILANI, 2010, p. 1).

Apesar de resumir a função do produtor a vendas de arte, Chacal (2010) traz a parcela de mercado ao tema, trazendo o extrato do bem social, mas sem romantismos ou emoções tipicamente intrínsecas a atividade cultural e artística. Para José Carlos Costa Netto, Andréa Francez e Sérgio Famá D'Antino (2011), em seu livro *Manual do Entretenimento*, as funções de produtor de teatro e diretor de produção são tidas como iguais, inclusive no que diz respeito a aspectos citados por Avelar (2010), quando afirma que o uso da expressão diretor visa dar status equivalente a função de diretor artístico:

Também chamado somente de produtor, encarrega-se da produção do espetáculo com a equipe técnica e artística. Analisa e planeja as necessidades de montagem. Controla o andamento da produção, dando cumprimento a prazos e tarefas (COSTA NETTO & FRANCEZ & D'ANTINO, 2011, p 59).

Nesse começo de século XXI a figura do produtor, como todo o trabalho de administração teatral, parece estar em permanente evolução, tamanhas são as mudanças, assim, nota-se a presença mais ativa desse profissional na formatação dos projetos e mesmo nas discussões com os artistas sobre a concepção dos espetáculos, sem falar na sua busca permanente por uma qualificação tanto na gestão quanto no perfeito entendimento do uso das leis de incentivo fiscal, na procura incessante por apoiadores e patrocinadores.

São exatamente essas novas atribuições absolidas pelo produtor, que se faz a formação de um profissional ainda mais novo em suas funções, o gestor cultural, que muitas vezes tem seu papel confundido com outros profissionais, e que para essa pesquisa utiliza-se da definição posta por Avelar (2010), pois é a definição que mais se afina a ideia do teatro de grupos, apesar do gestor não ser o foco da pesquisa desse trabalho:

Profissional que administra grupos e/ou instituições culturais, intermediando as relações dos artistas e dos demais profissionais da área com o Poder público, as empresas patrocinadoras, os espaços culturais e o público consumidor de cultura; ou que desenvolve e administra atividades voltadas para a cultura em empresas privadas, órgãos públicos, organizações não-governamentais e espaços culturais (AVELAR, 2010, p 52).

As funções se confundem e ainda não se conhece produtores que realmente assumam com todas as atribuições cabíveis seus papéis, assim o que se mostra são diretores de produção ou produtores executivos. Poucos são os que atuam como

Gestores, e em Maceió a figura de gestor está cada vez mais ligada ao próprio diretor do grupo teatral ou mesmo inexistente, como Avelar (2010) aponta como diferença básica entre as duas funções o fazer do espetáculo em detrimento as funções burocráticas restritivas. Para ele, e é o ponto utilizado central dessa pesquisa, o produtor tem que necessariamente entender do fazer teatral:

Há uma diferença básica a meu ver, produtor é quem realiza o espetáculo, e o gestor não é necessariamente um produtor, ele pode administrar um teatro e não entender nada do “fazer teatral”. Na minha opinião, o gestor cultural se coloca num processo mais burocrático e administrativo do que artístico (AVELAR, 2010, p. 52).

A figura do produtor executivo, que trabalha com a montagem de espetáculos, desde a compra de materiais para cenários até a hospedagem de atores e técnicos durante temporadas e controlando o cronograma dos trabalhos, é aquela que está ganhando espaços no mercado, principalmente no Nordeste. Como afirma a produtora Carla Lobo (2009) não se constrói produção sem uma visão do conjunto: “Para termos essa visão e conhecimento geral, é importante que o produtor se envolva em cada área, participe e acompanhe os procedimentos de cada uma” (LOBO, 2009, p. 21).

Para grandes produções separar as funções de produtor executivo e diretor de produção ainda pode ser pensado, mas para as companhias e grupos de teatro amador e até mesmo profissionais de pequeno porte, não tem como personificar duas pessoas, uma para cada função, principalmente pelos custos que isso acarreta. Ainda afirma Lobo (2009), sobre essa questão, que o investimento na produção influi diretamente nessas multifunções atribuídas ao produtor: “(...) o tamanho da equipe e sua engrenagem são proporcionais ao porte e aporte financeiro do projeto, o que às vezes desloca o produtor para uma multifunção, exigindo visão e conhecimento geral, o que todo produtor deve ter em sua natureza”. (LOBO, 2009, p. 20).

1.4 – Cursos de Produção Cultural e outras formações na área

A formação e os cursos que são disponibilizados para quem trabalha com a produção teatral no Nordeste são escassos e em muitos lugares praticamente inexistentes. A formação para atores e até outras áreas do Teatro como diretor e iluminador são procuradas, mas não há formações específicas para o produtor que

cuida da linguagem teatral. Muitos produtores realizam todas estas funções em um mesmo espetáculo e mantém contato constante com artistas, técnicos, empresários, autoridades governamentais. Como afirma Albino Rubim (2008), o Brasil ainda está na fase da (auto) nomeação, por isso, esse profissional deve ser ágil, ter boa formação cultural, bons relacionamentos e capacidade de lidar com imprevistos:

O caso brasileiro apresenta [...] uma notável singularidade, pois a noção predominantemente tem sido a de produção cultural. Tal dominância pode ser observada pela nomeação dos primeiros cursos brasileiros na área de organização da cultura e pelo modo mais usual de (auto) nomeação dos profissionais que trabalham nessa área. (Rubim, 2008, apud OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL, 2008, p. 52).

Quanto a cursos de formação desses profissionais, existem dois pioneiros de nível superior no país: Bacharelado em Produção Cultural, na Universidade Federal Fluminense/RJ, criado em 19957; e, Universidade Federal da Bahia, criado em 19968. Ambos têm duração de oito semestres, quatro anos, e formam o produtor cultural, que se resume a produtor de eventos. Esses cursos estão ligados diretamente à área de comunicação e, em suma, afastados das áreas artísticas das universidades das quais fazem parte. Isso acarreta uma série de dificuldades para esses futuros profissionais e, provavelmente, a maior delas é o fato de saírem como produtores de eventos. Essa opção das universidades pela não especialização desses profissionais restringe, ao invés de ampliar, a área de atuação que poderiam ocupar no mercado. Estas instituições que tratam de criar um rumo para a profissão são válidas, como aponta a pesquisadora Stela Regina Fischer (2003), em sua dissertação de mestrado, ao afirmar: “Essas iniciativas didáticas representam um saldo positivo, não apenas para a formação de artistas, mas na interação com a comunidade brasileira” (FISCHER, 2003, p. 26).

Para discutir essas e outras questões da área esses estudantes se reúnem uma vez ao ano no Encontro Nacional de Produção Cultural, promovido e executado pelos mesmos. Em sua quarta edição no ano de 2014, o encontro é pensado e proposto pelo curso de Produção Cultural técnico do Instituto Federal do Rio Grande do Norte, já tendo sido promovido pelos cursos superiores da Universidade Federal Fluminense/RJ e pelo curso da Universidade Federal da Bahia. Mesmo com a

⁷ BRASIL. UFF. Disponível em: <<http://www.uff.br/procult/historico.htm>>. Acesso em: 14 jan 2014.

⁸ Dados extraídos da Rede Cultura. Disponível em: <<http://redecultura.ning.com/group/souprodutoracultural>>. Acesso em: 14 jan 2014.

chegada desses cursos, ainda com falhas em seus currículos, a profissionalização do mercado da arte no Brasil, e particularmente no teatro brasileiro, ainda há uma distância considerável a se percorrer para que chegue a refletir alguma mudança de quadro.

Em Maceió, a Universidade Federal de Alagoas – Ufal é a instituição que mais forma profissionais para a área artística, não só a nível superior, mas dentro da Escola Técnica de Artes vinculada a ela no nível técnico profissional e cursos de extensão na área. Para Daniela Beny⁹, a produção é um assunto em Maceió que pode ser aprendido em sala de aula, mas com restrições:

Possível é, mas isso tem que ser observado de que instituição estamos falando, acho que no caso da Ufal – que é a que eu conheço – não é possível pelas deficiências do curso de Teatro Licenciatura e dos cursos da ETA. Particpei do curso de extensão da Ufal em Gestão de Políticas Públicas Culturais e, sinceramente, achei a abordagem teórica demais, muito de gabinete, sem a experiência prática, talvez se o curso de Arte Dramática da ETA tivesse uma incubadora, que formasse não só atores, que os alunos estagiassem em grupos de teatro que já existem, aí sim seria viável. Talvez outras universidades deem conta, mas no caso da Ufal... Acho realmente muito difícil se cumprir.

Mesmo com esse aporte importante para a cultura e as linguagens artísticas locais, apenas em 2009 começou-se a pensar na capacitação de produtores culturais através de uma série de cursos de extensão nas áreas afins, como elaboração de projetos culturais e captação de recursos e em 2014, iniciou-se a primeira tentativa da Ufal em capacitar sistematicamente, através do Pronatec¹⁰, o assistente de produção cultural, com a primeira turma com formação em julho do mesmo ano.

1.5 – Fomento e financiamento do Teatro no Brasil

Essa política de se transformar o amadorismo das artes em política pública cultural para captação de recursos, por exemplo, ainda é muito recente, pode-se dizer que ela data de 1985, quando a criação do Ministério da Cultura e a

⁹ Em entrevista a autora deste trabalho no dia 20 de janeiro de 2014.

¹⁰ O Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (Pronatec) foi criado pelo Governo Federal, em 2011, com o objetivo de ampliar a oferta de cursos de educação profissional e tecnológica. Fonte: BRASIL. MEC. O que é o Pronatec?. Disponível em: <<http://pronatec.mec.gov.br/institucional-90037/o-que-e-o-pronatec>>. Acesso: 10 jun 2014.

implantação da primeira lei de incentivo fiscal, a Lei Sarney, obrigando a troca do modelo de empresa familiar, quando não totalmente artesanal, de fazer teatro. A Lei de Incentivo Fiscal, ou Lei Rouanet, nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, e, institui o Programa Nacional de Apoio a Cultura – Pronac, e estrutura três instrumentos governamentais de captação de recursos para as Artes, o Fundo Nacional de Cultura (FNC), o Incentivo Fiscal (Mecenato) e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart).

Com os recursos do Fundo Nacional da Cultura (FNC), o Ministério da Cultura pode realizar uma série de ações, tais como: concessão de prêmios; apoio para a realização de intercâmbios culturais e outros programas divulgados por edital; apoio para propostas que não se enquadram em programas específicos, mas que têm afinidade com as políticas públicas e relevância para o contexto, aonde irão se realizar (demanda espontânea), a serem executadas por convênio, entre outras. O Fundo não consegue atingir a toda a demanda que o mercado cultural almeja no país, principalmente as demandas regionais que deveriam ser atendidas através desse mecanismo por não ter apoio da iniciativa privada.

No Incentivo Fiscal (Mecenato) dão aval às propostas culturais através do Ministério da Cultura para a sua execução junto a pessoas físicas pagadoras de Imposto de Renda (IR) e empresas tributadas com base no lucro real, que por sua vez terão o total ou parte do valor desembolsado deduzido do Imposto de Renda (IR) devido, dentro dos percentuais permitidos pela legislação vigente. É no recurso incentivado onde está o dinheiro da iniciativa privada, que é retirado dos cofres públicos, e esse é o grande problema e a grande solução dos produtores do Brasil. Para os grandes produtores do Eixo Rio-São Paulo, e lê-se as capitais dos Estados citados, pois os interiores tem outra realidade, esse incentivo funciona de forma habitual e corriqueira. Para os produtores de Brasília, Minas Gerais e estados do Sul do país, ainda há algum investimento, mas para o Nordeste, o Norte e restante do Centro-Oeste, a realidade é que esses incentivos são escassos e quando ocorrem são para as grandes cidades.

A grande dificuldade é que o recurso incentivado é efetivamente dinheiro público controlado pela iniciativa privada, pois é o financiador que aponta quem, quando e como irá aplicar o dinheiro público. Assim, projetos menores e regionais, tidos como projetos sem expressão comercial, não são apoiados pela iniciativa

privada. Além disso, como o processo é burocrático e impõe uma série de restrições a todos os envolvidos, empresas incentivadoras e os próprios produtores não conseguem dar conta do processo. Há também o lado positivo do incentivo, como exemplo a profissionalização do apoio cultural nas grandes empresas, que tem apostado em processos transparentes através de editais públicos e com critérios cada vez mais claros e comissões compostas pela sociedade civil, com artistas, críticos e profissionais das artes envolvidos na seleção dos projetos.

Já o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) até o momento não foi implementado, consiste na comunhão de recursos destinados à aplicação em /propostas culturais de cunho comercial, com participação dos investidores nos eventuais lucros. Esse fundo seria mais uma forma de profissionalizar o setor, o que ainda não ocorreu foi a visão da arte de forma plena a ponto de apostar em um fundo de investimento para o setor que abarcaria exatamente os projetos de cunho artístico-comercial, desafogando inclusive projetos que apontariam por falta de opção para o recurso incentivado.

Ao pleitear apoio do Ministério da Cultura para a realização de uma proposta cultural, deve-se sempre lembrar que a utilização de recursos públicos implica em que estes sejam utilizados para fins públicos. Este princípio consta no art. 1º da Lei 8.313/1991, art. I, onde é citado, como uma das finalidades do Pronac, “contribuir para facilitar, a todos, os meios para o livre acesso às fontes da cultura e ao pleno exercício dos direitos culturais”. O fundo de investimento daria mais liberdade ao produtor para trabalhar o lado comercial das artes.

Assim, para o Governo Federal, através do Ministério da Cultura, se promove dois tipos de apoios a projetos culturais, a doação e o patrocínio. A Doação é conceituada como uma transferência definitiva e irreversível de recursos financeiros, em favor do responsável pela proposta cultural, ou, transferência definitiva e irreversível de bens, em favor do responsável pela proposta cultural. Não pode haver qualquer tipo de publicidade do doador, ou a divulgação de sua marca e do apoio, e só podem se beneficiar dela propostas culturais de pessoa física ou jurídica sem fins lucrativos. Também se configura como doação o valor despendido com as despesas de restauração, conservação ou preservação de bem tombado pela União, por pessoa física pagadora do Imposto de Renda ou pessoa jurídica tributada com base no lucro real dele proprietária ou titular. Interessante notar como a doação ainda é

uma possibilidade para muitos incentivadores, apesar de muitos utilizarem apenas para complementar a base de cálculo para dedução de mais imposto de renda, no caso das pessoas jurídicas.

Já o Patrocínio é a transferência definitiva e irreversível de dinheiro, ou, transferência definitiva e irreversível de serviços, ou, utilização de bens móveis ou imóveis do patrocinador, sem transferência de domínio. Pode haver publicidade do patrocinador, com a divulgação de sua marca e do apoio, e qualquer proposta aprovada pode se beneficiar dele, inclusive as que estiverem em nome de pessoa jurídica com fins lucrativos.

O patrocinador tem direito a receber até 10% do produto resultante do projeto (CDs, ingressos, revistas etc.), para distribuição gratuita promocional. Se houver mais de um patrocinador, cada qual receberá o produto em quantidade proporcional ao valor incentivado, respeitado o limite de 10% para o conjunto de patrocinadores. Interessante notar neste caso, que no que diz respeito a esta modalidade, os empresários que apostam no patrocínio usam o benefício como recurso, mas o fariam mesmo que esse não existisse. Como a lei só permite grandes empresas como incentivadoras, elas já tem programas de qualidade e visão de mercado suficiente para apostar na cultura como meio de fixação de marca no mercado consumidor.

Para os percentuais de abatimento, o teatro é uma linguagem privilegiada por se adequar ao artigo 18 da Lei, que diz: Podem ser abatidos 100% do valor doado ou patrocinado, dentro dos limites de até 4%, para empresas, e até 6%, para pessoa física. Neste caso, no entanto, o valor incentivado não pode ser lançado como despesa operacional. Essa brecha na lei não é apenas para a linguagem teatral, ainda gera polêmica em linguagens como a música, desfavorecida neste caso, mas traz um significativo avanço nas produções teatrais nos grandes centros do país desde a implantação da lei. Ainda não se reflete em Alagoas, por exemplo, por ainda ter um mercado para a linguagem teatral com, apesar de um número considerável de grupos, baixa profissionalização e pouquíssimos produtores capacitados.

Um projeto de lei para mudança da lei de incentivo transformando o Pronac em Programa Nacional de Fomento e Incentivo a Cultura (Procultura), PL nº 6722/2010, está tramitando no Congresso, desde o governo Lula. Esse projeto não muda os mecanismos de captação, mas a forma como o dinheiro será distribuído,

fomentando e apoiando mais as ações que englobam as atividades do Fundo Nacional de Cultura, a fim de distribuir proporcionalmente pelas regiões do país essa verba direcionada aos projetos culturais.

Fora do Ministério da Cultura, o teatro conta com seis tipos de captação de recursos para projetos culturais, percebendo que todas as outras formas de captação acabam sendo variações das citadas. A primeira são os repasses diretos do poder público ao projeto, são os recursos públicos, que podem vir como ementa parlamentar, editais ou no sistema de solicitação direta, chamando de “balcão”. Essa última ainda impera em muitos estados e municípios brasileiros, inclusive em Maceió.

Com a profissionalização do setor, a tendência é a colocação cada vez mais dos editais, bem mais democrática se realizada de forma clara e lícita. A prática do “balcão”, se espera, ficará em desuso ou no mínimo entrará em processo de fiscalização mais aguda e caberá ao poder público ônus sobre apadrinhamentos e benefícios ilícitos. De acordo com Daniela Beny¹¹, não há uma política de cultura para o teatro no estado de Alagoas:

A Secretaria da Cultura do Estado faz medidas paliativas, como a Mostra Alagoas em Cena, não busca um investimento numa ação permanente, o investimento do Estado se resume a uma semana de apresentações e pronto.

Interessante citar também que Alagoas possui um Fundo de Cultura estadual que ainda não está devidamente implementado, pois não há como os produtores acessá-los de forma plena, os editais ainda não estão nessa perspectiva e ainda há a política do “balcão”. Quanto à participação do Governo Estadual no Sistema Nacional de Cultura – SNC, ainda não foi assinado o convênio, o que só ocorrerá na próxima gestão em 2015. Em Maceió, o plano de trabalho para acesso municipal ao SNC não está pronto. Além disso, o município não tem fundo de cultura, a política de editais está sendo implantada no último ano de forma mais aberta, mas ainda há falhas de transparência do processo de escolha das propostas. A carência do fundo é significativa para todos os setores de arte no Estado, o teatro é atingido de forma substancial, não há programas do governo que visem o teatro como meta nem na capital. Assim, não há como os grupos terem temporadas com seus espetáculos ou apenas se manterem com sua arte, enquanto estão no processo de criação e

¹¹ Em entrevista a autora deste trabalho no dia 20 de janeiro de 2014.

montagem de suas produções. Como afirma o diretor de teatro David Farias¹² não há apoio dos órgãos públicos ao teatro:

Em termos de teatro, ainda não vi nada mudar, nada efetivo nesta área, nem edital, nem novas casas, nem projetos. (...) Para não dizer que o teatro não vem sendo contemplado, dentro de dois grandes eventos de música, fui convidado como diretor de cena para organizar duas propostas: O Aniversário de Maceió, que de longe, foi a maior festa cultural que a Cidade teve em seu aniversário. Outro momento em que também fui convidado, foi para dirigir a cena dos artistas locais no Projeto Maceió Verão – em que duas atrações locais, convidam uma atração de renome nacional, por sete sábados consecutivos, totalizando 14 atrações alagoanas e sete nacionais. Mas, espetáculos teatrais em casas de espetáculos, com público, ali para ver teatro, nesta gestão ainda não fomos contemplados em NADA.

A segunda é o recurso incentivado, que tem como objetivo conseguir o apoio da iniciativa privada ao setor cultural. Assim, ele funciona como meio entre o proponente, projeto e incentivador. Em caso de aprovação do projeto do produtor cultural (proponente) pelo Governo, este é autorizado a captar recursos para a execução junto a pessoas físicas ou jurídicas. Aquelas que apoiarem o projeto (incentivadoras), por sua vez, poderão ter o total ou parte do valor desembolsado deduzido do Imposto devido, dentro dos percentuais permitidos pela legislação vigente. Neste caso, os governos e as prefeituras também podem ter suas leis de incentivo, abatendo de impostos. Em Alagoas, não há lei de incentivo nem estadual, nem municipal para apoio a projetos culturais, uma estagnação para o estado. Interessante notar que mesmo os envolvidos no processo teatral em Maceió não sabem o motivo da falta de apoio ao teatro em detrimento de outras linguagens. Daniela Beny¹³ afirma:

Quanto a políticas públicas voltadas especificamente pra teatro em Maceió, acho bastante falha. Outras linguagens já foram contempladas em editais de criação – como o prêmio para o audiovisual – ou de circulação – como o giro de folgedos – mas o teatro ainda não tem seu lugar... Não sei o que falta.

A terceira se traduz na forma de patrocínio, já tão conhecida, onde a empresa privada ou outra instituição trocam o capital por espaços de promoção, divulgação, entre outros, essa forma é a mais comum utilizada no Brasil. Em Alagoas, os patrocínios são realizados ainda de forma amadora, demonstrado que o teatro

¹² Em entrevista a autora deste trabalho no dia 18 de janeiro de 2014.

¹³ Em entrevista a autora deste trabalho no dia 20 de janeiro de 2014.

alagoano ainda tem um longo caminho em sua base administrativa para conseguir se manter com patrocínio até mesmo na capital.

As doações são a quarta forma, neste caso o que difere a doação do patrocínio, pois no patrocínio há sempre prestação de contas e na doação não. O capital vindo de uma doação poderá ser utilizado do jeito que o proponente assim desejar. Essa forma é difícil de ser mensurada e não se faz a arte teatral sem um mínimo de planejamento, na verdade qualquer área da cultura, assim a doação mesmo que não haja prestação de contas deve passar por todo um processo de controle e planejamento. Para o teatro alagoano, a busca por esse caminho de patrocínio e doações é extremamente árduo e com poucas empresas e pessoas físicas dispostas a investir.

A quinta forma são os investimentos, estes sempre existiram em atividades comerciais, e como estamos estudando a cultura é uma atividade comercial com lucro, apenas com particularidades diferentes de outras áreas. No investimento o financiamento tem retorno financeiro, como o de bilheteria.

A última, porém não menos importante, é aquela na qual a arte está sobrevivendo até os dias atuais, as trocas ou permutas, também chamadas de apoios culturais. Neste caso, o investimento não é realizado em dinheiro, mas através de trocas de serviços ou produtos que a instituição possui ou trabalha para uso no projeto. O que ocorre com essa prática no Estado é que os grupos estão conseguindo seus cachês através da bilheteria dos espetáculos, depois de investirem todo o seu capital, inclusive os investimentos pessoais para a atividade, tendo um retorno baixíssimo e participando de projetos onde a bilheteria tem “valores simbólicos”. Concorde-se que investir em sua área é preciso, inclusive para se projetar no mercado, mas isso não deve ser uma constante. Não se pode ser profissional do teatro e pagar para trabalhar, como ocorrem inúmeras vezes, como prática habitual.

Após apresentar as soluções possíveis para o financiamento das artes, em contraponto ao modelo atual de captação de recurso do governo para as artes, inclusive o teatro, um ponto é tido como polêmico tanto para artistas como para todos os profissionais que trabalham com cultural. Essa crítica recai sobre a iniciativa privada quando é a mesma que define o que patrocinar ou não. De acordo com o sociólogo Eduardo Fragoaz de Souza (2008), em sua tese de doutorado, o que os

artistas alegam é que essa configuração faz com que as criações se padronizariam e perderiam o espírito livre e enfrentador.

A grande crítica que os atores sociais campo artístico tem com relação ao subsídio empresarial às artes é que essa origem do recurso pode corromper as predisposições que configuram autonomia àquele campo, já que as criações podem começar a orientar-se pelos atributos que tornem o bem simbólico atrativo para as empresas, o que prejudicaria criações mais experimentais e controvertidas (SOUZA, 2008, p. 7).

Contrário a esse ponto de vista apresentado, Cunha (2008) traz a visão de que a intervenção instituída pelo poder público a iniciativa privada é a forma encontrada para ampliação das atividades, além de não substituir a participação do poder público no financiamento às artes, também não inviabiliza a independência da mesma.

Não se deve perder de vista que as leis de incentivo à cultura, a priori, são instrumentos de financiamento ao setor cultural que buscam viabilizar parceria integrada entre Poder Público, iniciativa privada e o meio artístico-cultural, no sentido de fomentar e ampliar a capacidade de produção cultural, porém não substituem, em momento algum, um programa de política pública de cultura na sua mais larga abrangência (CUNHA, 2008, p. 56).

Diante das questões apontadas, a profissionalização de muitos grupos em Maceió só foi possível através de um espetáculo que conseguiu patrocínio através de um edital, seja ele diretamente dos cofres públicos ou através da captação em empresas privadas com subsídios do governo federal. Como afirma David Farias¹⁴, presidente da Carapuça Cia. Teatral, sobre como surgiu a sua companhia:

Com o propósito de formar um grupo que mantivesse espetáculos originados através de pesquisas e estudos de temas, surge então o Laboratório Cia. Performática. Em 2005 foram contemplados pelo Programa BNB de Cultura com o espetáculo *Sã Consciência Insana*, neste ano muda o nome para Carapuça Cia. Teatral – uma Associação de Estudo, Pesquisa e Prática em Artes Cênicas.

Assim, essa saída do amadorismo, ainda que lenta, mas está em evolução, para o teatro, ela está sempre vinculada de uma forma ou de outra ao investimento no grupo e em seus espetáculos. A problemática é que o mesmo não se pode dizer das verbas disponíveis para as produções culturais e seus grupos artísticos. Essas dificuldades obrigam os grupos a testar novas formas não apenas para levantar

¹⁴ Em entrevista a autora dessa pesquisa no dia 18 de janeiro de 2014.

recursos para suas produções, mas torná-las reais sem recursos. Some-se a este outro problema: a carência de profissionais qualificados que exerçam a função de produtor em todas as áreas, não só para o teatro. A produção teatral agora se volta para a sustentabilidade perdida ao longo dos anos, sem incentivo governamental ou empresarial, descobrindo caminhos diversos.

1.6 – Produção Cultural como profissão

Na realidade do Nordeste brasileiro, um grupo de teatro não estabelece funções ou paga por uma produção, quando se consegue que o produtor esteja no orçamento como função remunerada, já que não está dentro das atividades tidas vitais para o grupo. Seus valores são negociados de acordo com o mercado e com o quanto a produção consegue arrecadar de recursos, não chegando o nem a 5% do valor captado. Para Rodrigo Dourado (2011), crítico, diretor, tradutor e dramaturgista, professor e pesquisador, o Nordeste tem características culturais e artísticas ricas, mas os fatores econômicos e políticos não são discutidos e nem acompanham o crescimento cultural, ainda lembrando os regimes de coronelato e o discurso de atraso e descaso da região:

Se, por um lado, as questões econômicas e a ausência de políticas públicas dificultaram a formação de um mercado cultural com relativa autonomia, a constituição de projetos artísticos estéticos sustentáveis e a consequente profissionalização de seus criadores, por outro, obrigaram parte da produção cultural da região a se investir de uma força decisivamente política, com vista a sua mínima sobrevivência. Se, numa ponta, os regimes de coronelato se reproduziram no campo da cultura, traduzidos numa política de favorecimentos obscura que premiava os articuladores de imagens folclóricas do Nordeste, caras a preservação de uma geografia do atraso, na outra, alguns grupos culturais permaneceram articulando discursos de oposição a esse Nordeste “coitado” e estagnado (DOURADO, 2011, apud AZEVEDO, 2011, p. 31).

Discutindo a produção como um trabalho autoral, e não apenas como forma de automatização do sistema, o produtor teatral Eduardo Barata contou sua experiência em artigo escrito por Miguel Gomes (2013b), advogado, produtor cultural e consultor. Um dos fundadores, da Associação dos Produtores de Teatro do Rio de Janeiro (APTR), Barata diz sempre constar como autor de suas produções e essa ser a solução encontrada para seu trabalho se concretizar. Ele entrou na profissão nos anos 80, antes estudou Teatro, Museologia e trabalhou com Jornalismo, quando se

viu fazendo produção ainda como presidente do Diretório Acadêmico da faculdade onde estudava:

[...] produção, tarefa que acha única e plenamente recompensadora, artisticamente falando, [...] não abre mão da parcela autoral do seu trabalho. “Acho que a produção deve ter assinatura. A escolha do texto, do diretor, do elenco, da estética que o espetáculo terá, isso é insubstituível”, acredita Barata, que lembra que esta parte criativa tem que conviver harmonicamente com a intimidade com legislação, planilhas, economia etc. “Hoje acho que não conseguiria entrar no mercado sem uma formação específica”, aposta (GOMES, 2013b, p. 1).

Além desse depoimento, em sua dissertação de mestrado, a pesquisadora de teatro Flávia Janiaski Vale (2008), aponta as saídas para que o produtor não seja taxado como fantoche desse mercado e consiga a isonomia necessária:

O produtor teatral inserido no teatro de grupo não se deixa transformar em um produto. É imprescindível que ele seja um agente criativo e comprometido com o trabalho artístico, e se coloque sempre a serviço, primeiramente da arte, para não ser um mero serviçal do mercado (VALE, 2008, p. 50).

No Brasil, a discussão sobre a formalização da profissão está avançando, através do Projeto de Lei número 5.575/2013 que dispõe sobre a regulamentação da profissão de Produtor Cultural, Esportivo e de Ações Sociais, e está aguardando Parecer do Relator na Comissão de Trabalho, de Administração e Serviço Público (CTASP). Seu autor é o deputado Giovani Cherini (PDT/RS) e foi apresentada em 14 de maio de 2013, propondo que o produtor atue nas áreas de Planejamento, Pesquisa, Gestão, Administração, Agenciamento e Avaliação¹⁵.

No projeto de lei, para ser considerado produtor, o indivíduo deverá: comprovar 2 (dois) anos de efetivo exercício da profissão, nos dois anos anteriores a vigência desta Lei, voltado à execução de projetos culturais, sociais e esportivos, devidamente reconhecidos pelas entidades competentes, que homologarão o reconhecimento da habilitação profissional, para fins de registro junto ao Ministério do Trabalho; Comprovação de realização e aprovação em cursos técnicos de qualificação, ministrados por organizações de notório reconhecimento cultural, esportivo ou social; Curso de graduação, de especialização, de mestrado ou de doutorado nas áreas humanísticas, nos segmentos cultural, social ou esportivo.

¹⁵ Dados extraídos do site da Câmara dos Deputados Federais. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=576797>>. Acesso em: 15 jan 2014.

Pelo projeto um produtor pode exercer o papel de proponente de projetos culturais, tanto como pessoa física quanto jurídica, ou através de Entidade ou Empresa Cultural; pode também ser integrante de projetos culturais; ou ainda consultor de projetos culturais. Um novo quadro é quando o projeto de lei dá ao produtor a função de avaliador de proposta cultural, normalmente executado por artistas, principalmente em editais.

Essas novas possibilidades de atuação do produtor para o teatro levantam algumas discussões como a possibilidade de viver de sua profissão, ou até mesmo encarar a produção teatral como profissão que por si só permita que se construam condições mínimas de sustentabilidade para quem atua.

Para o produtor de teatro nos dias atuais há uma necessidade de entender muito mais que o processo administrativo financeiro, mas o trabalho artístico envolvido, principalmente no teatro de grupo. Além disso, deve estar sempre como mediador do processo de construção do espetáculo, tendo como característica a liderança, o planejamento e os recursos humanos. Ainda Vale (2008), afirma exatamente essa multiplicidade do produtor dentro do teatro:

Na atualidade, o produtor de teatro tem que estar apto a se envolver com questões relativas tanto ao processo artístico, quanto ao processo administrativo da produção, precisa estar ciente de todos os aspectos que permeiam a atividade teatral e/ou cultural, e isso inclui aspectos administrativos, jurídicos e políticos da elaboração, produção e execução de um projeto cultural (Vale, 2008, p. 45).

Os profissionais que atuam no teatro em Maceió, não conseguem viver da remuneração recebida como produtor de teatro, são obrigados a trabalhar nas mais diversas linguagens, tornam-se multifuncionais, produtores de eventos, normalmente da área de comunicação. Nessa afirmação não está embutida uma crítica, mas uma realidade onde profissionais que trabalham com teatro precisam de outras atividades para sobreviver e pagar suas contas.

Até os últimos anos, raros eram os espetáculos em Maceió. A realidade vivida era a de teatros fechados e atividades teatrais restritas a uma dita “elite”. Não havia espaços para a prática teatral e o artista, iniciava sua carreira no teatro, mas visava à televisão. Esse comportamento ainda é usual, assim como para os que não conseguem viver de sua arte, torna-se um passatempo de fim de semana, nem profissionais, nem amadores, diletantes talvez. Como Miguel Gomes (2013a)

acrescenta: “talvez não seja o caso de pensar na vocação para alguém ser produtor cultural. Pode ser mais preciso considerar a predestinação” (GOMES, 2013a, p. 1).

Não se pode afirmar que um produtor nasceu para fazer produção, aliás, não se pode afirmar que uma pessoa nasceu para essa ou aquela profissão, mas, muito dificilmente, ao ser questionada sobre o que quer ser quando crescer, responderá produtor. Entretanto, não raro ao conversar entre ou com produtores, é perceptível que há sim pessoas com vocação para a produção. Assim, constata-se que desenvolver o interesse pela produção é tarefa admirável, melhor ainda, fazer com que esse produtor, que tenha essa vocação, se apaixone pelo teatro sem que o mesmo tenha tido em sua infância a experiência teatral é quase uma missão. Para essa linguagem, predestinação sem oportunidade não funciona.

Capítulo II – Começa o espetáculo: um retrato do teatro maceioense atual

Sou da época em que a Secretaria Estadual era gerida por uma pessoa despreparada para o cargo que apenas era uma indicação política, fato que perdurou até a entrada do secretário atual, Osvaldo Viegas. Na Fundação de Cultura da Cidade de Maceió acompanhei um sistema falido chamado COMIC e uma Lei não aplicada. Com a entrada do já falecido Marcial Lima, pude perceber a sensibilidade em ajudar, mas sem condições financeiras para tal. Ao que parece a atual gestão é sensível às necessidades culturais e ao que parece está buscando mecanismos de fomento. Mas ainda é cedo para avaliar (Luana Macena de Melo¹⁶).

Para situar o produtor cultural que trabalha com Teatro em Maceió, será necessário discorrer um pouco sobre a situação atual tanto dos equipamentos e materiais que compõem essa linguagem, bem como os profissionais e grupos envolvidos nesse processo. Assim, o capítulo irá avaliar a estrutura teatral e os grupos profissionais atuantes da capital no ano de 2013, além das produções desses grupos durante esse período.

2.1. A estrutura teatral em Maceió

No Brasil, a realidade da estrutura teatral favorece os grandes centros. Segundo o Ministério da Cultura, em sua publicação Cultura em números: anuário de estatística culturais 2009, o número de espaços teatrais no país era de 1.229 no total, destes apenas 246, ou seja, aproximadamente 20% se encontravam na região nordestina e nove, menos de 1%, em Alagoas. Mais ainda, desses nove teatros a maioria, 77,78%, estão concentrados na capital. Não é só no Nordeste que esse fenômeno ocorre, o país concentra seus espaços teatrais no eixo Rio-São Paulo, apesar de que, nos últimos anos, essa constatação fez tanto o governo quando os agentes do próprio setor perceberem o prejuízo que essa realidade traz e buscar a construção e modernização dos espaços nos interiores.

Os dados apontam a realidade da concentração que aparece não só quando se demonstra a situação dos espaços, mas a própria montagem dos grupos e companhias. Assim, os habitantes dos municípios do interior, como os da capital,

¹⁶ Em entrevista a autora deste trabalho no dia 23 de janeiro de 2014.

não possuem o hábito da ida ao teatro, não consomem teatro cotidianamente, com isso artistas ainda lutam para conseguir produzir localmente sem um mínimo de espaço físico e humano destinado a essa arte. Quando o possuem, são disputados com festas, eventos de outras linguagens e até mesmo encontros e sublocações a atividades de cunho político-econômico.

Para Antônia Pereira Bezerra (2012), atriz, dramaturga e professora da Ufba, apontar a realidade do eixo Rio-São Paulo como forma de pensar a realidade nacional, e aqui refere-se às capitais e não a todos os municípios desses estados, é no mínimo mascarar esse quadro, sem pontuar as tentativas de descentralização dos espaços, ainda tímidas e inconsistentes. Ela afirma que: “apesar do eixo Rio-São Paulo manter sua hegemonia histórica, em relação à concentração da produção teatral, reconhece-se um esforço de descentralização” (BEZERRA, 2012, p. 263). Apesar disso, para Calil (2008) há outra realidade, que transpõe a esse esforço, a regionalização, que aparece como fator de ampliação de acesso e participação das comunidades ao teatro, os locais alternativos de apresentação teatral, como praças e a rua, são exemplos desse conceito na prática.

Enquanto um aponta a descentralização, o outro transpassa a realidade local e apresenta a vocalização. Traduzindo esse conceito, Calil (2008) aponta a escuta popular sobre sua forma de atuação e transporta isso ao teatro. Essa nuance entre governança horizontal, trazida por Bezerra (2012) e participação popular que Calil (2008) apresentou como vocalização, trazem formas de saída para o teatro nos municípios onde não há apoio direto do poder público a linguagem:

Há um fenômeno novo na cena cultural brasileira: a sociedade em seus diversos extratos clama por vocalização, por oferta de espaços de lazer e convívio, por descentralização e regionalização, pela universalização da expressão artística, correspondendo ao acesso à representação e à participação cultural (CALIL, 2008, p. 161).

Então, unindo a descentralização com a participação popular, uma nova forma de fazer teatro surge como política cultural para municípios brasileiros, através de espaços alternativos, da abertura de escolas de arte e cursos técnicos específicos das linguagens. Antes de entrar nesses fatores de construção de teatro atual em Maceió, capital estudada aqui, é importante o estudo dos espaços tradicionais já existentes e como os mesmos tratam a linguagem teatral em suas pautas.

O primeiro espaço teatral da província de Alagoas data de 1830: o Teatro Imperatriz Amélia (SCHUMAHER, 2004, p. 48), que se situava em Maceió quando ainda era uma vila. Apesar de situar-se no interior, a vila ficava a 31 quilômetros da capital e estava em pleno desenvolvimento. Apenas em 1839, a capital foi transferida da Cidade de Alagoas, hoje Marechal Deodoro, para a vila que ganha o título de cidade, Maceió¹⁷.

Atualmente, a cidade conta com onze espaços cênicos, apesar de oficialmente constarem apenas seis no Centro Técnico de Artes Cênicas – CTAC¹⁸. São dez ativos e um fechado para reforma, com características próprias, apesar da maior parte deles pertencer ao Estado.

O Teatro Deodoro é o mais antigo espaço teatral em atividade em Maceió, construído entre 1905 e 1910, administrado pelo governo do Estado por meio da Fundação Teatro Deodoro – Funted, localiza-se no Centro da cidade, tem formato italiano e capacidade para 690 espectadores. Este espaço ainda é o principal ponto de apresentações teatrais do Estado de Alagoas, além disso, o que dispõe de mais recursos técnicos e humanos à disposição de diretores, grupos e produtores teatrais.

Promove atividades como o projeto Teatro é o Maior Barato, que apresenta linguagens artísticas a preço popular durante a semana, estabelecendo a pauta a partir de edital. Apesar disso, essas linguagens não recebem nenhum apoio adicional para participação e as condições de apoio se limitam a estrutura já existente no teatro e a realização de um ensaio feito na véspera da apresentação.

O produtor cultural do grupo teatral Fulanos ih Sicranos, Artur Martins¹⁹, traz a dificuldade desses editais, como nociva ao processo criativo: “O edital não pode ser uma muleta para o ‘fazer teatral’. Não se pode perder a liberdade artística e deixar que ele interfira no processo de construção do espetáculo”. Ele acredita que antes dos editais, inclusive nacionais, os artistas se mobilizavam mais para produzir e não dependiam necessariamente desses projetos, ainda afirma que era difícil, mas se ficava mais tempo com um espetáculo em cartaz e haviam mais temporadas nos teatros alagoanos.

¹⁷ Dados extraídos do site do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <<http://cidades.ibge.gov.br/painel/painel.php?codmun=270430>>. Acesso em: 15 jan 2014.

¹⁸ Setor do Departamento de Artes Cênicas (Deacen) da Fundação Nacional das Artes – Funarte, voltado para as áreas técnicas de infraestrutura das artes cênicas (cenotécnica, cenografia, arquitetura cênica, indumentária, administração e produção teatral).

¹⁹ Em entrevista a autora deste trabalho no dia 30 de março de 2014.

Anexo ao Teatro Deodoro, está o Teatro de Arena Sérgio Cardoso, também administrado pela mesma fundação, construído entre 1971 e 1972. No ano de 1992, o teatro passou por uma profunda reforma, ampliando seu espaço cênico e seus assentos atualmente comportando 200 espectadores. Têm características claras de arena, além de ser um teatro de pequeno porte, apesar disso, algumas produções teatrais ainda conseguem utilizar o espaço. A falta de estruturas de apoio, como camarins e equipamentos obsoletos, e até mesmo a abertura do mesmo aos grupos para ensaios periódicos são alguns pontos discutidos pela organização e administração dos dois teatros.

Esse teatro possui também um projeto chamado Quinta no Arena, com moldes do projeto Teatro é o Maior Barato”, onde com ingressos a preços populares os artistas locais podem mostrar seus trabalhos. Salientando ainda que a música é o foco do projeto atualmente, apresentações de novos trabalhos teatrais ainda estão aquém da quantidade de trabalhos musicais apresentados.

Vale ressaltar que os projetos Teatro é o maior barato e Quinta no Arena, oferecem como única fonte de receita a bilheteria. O Teatro Deodoro e o Teatro de Arena são responsáveis pela confecção dos programas e dos ingressos para os espetáculos que compõem a programação dos eventos, cabendo aos grupos e aos artistas envolvidos a responsabilidade pelo plano de mídia/divulgação assim como toda e qualquer promoção relativa à venda de ingressos.

Agindo assim, o Estado demonstra a sua opção clara em funcionar como mero incentivador e não como produtor de cultura, indo de encontro à necessidade dos grupos, que abrange a produção e a realização de temporadas de espetáculos. Ao escolher projetos que visam uma atração diferente por semana, que impedem a reapresentação de espetáculos, que não se envolvem com a produção, que não se importam com a sustentabilidade dos grupos e que não garantem qualquer apoio financeiro para o mesmo o Estado deixa clara a ausência de uma política pública voltada para as artes cênicas.

Ainda em propriedade do Estado, o Teatro de Bolso Lima Filho, fechado a mais de cinco anos para reforma, sem previsão de reabertura, em formato italiano, com capacidade para 180 espectadores; o Teatro de Arena Linda Mascarenhas, localizado no bairro do Farol dentro do Instituto Zumbi dos Palmares, para 100 espectadores, e o Teatro Gustavo Leite, localizado no interior do Centro de Cultural

de Exposições, o maior do espaço cênico do Estado com uma plateia de 1.251 lugares.

O Teatro Linda Mascarenhas ainda responde ao clamor dos artistas, produtores e diretores proporcionando melhores condições de apoio ao espetáculo. Dispõe de uma política de abertura de diálogo com as produções, com possibilidade de marcação de ensaios e apresentações de acordo com a pauta do mesmo. Por ser um espaço público, a gestão prioriza as atividades locais, mas encontra problemas diversos, tais como, recursos escassos, pouco pessoal qualificado, mudanças constantes de seu gestor, indicado pelo estado de acordo com a política vigente.

Já o Teatro Gustavo Leite, apesar de ser o maior, falha em aspectos primordiais para a execução de espetáculos locais. Não há no teatro uma estrutura técnica e humana capaz de apoiar a produção, que para este espaço precisa trazer toda a estrutura, sem falar do preço cobrado pela pauta que está além da realidade dos produtores e financiadores locais.

Assim, todos os teatros regidos pelo governo estadual não asseguram apoio direto a produções locais, uma realidade que revela aponta um total desamparo a linguagem teatral em Maceió. São teatros subutilizados e contam com vários problemas, principalmente de gestão, pois é a partir dela que se determina a política que se irá adotar no espaço. A realidade para os produtores teatrais em equipamentos do serviço público, que deveriam ser públicos, não é promissora, gerando uma necessidade de ir a busca de outros espaços artísticos para suas atividades.

Como espaço teatral há ainda um do Governo Federal, especificamente pertencente à Universidade Federal de Alagoas, dentro do Espaço Cultural Universitário, localizado na Praça Sinimbu, no Centro de Maceió, a Sala Preta. Uma estrutura de caixa cênica, com capacidade para 50 pessoas, localizada no primeiro andar do espaço, usada frequentemente pelos cursos de Artes da Universidade, também serve de local de apresentação dos espetáculos de conclusão dos mesmos. É ao mesmo tempo espaço cênico e espaço de formação para futuros profissionais.

Esse espaço ocupa um papel de agente integrador com a sociedade civil, pois é um elo importante entre o que acontece no Teatro universitário com o que a sociedade espera dos futuros artistas: “o teatro também tem representado um

agente cultural enriquecedor. Através de projetos de extensão, estudantes de escolas públicas têm a oportunidade de assistir a espetáculos teatrais” (VALVERDE, 2002, p.45). Entretanto, tendo a formação como prioridade, a Sala Preta não pode ser disponibilizada para os grupos profissionais.

Há ainda o Teatro Jofre Soares que pertence ao Serviço Social do Comércio – Sesc, em formato italiano, podendo abrigar 120 espectadores e, como todos os teatros da rede S (Sesi, Senai, Senac etc.), é usado principalmente pelas realizações do próprio Sesc e/ou apoiados pela entidade, como os seus festivais, cursos de artes e eventos. Além dessa particularidade, o Teatro Jofre Soares tem dois graves problemas que dificultam o acesso dos profissionais de teatro: a segurança, pois sua localização é no Centro da cidade, local deserto e inseguro à noite, afastando também o público, e o fato de manter uma pauta fechada, repleta de outras atividades não ligadas diretamente à área teatral.

Restam então os três teatros privados: o Teatro dos Bancários, o mais antigo dos particulares, pertencente ao Sindicato dos Bancários de Alagoas, também localizado no Centro da cidade, com capacidade para 100 espectadores. Esse teatro traz problemas de pauta e de sucateamento, além de ser utilizado para as ações do próprio sindicato, que o utiliza para palestras, eventos e promoções do mesmo.

O Teatro do Colégio Marista em formato italiano, com 450 lugares e pertence à Ordem dos Irmãos Maristas. É o teatro particular mais utilizado pelos artistas para suas produções, contando com uma estrutura nova e manutenção constante, sua pauta é muito solicitada, e talvez por isso, fechada para grupos iniciantes. Apesar das dificuldades financeiras enfrentadas por ser um teatro particular, ele consegue atender os pontos principais para realização de espetáculos. Desde setembro de 2013, o teatro está fechado para reformas visando atender as exigências dos bombeiros para prevenção de incêndios, ainda sem prazo pra reinauguração.

O mais novo espaço teatral é o Teatro Arte Pajuçara, reinaugurado em dezembro de 2013, tipo italiano, sua fundação data de 2004, com capacidade para 170 espectadores, adaptado a partir de uma sala de cinema. É utilizado para pequenos espetáculos teatrais, shows e eventos corporativos, mas os atuais administradores pretendem criar projetos de estímulo à produção local e melhorar os aspectos técnicos e a acústica. Caso essas alterações venham a ser feitas o Teatro Arte Pajuçara dará um novo impulso ao movimento teatral de Maceió.

Esses espaços privados não conseguem competir com a estrutura do Governo do Estado no que se refere à quantidade de espaços cênicos, mas é a saída encontrada pelos grupos para o atendimento das necessidades de circulação de seus espetáculos.

Apesar de aparentemente parecer uma situação ideal por existir em quantidade razoável, esses espaços na verdade precisariam ser ampliados para atender ao público e a demanda dos grupos, além disso, estão longe de prestar um serviço de prestação pública aos grupos, artistas e profissionais do Teatro em Maceió. Artur Martins²⁰, aponta a dificuldade de encontrar espaços para ensaios e realização de temporadas, encontrou apoio no Teatro de Arena para suas realizações, mesmo assim, sua pauta ficou limitada às ações de negociação com o teatro e os ensaios só conseguiram ser realizados momentos antes de cada apresentação.

Em 2008, a nossa companhia fez a peça o Casamento do Retrartista, já foi com o pensamento de ser profissional, com a produção pensando para esse sentido. A peça teve poucas apresentações porque não tem como dar continuidade aos espetáculos aqui em Maceió, infelizmente.

Esse depoimento reflete na falta de um calendário para o teatro em Maceió, não há temporadas teatrais, apenas projetos com curta duração para os espetáculos, além de suas pautas estarem presas a vários outros eventos, e quando se precisa alugar um espaço, o preço é de mercado, tornando-se inviável qualquer trabalho em longo prazo. Daniela Beny²¹ fala de uma produção que realizou e das dificuldades com espaço, apontando uma solução onde os grupos de teatro teriam espaços próprios para suas temporadas e espetáculos. Essa solução esbarra em outro problema, a circulação.

Fizemos apenas uma apresentação em palco, o restante foram apresentações de rua, não posso considerar que foi uma temporada, na verdade em Maceió é muito complicado você se manter em temporada, primeiro porque as pautas são altas, segundo, as pessoas não saem das suas casas para assistirem nada nos palcos do Teatro Deodoro ou do SESC Centro pela região ser perigosa. Não vejo aqui um problema apenas de produção, acho que vai pra questão de políticas públicas, não só de cultura, mas de segurança e transporte. Em muitas cidades os grupos têm seus próprios espaços onde realizam suas temporadas, talvez essa seja uma solução em Maceió.

²⁰ Em entrevista a autora deste trabalho no dia 30 de março de 2014.

²¹ Em entrevista a autora deste trabalho no dia 20 de janeiro de 2014.

É importante ressaltar que os teatros em Maceió são espaços recentes de busca pela arte, pois na década de 80-90 esses espaços da capital estavam fechados para reforma, assim, houve uma procura dos grupos pela rua e espetáculos se tornaram cada vez mais adaptáveis e com produções simples para novos espaços. Como afirma o produtor, dramaturgo, ator e diretor do Grupo de Teatro Infinito Enquanto Truque – IET, Lael Correa²²: “em 1990, ano de nascimento do IET, todos os três (3) teatros alagoanos foram interditados por questões de segurança. Sem manutenção adequada, os espaços foram fechados para reformas que se estenderam por uma década”.

A situação da cena teatral na capital influenciou substancialmente na profissionalização mais lenta dessa linguagem e a demora de sua consolidação no mercado, principalmente quanto à evolução tecnológica dos espaços cênicos. Esse fato não se consolidou apenas em Maceió, além do eixo Rio-São Paulo, com grandes dificuldades, outras capitais do país conseguiram avançar pouco ou igualmente lento quanto a esse aspecto, o número de casas de espetáculos para a linguagem teatral abertas subiu em mais de 100% na última década, como é o caso de capitais como Salvador e Recife de acordo com dados do Ministério da Cultura, mas o número ainda está aquém de aportar a quantidade de produção teatral realizada e não reflete a realidade dos interiores dos estados, beneficiando apenas grandes capitais (BRASIL, MINC, 2009, p. 49-56).

Esse avanço é primordial para o teatro brasileiro, embora ainda com amplo espaço de defasagem. Em Maceió, apesar de haver avanço nas construções e manutenções desses espaços, não se percebe grandes avanços tecnológicos, além disso, ainda há a ausência de especialização na linguagem teatral. No entanto, Bezerra (2012) apresenta um quadro diferente para o Eixo Rio-São Paulo, onde os teatros viraram grandes casas de espetáculo, com recursos técnicos e humanos capazes de grandes produções e longas temporadas, o mesmo não acontece com os teatros maceioenses:

As casas de espetáculos, sobretudo os teatros privados estabelecidos no eixo Rio-São Paulo, desfrutam hoje de instalações e maquinaria que permitem a encenação de espetáculos que outrora não eram possíveis de serem realizados, por conta da incompatibilidade entre o estado de certos edifícios teatrais e a tecnologia envolvida nesses mesmos espetáculos, sobretudo

²² Em entrevista a autora deste trabalho no dia 10 de janeiro de 2014.

aqueles oriundos dos teatros da Broadway (BEZERRA, 2012, p. 263).

Assim, a realidade de Maceió não está distante da realidade de outras capitais dos estados brasileiros, notando que apenas o eixo Rio-São Paulo encontra-se em outra situação. Não por acaso, os produtores teatrais locais buscam espaços alternativos para os espetáculos e, principalmente, para os ensaios. Com a rua como palco, vários bairros periféricos tiveram a oportunidade de vivenciar o teatro, o que levou a linguagem a regiões que antes não tinham acesso.

2.2. A criação e a evolução dos grupos de Teatro em Maceió

O teatro é uma linguagem essencialmente coletiva, é inviável pensar nele sem um grupo de profissionais envolvidos. Essa afirmação não se relaciona apenas aos artistas, mas a toda gama de material humano que um espetáculo requer para existir. Até na execução de um monólogo, por exemplo, no mínimo, estão envolvidos o artista, o diretor, o produtor, o iluminador, o cenógrafo, o figurinista, o maquiador, mesmo que haja acúmulo de funções, estas não deixam de existir.

Assim, André Carreira (apud AZEVEDO, 2011), ator, pesquisador e professor da área, aponta o teatro de grupo como ganho de território e distingue bem esse papel do conjunto:

No imaginário daqueles que fazem teatro, o termo “teatro de grupo” é uma referência a um teatro que se faz nos territórios da independência e da autonomia. Um teatro resultante de projetos coletivos que se colocam para além das fronteiras do teatro comercial e que também se distingue dos projetos individuais encabeçados por diretores que reúnem elencos circunstanciais. Seria um teatro definido pela durabilidade da equipe, o que estaria relacionado com as particularidades dos respectivos projetos artísticos e políticos (Carreira apud AZEVEDO, 2011, p. 43).

Entender o teatro como grupo é a primeira etapa no processo de construção teatral, além de expressar o trabalho de produção como além de números e contas a pagar, mas como gerência de conflitos humanos. Assim, o teatro de grupo tem a durabilidade necessária para o fortalecimento do empreendimento artístico e a capacidade de formação e crescimento do indivíduo para engrandecimento do todo, do grupo. Além de trabalhar também com o fato do grupo ser um organismo vivo e

político, encabeçado pelo fortalecimento do conjunto e não de um único componente.

Apesar do esforço coletivo, Rodrigo Dourado (apud AZEVEDO, 2011), pesquisador, crítico, diretor, tradutor e dramaturgista, trata do protagonismo como forte aliado para grupos de teatro em construção: “apesar das dificuldades para o gerenciamento dessas redes e para a equalização dos interesses particulares com vista a uma intervenção efetivamente coletiva, o mais importante nesses espaços é o exercício do protagonismo” (Dourado apud AZEVEDO, 2011, p. 33). Nesse sentido se aponta que esse espaço coletivo é o suporte para o aparecimento do protagonismo e que este é o ponto forte do grupo, apoio ao componente para que o mesmo se destaque.

Discutindo um pouco sobre a origem do teatro de grupo, Carreira (apud AZEVEDO, 2011) aponta o final do século XX como ponto de partida com foco definido de trabalho coletivo e novos processos de criação:

O movimento do teatro de grupo surgiu durante o processo de democratização do final do século XX e ganhou espaço na primeira década do século XXI, como um exemplo daquilo que Eugenio Barba chamou de “Terceiro Teatro” : isto é, iniciativas teatrais que conformaram um território alternativo cujo foco eram o trabalho coletivo e a estruturação de formas solidárias de intercâmbio. Também caracterizou esse teatro a reivindicação de processos criativos e organizacionais que se autossituam em ambientação distinta das formas teatrais relacionadas com as mídias eletrônicas (Carreira apud AZEVEDO, 2011, p. 43).

Ainda na visão de Domingos Oliveira (2010), o teatro é tratado como uma linguagem de clã, sempre em crise e com o formato comum e cotidiano: “o teatro está em crise há 4 mil anos. Ele parece imperecível e o motivo é bem claro. Das formas dramáticas, o teatro é a única realmente comunal” (OLIVEIRA, 2010, p. 377). Para confirmar e complementar essa discussão, Dourado (apud AZEVEDO, 2011) traz o elemento regional e aponta a situação no Nordeste brasileiro:

Analisar o teatro de grupo na região hoje requer refletir sobre ele dentro dessa trama histórica complexa, para perceber que o fortalecimento das práticas cênicas grupais na primeira década deste século traduz a emergência de um novo momento econômico e político para o Nordeste (Dourado apud AZEVEDO, 2011, p. 31).

A expressão teatro de grupo é utilizada a partir dos anos 80 e nos anos 90 passou a ser utilizada como forma de expressar modos alternativos de produção

teatral como afirma André Carreira (2003), em sua participação no Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, ao analisar a história das artes do espetáculo através do teatro de grupo.

Esses modos alternativos são essencialmente trabalhos de economia criativa, com moldes como cooperativismo, empreendedorismo e empresas familiares. Esses grupos não precisam ter suas sedes em teatros, mas espaços onde possam garantir uma série de atividades associadas ao seu funcionamento, como oficinas, cursos, ensaios, onde trabalhem ligados à comunidade local, ou apenas onde tenham um espaço alternativo de encontro. Esse conceito de conjunto faz o teatro ser uma arte de grupos e companhias, e são eles os grandes viveiros da arte teatral na maioria das cidades brasileiras.

Em Maceió, existem atualmente dezesseis grupos de teatro atuantes, não necessariamente com espetáculos em cartaz, exatamente por não haver estrutura na cidade para comportá-los, apesar dos mesmos insistirem em sobreviver. Como afirma Bezerra (2012), ao apontar o esforço dos grupos e coletivos em manter a atividade teatral buscando formas criativas e diversificadas de suas atividades:

Igualmente, em outros centros urbanos observa-se uma intensificação, tanto em relação ao comportamento criativo dos diversos grupos e coletivos, que buscam manter uma atividade teatral de forma sistemática, quanto dos modos de produção que se vão tentando criar ou aprimorar (BEZERRA, 2012, p. 263).

Os grupos em Maceió são essencialmente compostos por atores, normalmente não se constata nenhum outro profissional envolvido na composição principal dos grupos. Esses ocupam todas as funções necessárias para a composição dos espetáculos, são maquiadores, contrarregras, iluminadores, atores, diretores, inclusive produtores de si mesmos.

Assim, foram mapeados dentro dos grupos de Teatro profissional em atuação na capital, que aproximadamente 50% estiveram com produções teatrais em cartaz no ano de 2013. Com essa perspectiva, os que não estão em cartaz, apresentam outras soluções para sobrevivência como oficinas de Teatro e o uso de outras linguagens artísticas, como a música, o circo, entre outras a fim de manter-se atuante.

No Nordeste, as práticas de coletivos e grupos teatrais se transformaram em atividades que incluem redes teatrais e compartilhamento de informações e

materiais. Assim, como discute Dourado (apud AZEVEDO, 2011), observar esses grupos teatrais é afirmar que eles podem trazer novas perspectivas de transpor a horizontalização, onde todos do grupo acabam respondendo por todas as áreas correspondentes ao espetáculo ou acumulando funções, deste modo se amplia os seus processos criativos:

O fortalecimento dos coletivos e redes teatrais no Nordeste pode fornecer excelente material para observar como a região vem deixando para trás a herança de uma política paternalista e da inércia, na direção de uma representatividade cada vez mais forte de seus atores sociais. Se a prática do teatro de grupo tem entre suas principais características a horizontalização dos processos criativos, no caso nordestino esta se torna uma ótima metáfora de um processo irreversível, outrossim político-social, em que os atores se tornam efetivos partícipes da cena (Dourado apud AZEVEDO, 2011, p. 33).

Neste ponto, apresentar os profissionais de teatro que atuam com processos de construção do teatro de grupo em Maceió é a chave para entender como está o produtor no universo estudado. Além disso, discutir um pouco da origem desses grupos, fazendo um pequeno relato de como estão se mantendo hoje é importante para caracterizar o papel do produtor dentro deles.

Assim, a primeira companhia de teatro profissional da cidade data de 1955. A Associação Teatral das Alagoas – ATA, surgiu a partir das ações de Linda Mascarenhas²³, considerada a Grande Dama do Teatro Alagoano, feminista e a frente de seu tempo, que em 1944, fundou o primeiro grupo de teatro do estado, o TAM – Teatro de Amadores de Maceió. Linda Mascarenhas foi presidente da ATA por um longo período, disponibilizando inicialmente inclusive sua residência como sede. Como afirma seu atual presidente Ronaldo de Andrade²⁴, professor do Curso de Artes Cênicas da Ufal, ator, dramaturgo e poeta, que estuda a história do grupo e sua atuação:

A ATA teve sua fundação a 12 de outubro de 1955 como decorrência da participação de Linda Mascarenhas, naquele ano, em duas entidades: presidindo a Federação Alagoana Pelo Progresso Feminino e dirigindo artisticamente a “Ala jovem do Clube de Regatas Brasil – CRB”. Os fundadores da ATA eram integrantes das duas entidades e conhecidos de Linda Mascarenhas por participarem do movimento de teatro de Maceió.

²³ COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras: 1711-2001**. São Paulo: Escrituras, 2002. p. 357.

²⁴ Em entrevista a autora dessa pesquisa no dia 18 de janeiro de 2014.

A Associação tem sua história dividida em três partes que são estudadas por Andrade. A primeira etapa inicia-se em 1955 a 1970 e é intitulada por ele de Tempos de aprendizagem; a segunda, de 1971 a 1979: Um Teatro de participação e vanguarda; e a atual, iniciada em 1980 a 1995: Da autonomia criativa ao profissionalismo. A profissionalização de grupos, como afirma ainda Ronaldo de Andrade, tem Linda Mascarenhas como grande incentivadora:

A profissionalização do grupo fora “premonizada” por Linda Mascarenhas, quando afirmou que “O futuro do teatro em Alagoas é o profissionalismo” na década de 1980. Mas ela se concretizou com primeira experiência profissional do grupo, isto é, com o pagamento pelos serviços de diretor, ator, técnicos etc. e produção; experiência esta que teve como base a conquista de um patrocínio suficiente para montagem da peça *A Mandrágora*, de Maquiavel, sob a direção de Lauro Gomes.

Ainda, ele expõe como o grupo se comporta com suas produções. Ele afirma que o grupo escolhe suas produções a partir da escolha do texto, e sua natural consequência são as definições de que tipo de espaço utilizar, a eleição do público ao qual será priorizada a sua oferta de apresentações e a definição do orçamento.

Interessante notar que a Associação, principalmente por ser a precursora em Maceió, é estudada por vários pesquisadores no país. O exemplo de Dourado (apud AZEVEDO, 2011), traz isso claramente, além de citá-la, o autor coloca os contrapontos da união entre políticas públicas para o que o mesmo chamou de (des) centramento da cultura e compartilhamento dos saberes:

Entre os diversos coletivos em atividade no Nordeste misturam-se aqueles com várias décadas de atuação, como Bando de Teatro Olodum (BA, 1979), **Associação Teatral das Alagoas (1955)** [grifo nosso], Estandarte (RN, 1986), Imbuaca (SE, 1977), Totem (PE, 1988) e Piollin (PB, 1977); e outros criados a partir dos anos 2000, como Bagaceira (CE), Tarara (RN), Coletivo Angu (PE), Teatro NU (BA), Pequena Cia. (MA) e Alfenim (PB), entre tantos. Sem ignorar a diversidade de experiências, é possível dizer que esses grupos se fortalecem com a emergência de novas políticas públicas de (des) centramento para a cultura e com a crescente articulação em redes, que permite aos coletivos compartilhar vivências e saberes, bem como unir forças na luta pelo reconhecimento e apoio a um teatro de pesquisa continuada (Dourado apud AZEVEDO, 2011, p. 32).

Em relação à influência das políticas públicas para o teatro de grupo em Maceió, como o paralelo realizado com os espaços cênicos na cidade, os grupos também passam por processos de descaso político. A afirmação de Ronaldo de

Andrade²⁵ quanto a esse processo é enfática ao confirmar não haver nenhum apoio por parte dos órgãos públicos: “As gestões governamentais da cultura em Maceió sempre foram muito precárias. Impossível falar de uma anterior ou de uma atual facilidade. A produção está intrinsecamente ligada ao fazer teatral. As políticas públicas para o Teatro não existem”. É importante salientar que o mais antigo grupo de teatro em atividade do estado não possui em seu elenco pessoas que atuam em áreas específicas, a construção do espetáculo é feita com os atores realizando todas as funções, apesar de ser pensado por um núcleo de direção.

Com a questão levantada, estuda-se então a confecção dos espetáculos nesses grupos já a partir do primeiro estudado. O ator-manipulador integrante do núcleo condutor do Grupo In Bust Teatro com Bonecos, Paulo Ricardo Nascimento (apud AZEVEDO, 2011) já participou de todas as funções cabíveis a um grupo e traz a concepção dos espetáculos através de pesquisa e criações que também aponta entendimentos de manutenção desses grupos:

Passei a tentar entender a diversidade das composições e maneiras de manutenção de grupos de teatro, a questionar e comparar práticas para verificar semelhanças ou diferenças nas atividades que permitem que as pesquisas e criações prossigam alimentando as estéticas e as poéticas de cada grupo (Nascimento apud AZEVEDO, 2011, p. 27).

Essa fala está, então, diretamente ligada ao que muitos consideram um dos principais problemas do grupo: a inexistência de um produtor (a), a indisponibilidade de tempo necessário para o trabalho por parte dos integrantes do grupo e a dificuldade para conseguir local para ensaios.

Para a ATA, os problemas propostos por Andrade²⁶ se resumem a profissionalização. Assim, identifica-se que não há um produtor, os integrantes do grupo não sobrevivem apenas dessa atividade profissional e, para completar, a estrutura teatral precária em Maceió não oferece espaços para ensaios, como já vimos nesse estudo. Entender esse problema também está relacionado aos próximos estudos dessa pesquisa.

Pensando em circulação e produções de espetáculos, Bezerra (2012) afirma que foi estimulada inclusive pela iniciativa privada, mas não há indícios que esse estímulo tenha chegado de forma completa ou aplicável aos grupos maceioenses, “a

²⁵ Em entrevista a autora dessa pesquisa no dia 18 de janeiro de 2014.

²⁶ Em entrevista a autora dessa pesquisa no dia 18 de janeiro de 2014.

circulação de grupos, companhias, e coletivos tem sido relativamente estimulada pela mediação de instituições públicas e privadas” (BEZERRA, 2012, p. 263). As empresas atuantes no estado não possuem o hábito do investimento cultural, principalmente em teatro. Quando as mesmas apoiam são os grandes eventos musicais ou as peças vindas do eixo Rio-São Paulo, que precisam ter atores com atividades na televisão para garantir o público e a visibilidade do espetáculo.

Esta realidade reflete a política pública do estado para as Arte Cênicas. Os governos municipais e locais não têm leis de incentivo, apenas mostras, festivais e prêmios, que de nada ajudam na circulação real de peças e espetáculos. Apesar disso, existem grupos que só conseguem lançar os espetáculos com esse apoio, além de contar com os espaços cênicos já discutidos.

O segundo grupo mais antigo em atividade é o Grupo Cena Livre²⁷, de 1979, fundado pelo ator e diretor Mauro Roberto Braga Netto Costa, com o apoio do Serviço Nacional de Teatro – SNT. O grupo já foi premiado no edital Alagoas em Cena, além de ser responsável por oficinas de Teatro e a iniciação de vários jovens e adolescentes na arte em Maceió. Mauro Braga e Ana Sofia de Oliveira são os professores-artistas facilitadores responsáveis pelo projeto pioneiro em Alagoas “A Escola vai ao Teatro”, desde 1989. A artista também é escritora dos textos “O Mistério da Fonte Milagrosa” e “O Último Mutum-de-Alagoas”. Já Braga escreveu e dirigiu “Ararinha, o Anjo Azul” e “Armandinho e os Monstros da TV”. Todas as obras acima são voltadas ao público infanto-juvenil.

Ainda pensando nessa abertura de atividades dos grupos para o caráter didático, Fischer (2003) coloca essa abertura como preocupação: “Muitas desenvolvem programas de ensino e formação cultural, ofertando oficinas, debates, ensaios abertos e apresentações. A ampliação de ações de inclusão social nas manifestações culturais é a preocupação” (FISCHER, 2003, p. 36). Preocupação real com o desvio que essas atividades trazem ao objetivo real do grupo, mas um parâmetro para novos caminhos de inserção de sua filosofia teatral e formação de novas plateias para o teatro. Para Dourado (apud AZEVEDO, 2011), esses grupos que investem em atividades de formação são responsáveis pelo crescimento da atividade no Nordeste e em suas regiões, formando plateias e novos profissionais:

²⁷ Dados extraídos do banco de dados da Secult-AL. Disponível em: <<http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-aco/es/mapeamento-cultural/artes-cenicas>>. Acesso em: 15 Ago 2013.

Mesmo em meio a tantos percalços, a produção dos grupos na região vem alterando consideravelmente o panorama do Nordeste, tanto na relação com as plateias quanto na consistência dos resultados artísticos alcançados. A maioria deles investe fortemente na dimensão pedagógica das atividades, promovendo debates, conferências, oficinas e outros instrumentos para pensar sistematicamente a atividade teatral (Dourado apud AZEVEDO, 2011, p. 34).

O Grupo de Teatro Infinito Enquanto Truque²⁸ foi fundado em 1990 pelo ator Lael Correa que tem em seu currículo 43 encenações: incluindo peças, espetáculos de rua, performances e recitais poéticos. No grupo, sua primeira encenação foi essencialmente de rua, apresentada na areia das praias maceioenses. Assim, o grupo começou a inovar a maneira de fazer Teatro em Alagoas e atualmente tem sede própria para apresentações e ensaios. Seu diretor acumula as funções de produtor, diretor, presidente, dramaturgo e ator do grupo desde sua fundação.

Esse grupo trabalha na perspectiva de centralização de seu diretor, pensando nele como norteador do grupo. Interessante notar essa centralização quando se pesquisa o teatro de grupo como um coletivo sem hierarquias, apenas com papéis definidos e funções discutidas coletivamente. Esse grupo está baseado na experiência e notabilidade do diretor para a tomada de decisões quanto a produção e todo o processo que se atribui para montagem de seus espetáculos, inibindo, portanto, a ideia de produção colaborativa.

Já a Companhia de Teatro da Meia Noite²⁹ foi fundada em 2004 e trabalha com a ideia de profissionalização coletiva e distribuição de atividades de forma grupal, sem hierarquias impostas. Outra atividade do grupo é que funciona também como ponto de cultura, tem assim uma nova forma de arrecadação e diversificação de atividades para a manutenção do próprio grupo. É a companhia mais antiga a trabalhar esses dois aspectos, ser grupo artístico e ponto de cultura, tendo assim que pensar esses pontos e trabalhá-los em conjunto.

Conta atualmente com quatro associados e dez colaboradores, número expressivo, apesar dos associados serem todos atores e atrizes. O último espetáculo nasceu de muitas mãos, como o próprio grupo afirma, teve doze

²⁸ Dados extraídos do memorial Brasil de Artes Cênicas. Disponível em: <<http://www.memorialdeartescenic.com.br/site/teatro-c2/123-infinito-enquanto-truque.html>>. Acesso em: 15 Ago 2013.

²⁹ Dados extraídos do site do grupo. Disponível em: <<http://ciameianoite.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 15 Ago 2013.

profissionais diretamente envolvidos e ainda um grupo de Teatro para coprodução. Em cena quatro atores e o grupo que assina a produção do espetáculo.

O fato de atuar também como ponto de cultura demonstra um contato direto com a realidade de sua comunidade, o que traz ao grupo experimentações e vivências diferentes que refletem significativamente em seu trabalho de produção teatral. Apesar disso, o trabalho requer muito esforço de todos que fazem esse grupo, o maior é saber que seus componentes precisam atuar em outras atividades, além do grupo, para sobreviver, inclusive com profissões das mais diversas, como comunicadores, entre outros.

Com a Associação de Teatro Joana Gajuru³⁰, não é diferente. Também constituída como grupo, com seus componentes sobrevivendo de outras profissões. Apesar disso, ele, que nasceu em 1995, é considerado o primeiro com um trabalho especificamente de rua de Maceió. Tem dez espetáculos montados e uma remontagem e é modelo de alternativa para a carência de espaços cênicos tradicionais na cidade.

Durante a sua trajetória conquistou mais de 40 prêmios e participações em festivais, mostras e eventos nacionais e internacionais. O nome foi uma homenagem a Maria Joana da Conceição – Joana Gajuru – a primeira mestra do folguedo de guerreiro de Alagoas, que morreu com 112 anos dedicando 80 à divulgação da cultura popular, através de sua arte. O grupo surgiu a partir de uma oficina de Teatro de rua ministrada pelo grupo Imbuçã-SE, em 1994, em Maceió. Oito atores, que também faziam parte do Curso de Formação do Ator da Universidade Federal de Alagoas – Ufal, resolveram criar o grupo, que tem como lema: Cada montagem, um ciclo.

Esse ciclo que o grupo sustenta só demonstra que a atividade teatral trabalha de forma periódica, com etapas características que formam o todo culminando no espetáculo em si. Depois de todo esse processo é difícil ver espetáculos produzidos, com recursos escassos, mas com qualidade equiparada a grandes produções, acabarem em apenas uma temporada, ou algumas apresentações como várias peças que esse grupo já produziu.

³⁰ Dados extraídos do site do Grupo. Disponível em: < <http://www.joanagajuru.com.br>>. Acesso em: 15 Ago 2013.

A primeira companhia de circo contemporâneo de Alagoas, a Associação Artística de P. C. T. Orquídeas de Fogo, foi idealizada por Luana Macena de Melo³¹ e criada pela união de universitários que trabalhavam o Circo, sendo esse o diferencial da associação. Criada em 11 de outubro de 2000, passando a trabalhar com espetáculos de Teatro e de Circo, sempre as linguagens separadas.

Apesar de ter sido criada em 2000, apenas cinco anos depois se constituiu legalmente como grupo de teatro e alcança a profissionalização, mas não ainda com um espetáculo montado, inicialmente pequenas cenas e o trabalho de pesquisa e aprimoramento de técnicas de teatro e circo são os focos.

Em 2008, a associação se torna ponto de cultura, solidificando o trabalho de envolvimento com a comunidade dos arredores da associação, e esse estreitamento com o ensino, oficinas e capacitações em áreas que antes eram restritas ao grupo puderam ser ampliadas. Apenas em 2011, a companhia consegue montar o primeiro espetáculo de circo contemporâneo, unindo as duas linguagens.

Essa caminhada do grupo demonstra o amadurecimento profissional que atualmente ele atingiu. Apesar de ainda não contarem com profissionais específicos para cada função que o circo e o teatro precisam para atuar, a associação, principalmente sua diretora e idealizadora espera que no futuro serão primordiais ao grupo esses profissionais para suas montagens.

Outra Associação Teatral é a Nêga Fulô, que de acordo com seu criador Regis de Souza³², ator, diretor e produtor teatral, surgiu em Maceió em 2002, com a proposta de profissionalização teatral já nas primeiras produções. Ele então afirma que essa profissionalização está ligada a ter sido criada por atores que já tinham muito tempo de atuação, provindos até de outros grupos, para sua composição enquanto associação:

No início tudo é difícil, fazer o nome e estabelecer-se como um novo grupo teatral da cidade não é uma tarefa muito fácil, mas o fato de sermos, na época, conhecidos no meio facilitou em alguns aspectos. O primeiro espetáculo foi de rua. [...] Quanto à profissionalização, acredito que quando nos propomos a ter um grupo, fazer um repertório e buscar parceiros, já tínhamos personalidade de profissionais.

³¹ Em entrevista a autora dessa pesquisa no dia 18 de janeiro de 2014.

³² Em entrevista a autora dessa pesquisa no dia 16 de janeiro de 2014.

O grupo se tornou referência no teatro cômico do Estado, também pela profissionalização dos produtores que apesar de atores, diretores e dramaturgos não atuam em outras atividades quando assumem o papel de produtor de um espetáculo, prática incomum em outros grupos estudados. Atualmente, a companhia conta com oito atores associados.

O grupo Carapuça Cia. Teatral tem sua história diretamente ligada ao Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Alagoas, como conta seu criador e presidente David Farias³³, ator, diretor e professor de teatro da Ufal, trazendo ao grupo a característica de ter em seu repertório a performance como meta de ação:

Em 2002, alguns estudantes de Artes Cênicas da UFAL, durante a greve que parou as aulas por quase seis meses, reuniram-se para não ficar de braços cruzados sem produzir arte neste infeliz intervalo. Com o propósito de formar um grupo que mantivesse espetáculos originados através de pesquisas e estudos de temas, surge então o Laboratório Cia. Performática.

Não só ele, mas a maior parte dos grupos se forma dentro das academias e cursos, como afirma Fischer (2003), essa é uma prática comum, por esses cursos serem verdadeiros pontos de encontro para artistas e profissionais do teatro: “Escolas e cursos técnicos de teatro sempre foram pontos de encontro entre artistas que se mobilizam para a formação de grupos (...). Muitas vezes, essas iniciativas são tomadas pelos próprios alunos, sem nenhum vínculo com a instituição.” (FISCHER, 2003, p. 31).

O grupo surge em 2005, ao ser contemplado pelo Programa BNB de Cultura e muda o nome de Laboratório Cia. Performática para Carapuça Cia. Teatral, instituído como Associação. Atuando também dentro da Universidade Federal de Alagoas é contemplada pelo Programa de Iniciação Artística da mesma, o grupo se consolida também como pesquisador de novas vertentes do teatro performance, principalmente o seu traço de estudo provindo da academia.

Já a Cia. Ganymedes³⁴ é formada por cinco integrantes, e além dos espetáculos, promove oficinas de Teatro. A principal característica do grupo são as montagens anuais. É um grupo teatral constituído para ser profissional e atuar em montagens de espetáculo, apesar de promover oficinas.

³³ Em entrevista a autora dessa pesquisa no dia 18 de janeiro de 2014.

³⁴ Dados extraídos do banco de dados da Secult-AL. Disponível em:

<<http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-acoies/mapeamento-cultural/artes-cenicass>>. Acesso em: 15 Ago 2013.

O diferencial desse grupo é seu trabalho voltado ao interior do estado, criando e montando espetáculos especialmente para essas cidades com pequenas casas de espetáculo ou utilizando as praças como palco. Um ponto negativo para o grupo é o fato de seus componentes não se dedicarem apenas a ele, mas atuarem em outras atividades e inclusive participando ativamente de outros grupos teatrais, compondo a companhia apenas pontualmente quando há algum espetáculo já articulado. Não há continuidade do trabalho ou aprimoramento dos componentes para sobreviverem apenas do grupo.

Na Cia. de Teatro Fulanos Ih! Sicranos, a pesquisa que alimenta suas produções artísticas tem como base a cultura popular nordestina. Como sua sede é num bairro de periferia de Maceió, atua diretamente com a comunidade e acredita que a arte deve ser considerada uma forma de desenvolvimento humano e econômico trazendo qualidade de vida aos artistas, assim seus componentes realmente se dedicam exclusivamente ao teatro, e se pode afirmar profissionais. Foi apenas um ano depois de sua formação, em 2008, que o grupo se constituiu legalmente, como afirma gestor e produtor Artur Martins³⁵: “Depois de 2008, nós montamos um espetáculo, começamos a trabalhar junto com o Sesc, aí a gente começou a ver a necessidade de se ter CNPJ, alguma coisa mais formal”.

Experimentações de música ao vivo nos espetáculos também são inovações que o grupo procura, e tem como lema, como afirma Artur Martins³⁶, sobre a arte está no fundo do nosso quintal, o que aponta o nome como um achado para o que pregam enquanto grupo.

Depois a gente foi analisar bem o sentido do nome, e tem muito do que gostamos de trabalhar, a questão da cultura popular, da regionalidade, dos valores dos mestres, tudo isso, e esse nome Fulanos ih Sicranos só faz agregar esses fulanos e sicranos que estão na cultura popular, trazendo isso para o mundo teatral.

Essas novas experiências também estão começando a tomar forma quando o problema são os recursos disponíveis para as montagens, ainda que de forma inconsciente pelo grupo, o mesmo desenvolveu formas de produções alternativas para seus espetáculos. Valverde (2002) apropria-se desses grupos de produção com temática de raiz para analisar os pontos como massificação, globalização e

³⁵ Em entrevista a autora desta pesquisa no dia 30 de março de 2014.

³⁶ Em entrevista a autora desta pesquisa no dia 30 de março de 2014.

controle social de forma a trazer outro alcance à produção cultural, que pode ser aplicada ao Teatro:

A produção cultural, enquanto resgate das raízes culturais de uma sociedade, torna-se um elemento potencialmente forte também na recuperação dos valores locais e das tradições dos povos, na contramão da massificação causada pelo grande fluxo de informações no interior das sociedades e pelas pressões econômicas por parte de outros países (VALVERDE, 2002, p. 19-20).

Esse forte enlace com o regional traz o teatro como forma inclusive de contestação social, política e cultural, questionando vários aspectos sociais atuais. Temas como a migração dos sertanejos para os centros urbanos, relidas através da figura do retirante, ou mesmo a entrada de músicas urbanas no interior, são alguns exemplos dessas inserções. Faz também trabalhos com espetáculos infanto-juvenis, atuando diretamente com a ida de escolas ao teatro, movimentando a formação de público e gerando renda para profissionalização e manutenção do grupo, além de investimento em outros trabalhos.

O improviso e as atividades cênicas corporais fazem parte da característica base da Associação Artística Cia do Chapéu³⁷, formada em 2002, com exercícios teatrais e improvisações no centro comercial da cidade de Maceió. Apenas um ano depois de sua criação, a companhia produziu e apresentou seu primeiro espetáculo teatral para palco italiano. Mas, após esse espetáculo o grupo se dispersou, passou por uma reformulação, voltou a fazer improvisações em espaços públicos urbanos.

É apenas em 2007 que retoma suas atividades com espetáculos e realiza o primeiro encontro de grupos de Teatro do Estado de Alagoas, para ser discutida a produção teatral, evento este denominado “Chá da tarde”, com atividades que permanecem até hoje. Apesar de toda a sua trajetória a companhia só se constituiu legalmente em 2008.

Como o processo de constituição legal dos grupos é longo, requer organização prévia e movimentação de recursos financeiros, poucas foram as companhias que se formaram legalmente em sua primeira produção ou ainda em suas atividades iniciais. O teatro amador na capital é árduo e requer um nível de trabalho para se concretizar em espetáculos, assim os grupos ao se profissionalizarem, mantendo um capital de giro, com fluxo de caixa, investimentos na profissão e se organizarem

³⁷ Dados extraídos do site do Grupo. Disponível em: < <http://ciadochapeu.com/do-chapeu/>>. Acesso em: 15 Ago 2013.

como empresa, ou mesmo no sistema de cooperativismo, corre o risco de falir sem sequer iniciar suas atividades.

O nome Invisível Cia. de Teatro³⁸ trouxe aos seus integrantes a ideia de que as possibilidades para o teatro são ilimitadas em termos de formas, pessoas e estilo de seus espetáculos. Essa é a característica primordial do grupo, formado em 2009 por Daniela Beny, Marco Antonio de Campos e Arnaldo Ferju para realização de um espetáculo e a partir de então agregando o que eles consideram de membros, parceiros, companheiros e/ou amigos de trabalho, assim buscando a possibilidade de alternâncias e não uso de um estilo específico em suas obras, o que eles denominam um “intercâmbio de (in) formações interno”.

Os componentes desse grupo participam de outros grupos e espetáculos, e suas formações são bem diferenciadas. Essa predominância pelo diverso é uma característica atual de sobrevivência dos grupos de teatro que requerem um nível de estudo e dedicação muitas vezes não conseguido quando se tem outras atividades além do teatro para pagar as despesas diárias dos componentes.

Diferentes dos outros grupos, a Cia. Teatral SOS Sorriso³⁹ nasceu de uma oficina de teatro-escola dentro de um chamado Projeto Escola Integrada, que tinha como objetivo formar uma companhia com os jovens da comunidade do Jacintinho, englobando várias atividades como: Teatro, Circo, Dança, palestras e encontros de formação. Atualmente o grupo continua com atividades que seguem além dos espetáculos e embargam oficinas de teatro, fantoche e dança.

Trazendo a perspectiva de exercício de cidadania e sociabilidade, Bezerra (2012) discorre sobre os projetos sociais, o que demonstra o papel que o teatro proporciona a sociedade que o acolhe: “os projetos sociais mais diversos, nos seus múltiplos segmentos de atuação, se valem da experiência teatral como atividade reabilitadora do espírito num exercício de cidadania e sociabilidade. Enfim, parece estar em todos os lugares” (BEZERRA, 2012, p. 262). Assim cada vez mais companhias de Teatro surgem dessa necessidade de projetos sociais, como a Cia. Teatral SOS Sorriso.

³⁸ Dados extraídos do banco de dados da Secult-AL. Disponível em: <<http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-aco-es/mapeamento-cultural/artes-cenicas>>. Acesso em: 15 Ago 2013.

³⁹ Dados extraídos do banco de dados da Secult-AL. Disponível em: <<http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-aco-es/mapeamento-cultural/artes-cenicas>>. Acesso em: 15 Ago 2013.

Por último se tem a Cia. Preto no Branco de Teatro⁴⁰, que surge para reinventar os contos clássicos da literatura infanto-juvenil. O grande diferencial dessa companhia é o uso do teatro como ferramenta de educação para a formação de público. Fundada em 03 de setembro de 2010, é um grupo considerado novo, mas com profissionais de todas as idades e experiências.

Pensar no teatro de grupo como fonte de inspiração para novos modelos e padrões para a manutenção da arte teatral é tida aqui não só como viável, mas como primordial. Assim, como afirma Carreira (2011), o teatro de grupo permite pensar em novas formas e modelos de teatro, sem que com isso perca sua essência política e social nos processos criativos:

A diversidade de formas e modelos que caracteriza o teatro de grupo não permite pensá-lo como um todo homogêneo e de fácil identificação. No entanto, a diversidade de teatros abrigada sob o guarda-chuva dessa expressão não impede que, ao mencionarmos o termo, façamos referência a um movimento que se percebe com um campo teatral específico, a partir do qual desenvolve seus processos criativos e suas ações políticas (Carreira, 2011, p. 43).

Os grupos de Teatro em Maceió trazem uma realidade com muitos espetáculos apesar do pequeno número de grandes produções, o que será estudado no próximo capítulo, além de seus produtores. Ainda trazem a tona discussões sobre o profissionalismo do mercado teatral maceioense, a falta de políticas públicas para o setor, as multifunções que um grupo e seus profissionais precisam ter para sobreviver de Teatro na capital.

Lembra-se ainda que os componentes dos grupos compõem também a classe criativa já citada neste trabalho, o que também eleva o nível de aprendizado e as formas de propor esse trabalho. Com o surgimento da economia criativa, a classe criativa foi formada por pessoas que agregam valor econômico, através da sua individualidade, como forma de empreendedorismo e a meritocracia, além de serem elites, as pessoas criativas tem ótima formação educacional.

Assim, a tendência desses grupos sempre será a profissionalização e especialização oriundas de um processo de conhecimento e troca entre seus componentes de saberes, formas e processos de trabalho, como uma produção colaborativa. Além disso, com a formação e ampliação de novos profissionais aptos

⁴⁰ Dados extraídos do banco de dados da Secult-AL. Disponível em:

<<http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-acoies/mapeamento-cultural/artes-cenicas>>. Acesso em: 15 Ago 2013.

a linguagem teatral, será normal e gradativa a entrada de pessoas criativas especialistas em técnicas, tais como iluminadores, cenógrafos, maquiadores, figurinistas e, inclusive, produtores e auxiliares de produção, dentro desse processo de colaboração nos grupos.

Capítulo III – As cortinas são fechadas: o produtor de Teatro em Maceió

Vi muita coisa produzida em Maceió numa época que não havia prêmios, não sei se seria mais fácil ou mais difícil, acho que a produção – no sentido de criação e execução – passa por outros fatores além dos financeiros, passa pela disponibilidade da equipe em relação a topar trabalhar sem grana, em ter tempo para ensaios, acaba passando muito por estas questões (Daniela Beny⁴¹).

Nesse capítulo, o objetivo é traçar o perfil do profissional que atua como produtor teatral e analisar o papel que exerce dentro de cada um dos grupos, além disso, quando não existe essa figura como o grupo realiza essa produção através de dois modelos já pesquisados: coletivo e colaborativo. Assim, apontar essas formas de produção propondo a profissionalização do teatro maceioense a partir dos grupos atuantes, ainda, levantando novos questionamentos e possibilidades de arranjos produtivos para o teatro.

As questões postas pelos grupos de teatro de Maceió no ano de 2013 são, em grande parte, concomitantes com questões postas no teatro de grupo do cenário nacional. Assim, mesmo fora do eixo das grandes discussões dos centros culturais e artísticos do Brasil, as respostas apresentadas nas entrevistas e depoimentos dos diretores e produtores desses grupos estão, em maior ou menor intensidade, integrando os discursos sobre grupos de teatro no país, ou seja, esses problemas postos de maneira regionalizada, em primeira instância, trazem questões de valorização e incremento de produção das práticas teatrais.

Para os entrevistados dos grupos, ao serem questionados sobre que tipos de problemas encontram para desenvolver suas produções em Maceió, conforme Figura 1, reafirmaram que: investimentos escassos na área teatral, com 23% e a não ampliação de espaços cênicos para ensaios e apresentações, com 18%, foram os mais aparentes. Lembrando que as entrevistas eram abertas e os entrevistados tinham livre escolha de respostas, ainda se apresentaram com 12% cada, o problema de formação de público para o teatro e a dificuldade de trabalho relacionada a artistas e profissionais de teatro com atividades profissionais extras, não relacionadas à arte. Outras respostas dadas passavam por questões de inexistência de produtores profissionais, falta de pessoal técnico especializado, a

⁴¹ Em entrevista a autora deste trabalho no dia 20 de janeiro de 2014.

carência de políticas públicas para o teatro, dificuldades de registro dos espetáculos, a aquisição de materiais; e sobre as casas de espetáculo, corroborando o que foi dito no segundo capítulo e sobre os locais de ensaios e apresentações, teatros sem equipamentos especializados e a dificuldade de acesso a eles.

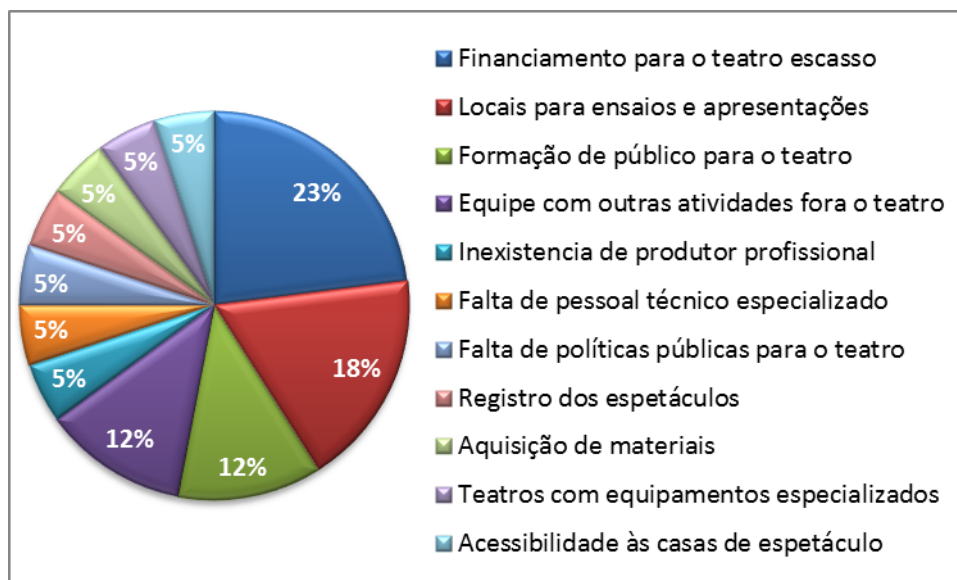


Figura 1 – Gráfico comparativo de problemas locais de produção teatral apresentados pelos grupos

Numa analogia ao cinema, o pesquisador Sérgio Sobreira Araújo (2011), em sua tese de doutorado, traz ao teatro a realidade financeira que outros tendem amenizar, não há produção teatral sem uma quantidade razoável de recurso envolvido, principalmente quando inexistente fluxo de caixa ou recursos fixos, ainda delimita o teatro como arte artesanal e de investimento próprio. Essa afirmação aponta que mesmo com recursos oriundos de prêmios, editais ou captação com empresas, os profissionais envolvidos com teatro despendem trabalho extra e outras formas de recursos para a arte.

Teatro, tal como o cinema, é uma atividade artesanal na sua elaboração. Demanda tempo e investimento próprios. Sem alcançar as proporções industriais do cinema, seja na capacidade de produção, seja na dimensão do montante de recursos necessários ou da geração de resultados financeiros, ainda assim é possível afirmar que a produção de teatro é uma atividade dispendiosa (ARAÚJO, 2011, p. 189).

Dessa forma, percebe-se que há uma legitimação e apoderamento de modelos produção para os grupos de teatro que é aceito como representação normal do fazer teatral no Brasil atual. Para serem reconhecidos como profissionais, os grupos tem a

obrigação de se organizar discursiva, jurídica e estrategicamente, se constituírem como entidade, numa situação capaz de responder a solicitações de instâncias legitimadoras e, também, financiadoras de práticas teatrais. Esse apoderamento os torna aptos, tanto a estabelecer características específicas em suas produções, como a garantir suas concorrências em editais públicos de incentivo à cultura. Como afirma Daniela Beny⁴², ao falar sobre o Invisível Cia. de Teatro, o grupo já se viu como tal quando precisou ser regulamentado, já nasceu profissional. Isso é um contraponto aos outros grupos que foram levados aos caminhos da regulamentação depois de várias montagens, mas é um ponto positivo ao pensar em o que é um grupo teatral profissional:

O grupo nasceu como grupo pela necessidade de ser “formal”, iniciamos nossas atividades em 2009, mais atrelados à ONG Sua Majestade o Circo, a qual todos somos ou fomos voluntários em algum momento, mas em 2011 com a possibilidade de virar MEI, toda essa parte de documentação passou a ser emitida pela minha empresa individual.

Um grupo teatral torna-se profissional quando consegue se organizar estrategicamente em determinados campos de valores estabelecidos, fazendo com que suas práticas, diferentemente de práticas amadoras, atuem da mesma maneira formando um modelo de produção a ser aplicado, reproduzido e aperfeiçoado, sem, contudo, esquecer-se de possuir uma organização estratégica, ou seja, criar padrões de discursos e formas que se articulem de melhor maneira para que o espetáculo aconteça com o mínimo de falhas possíveis, o planejamento base para se pensar em qualquer produção. Assim, como afirma Vale (2008) a sobrevivência de um grupo teatral atualmente está muito mais ligada a questão administrativa e de produção, do que ao caráter estético/artístico:

É certo dizer que hoje a sobrevivência de um grupo está intimamente ligada a sua eficácia organizacional, talvez mais até, do que sua eficácia artística. Toda grande ideia ou projeto artístico pode não dar certo se não for objeto de um planejamento articulado e de uma administração consistente (VALE, 2008, p. 51).

Para um grupo de teatro é comum se pensar de forma coletiva, até porque não há como se montar um espetáculo sem pensar em todas as atribuições que requerem profissionais e o envolvimento pelo estabelecimento de uma organização e estruturação interna. Nessa estruturação, os grupos aceitam como natural o fato

⁴² Em entrevista a autora deste trabalho no dia 20 de janeiro de 2014.

de se diferenciarem dos demais empreendimentos culturais como editoras, por exemplo, fazendo com que o termo grupo se torne mais valoroso do que o termo empresa ou cooperativa de teatro. Como afirma a pesquisadora Silvia Fernandes (2000) em seu livro, “Grupos teatrais nos anos 70”, fruto de seu mestrado: “Os grupos teatrais vinham modificar esse panorama (...) Todos os grupos caracterizavam-se como equipes de criação e se organizavam como cooperativas de produção (FERNANDES, 2000, p. 13).

Dessa forma, o termo teatro de grupo aparece como linha de pesquisa para novos caminhos da produção como uma congregação de determinados elementos específicos na composição e organização de um grupal. A caracterização desses elementos baseia-se a partir dos interesses de seus integrantes e de sua aceitação como membro do coletivo, depois pela própria organização interna do grupo e, por último, pela especialização do modo de fazer de seus espetáculos.

No caso específico de Maceió, percebe-se que esses modos perpassam por dois campos amplos distintos, a produção individual, onde se nomeia um produtor, mesmo que este acumule funções dentro do espetáculo, e a produção em grupo, dividida ainda em coletiva ou colaborativa. Os grupos se apoderam desses elementos para a sobrevivência de suas produções como forma inclusive de captar recursos ou diminuição orçamentária.

Interessante pensar em grupos que ao refletir sobre suas montagens trabalham não só na qualidade do texto ou na estética do espetáculo, mas no retorno financeiro que o mesmo irá proporcionar, o que já é uma mudança de paradigma. Dentre os grupos estudados apenas dois grupos disseram abertamente pensar no retorno financeiro ao começar as escolhas da montagem do espetáculo. Daniela Beny⁴³, do Invisível Cia. de Teatro, lembrando que a mesma é produtora, além de artista, afirma que ao pensar em sua próxima produção, o grupo levanta a questão: “É pensar em algo que possa trazer algum retorno não só artístico como financeiro”. Essa visão não pode ser tida como errônea ou como pensar na arte como venda, mas como aponta Vale (2008), um retorno a um bom trabalho, sempre indicando o papel do produtor nesse processo:

Aponto que este, entre outros, é o motivo pelo qual a importância da figura do produtor/administrador se sobressai, pois este será o responsável, no grupo, em conhecer e utilizar estes princípios a favor

⁴³ Em entrevista a autora deste trabalho no dia 20 de janeiro de 2014.

do bem cultural. Pois o retorno financeiro não deve ser visto como algo ruim do capitalismo, mas sim como uma recompensa por um trabalho desenvolvido (VALE, 2008, p. 47).

O desdobramento dos tópicos acima apresentados permite ampliar o debate em torno da produção nos grupos de Maceió e quem são esses produtores que se afirmam no mercado profissional, como eles sugeriram e como podem exercer essa profissão de forma a abrir novos caminhos para os profissionais que almejam esse trabalho. É imprescindível pensar também de que forma esses grupos conseguem sobreviver às dificuldades como a falta de recursos físicos-financeiros para a arte, de políticas públicas para o teatro local e de público especializado em seus espetáculos. Como afirma Vale (2008), o importante não é o grupo pensar no espetáculo a partir das necessidades do mercado, mas, pelo contrário, tentar fazer com que o público se identifique e compre o mesmo: “(...) os grupos teatrais não devem produzir seus espetáculos para que seja de fácil venda no mercado, e sim traçar estratégias de ação para que o mercado compre os espetáculos que eles produzem” (VALE, 2008, p. 49).

3.1 – O produtor entrando em cena: necessidade ou a solução

Quando a afirmação necessidade ou a solução transforma-se em questionamento, todos os produtores de grupos se tornaram produtores por necessidade, mas não necessariamente acham que é a solução da produção de seu grupo. Esse profissional no grupo está entre a sobrevivência do mesmo ou até em busca da autonomia. De acordo com Vale (2008), diferente de outros tipos de produtores, ele não pode basear seu trabalho no quantitativo, mas no qualitativo e deve ter um poder de relações públicas enorme para lidar com vários profissionais ao mesmo tempo:

O produtor teatral inserido no teatro de grupo busca um espaço de autonomia, logo ele não pode organizar suas iniciativas pautadas apenas em elementos qualitativos, dado que a criação é basicamente instrumentalizada pelos processos qualitativos (VALE, 2008, p.47).

Essa autonomia pode ocorrer de várias formas, o presidente do grupo é diretor, ator, produtor, acumulando funções para manter-se sustentando o grupo, como nos casos da Associação de Teatro de Alagoas – ATA, com o Ronaldo de Andrade, ou a Infinito Enquanto Truque – IET, com seu criador Lael Correia.

Quando questionado sobre a existência de um produtor no grupo, Ronaldo de Andrade⁴⁴ foi enfático e ainda pontuou que essa não existência se dá pelo fato de não haver interesse dos produtores culturais pela linguagem teatral: “Não. Via de regra esta função é acumulada pelo Presidente do grupo. (...) A inexistência de produtor(a) no grupo é desinteresse dos produtores culturais do Estado pelo teatro local”.

Para fazer uma análise de seu modo de produção, aponta-se o espetáculo apresentado em 2013, a remontagem do clássico infantil “O Patinho Feio”⁴⁵, originário do conto “Den Grimme Aelling” escrito pelo dinamarquês Hans Christian Andersen e publicado pela primeira vez em 11 de novembro de 1843. Sua estreia foi em 2012, mas continuou em cartaz em 2013 como uma das ações comemorativas dos 55 anos de fundação da ATA. Montada para palco italiano, a adaptação coube ao dramaturgo Lauro Gomes, diretor e criador do grupo Cena Livre, que conta de forma lúdica e metafórica a história a partir da temática das diferenças.

Notar a presença de componentes de outros grupos nas montagens será fator comum em Maceió. A equipe foi montada pelo dirigente e produtor da ATA, Ronaldo de Andrade, tendo como direção geral do espetáculo o convidado David Farias, diretor e criador do Grupo Carapuça. Na direção dos atores está Homero Cavalcante, também diretor, ator e professor de Teatro, membro permanente da ATA.

A trilha sonora do espetáculo é inédita e composta exclusivamente para o mesmo, tendo como direção musical o maestro Luiz Martins e as composições são de Lauro Gomes e do músico Mácleim, ambos convidados. A iluminação foi criada por Fátima Farias e a cenografia, os figurinos, adereços e cenário são assinados pelo artista plástico alagoano Agélio Novaes. Como o espetáculo envolve coreografia, assina Maria Emília Clark, bailarina alagoana com um currículo de especialização em balé clássico e dança contemporânea.

Toda essa equipe, com nomes que tem mais de 20 anos de carreira em seus currículos, vem comprovar que mesmo sem premiação ou apoio da iniciativa privada, ainda se faz teatro em Maceió, com grandes produções. Esse espetáculo

⁴⁴ Em entrevista a autora dessa pesquisa no dia 18 de janeiro de 2014.

⁴⁵ Dados extraídos de reportagem produzida pela Redação da Assessoria de Comunicação da Secult-AL. Disponível em: <<http://www.cultura.al.gov.br/>>. Acesso em: 15 Ago 2014.

ocorreu em sessões de um a três dias, durante todo o ano, nos teatros Marista e Deodoro, com ingressos variando entre R\$ 10 a R\$ 50, alcançando por várias vezes lotação máxima nos espaços.

A produção ficou por conta do presidente e produtor da ATA, Ronaldo de Andrade e foi realizada através de investimento do próprio, ficando a arrecadação para retorno do investimento a cargo da bilheteria de cada apresentação. A produção inteira foi pensada para o custo mínimo, apesar de todos os envolvidos receberem e pensarem profissionalmente no espetáculo, a influência tida pelo produtor e sua amizade com a equipe de trabalho foi o fator determinante das escolhas. Pensar em teatro sem investimento do grupo ou do produtor algumas vezes torna-se inviável as montagens.



Figura 2: Fotografia do Espetáculo “O Patinho Feio”, ATA, para divulgação por Thiago Sampaio

Assim, como Lael Correia do IET, que assina a produção, direção e atua nos espetáculos de seu grupo, com vários patrocínios e consegue passar um ano concebendo os espetáculos que produz. Em 2013, por exemplo, o grupo não apresentou nenhum espetáculo exatamente por estar em transição entre duas produções. Ao questionado sobre o fato de acumular funções dentro do grupo, ele confirmou já ter tentado montar com produtores em Maceió e a experiência não foi proveitosa, sempre deixando de lado alguma parte importante das tarefas de produção.

Interessante notar como Lael Correia⁴⁶, consegue fazer apresentações com mais frequência, mesmo que sem grandes temporadas. O produtor culpa a alienação do público e das instituições pela forma com que o teatro é abordado em

⁴⁶ Em entrevista a autora deste trabalho no dia 10 de janeiro de 2014.

Maceió e no estado: “(...) em Alagoas essa alienação também contamina instituições e produtores culturais. Portanto, pode não parecer, mas a alienação e a ignorância ainda são os grandes vilões na história da arte alagoana”. O que Lael Correia entende como alienação é justamente o fato que Vale (2008) aponta como “vício da imagem”, ou seja, a cultura do imagético trazida no Brasil pela forte influência da televisão, que afasta o público do teatro:

Na alienação das imagens televisivas ou nos anúncios publicitários em meio a toda a poluição visual a que somos submetidos diariamente está claro a intensão de proliferar uma cultura de vício da imagem que significa mais para o momento social atual do que qualquer outro acontecimento ou conceito (VALE, 2008, p. 145).

Quando perguntado sobre a profissionalização de seu grupo, Lael Correia ainda afirmou que o termo é questionável, apontado a cobrança de ingressos nos espetáculos e o estabelecimento de compromissos de produção com agenciadores, instituições e apoiadores culturais como profissionalização, atribuindo isso ao respeito que o grupo ganha com o tempo de trabalho em Maceió. Assim, diferente dos outros grupos, a profissionalização da produção para o IET se dá através da notoriedade do trabalho e não diretamente relacionada à conquista da formalização dentro os órgãos de direito.

A companhia também consegue trazer atores de outros grupos para suas montagens, o espetáculo “O Sorriso da Rainha Morta”⁴⁷, que estreia em 2014, conta com a participação de Regis de Souza, produtor e ator do grupo Nêga Fulô, Laís Lira, Bruno de Aragão e Naéliton Santos, todos os artistas com longa estrada no teatro em Maceió. O espetáculo não teve patrocínio, mas contou com apoiadores como os próprios espaços cênicos onde será realizado, assim, toda a produção e investimento é por conta de Lael Correia, que também assina a direção, texto e a dramaturgia. A equipe técnica para esse espetáculo conta com dez pessoas e as parcerias com outros grupos também, como a Cia. do Chapéu.

⁴⁷ Dados extraídos do site do grupo. Disponível em: <<http://infinitoenquantotruque.tumblr.com/>>. Acesso em: 15 Ago 2013.



Figura 3: Fotografia dos ensaios do espetáculo “O Sorriso da Rainha Morta”, Infinito Enquanto Truque, para divulgação por Gilvan Moreira

Outro tipo de produção nos grupos se dá através de parcerias, forma mais comum em Maceió, cinco adotam essa estratégia, desde grupos com anos de atuação, até os mais novos, são eles: Cena Livre, Nêga Fulô, Fulanos ih Sicranos, Joana Gajuru e Invisível Cia. de Teatro. Interessante notar que apesar de ter dois produtores, a assinatura nem sempre é visível, no Grupo Cena Livre, há uma produtora que assina o trabalho, mas como também exerce outras funções no grupo, esse trabalho é dividido com o diretor e fundador Mauro Braga. No Nêga Fulô, as produções se dividem entre dois produtores, de acordo com o espetáculo em cartaz, e a tendência do grupo é não acumular funções de atuação e produção, por isso essa divisão. Já no Fulanos ih Sicranos, cada produtor também exerce outras funções, mas como afirmam, conseguem dividir bem o trabalho e cada um tem seu papel dentro da produção. Também um casal lidera as produções do grupo Joana Gajuru, com uma advogada e atriz, e um diretor encenador. E dois atores e diretores produzem o Invisíveis, e também produzem fora do grupo, com a produtora Daniela Beny iniciando nos palcos e na produção simultaneamente.

Cabe aqui uma ressalva, em dois dos grupos acima, Cena Livre e Fulanos ih Sicranos, há um assistente de produção sendo treinado para assumir as produções do grupo. A maior característica desse profissional é não atuar, são provenientes de áreas técnicas e não artísticas, uma novidade no panorama dos grupos atuantes na cidade. Os grupos acreditam que um produtor que não esteja no palco é um apoiador importante para o sucesso das montagens, principalmente por terem nascidos como produtores dentro dos grupos.

O grupo Cena Livre tem como produtora a atriz Ana Sofia de Oliveira, e está com o jornalista Leo Marvin como assistente de produção, para posteriormente assumir o papel de produtor. Em 2013, o grupo fez representações do espetáculo

montado em 2010 e estreado em 2011, o *Mirandolina*⁴⁸, com poucas apresentações no Teatro Marista e Deodoro. Escrita pelo fundador do teatro moderno italiano, Carlos Goldoni, já foi montada em várias partes do Brasil para um público acima de 12 anos. É uma comédia clássica do teatro italiano do século XVIII, considerada o primeiro espetáculo teatral feminista do teatro.

A direção geral é de Antônio Guedes, diretor e ator do Rio de Janeiro, convidado pelo grupo para a produção, com dois assistentes: Mauro Braga e Anderson Arruda, ambos componentes do grupo que também atuam na no espetáculo. O projeto de iluminação ficou do próprio diretor com apoio de Mauro Braga, o técnico responsável pela execução foi de Ailton Santos. A direção de arte ficou a cargo de Márcia Normande, acumulando as funções de direção de produção e personagem principal, Ana Sofia de Oliveira. Além disso, atuam Mauro Braga, Chico de Assis e Bruno de Aragão. Assina como Designer Gráfico Fabiano Cordeiro.

A produção é assinada por Ana Sofia de Oliveira, mas dividida entre ela e Mauro Braga, que também se ocupa dessa área. O espetáculo foi contemplado com o Prêmio “Incentivo às Artes Cênicas”, promovido pela Secretaria de Cultura do Estado (Secult), em parceria com a Caixa Econômica Federal. Também participou do Alagoas em Cena, na edição 2013. Sua bilheteria é reinvestida no grupo e os ingressos custaram de R\$ 5 a R\$ 20, alcançando uma média de 100 a 200 pessoas por espetáculo.



Figura 4: Fotografia do Espetáculo “Mirandolina”, Cena Livre, para divulgação por André Calheiros

Para a Associação Teatral Nêga Fulô, é um luxo ter dois produtores no grupo, Regis de Souza e Diva Gonçalves, que não trabalham exclusivamente como produtores, mas de atores também. O espetáculo em cartaz em 2013 foi uma

⁴⁸ Dados extraídos de reportagem produzida pela Redação da Assessoria de Comunicação da Secult-AL. Disponível em: <<http://www.cultura.al.gov.br/>>. Acesso em: 15 Ago 2013.

montagem infantil, intitulada “Tchuplin – O mistério para salvar o ponto azul”⁴⁹, um texto original dos atores e diretores de teatro Adriana Manolio e Paulo Deptuesqui, com a temática da preservação ambiental.

Com direção e dramaturgia de René Guerra, direção de arte de Eris Maximiliano e trilha sonora original de Wado, assinam a produção, dessa vez em conjunto, os dois produtores Regis de Souza e Diva Gonçalves que também atuam no espetáculo, assim como mais dois atores Alderir Souza e Daniel Dabasi.

Assim como o espetáculo do Grupo Cena Livre, também participou do Alagoas em Cena 2013, mas não houve outros investimentos além dos próprios produtores e do caixa do grupo. Em suas apresentações os ingressos variaram entre R\$ 20 e R\$ 10, também direcionado a cobrir despesas e ao caixa do grupo. O espetáculo ficou em cartaz com pequenas temporadas em vários teatros da capital e do interior.



Figura 5: Fotografia do Espetáculo “Tchuplin”, Nêga Fulô, para divulgação por Ascom Teatro

No Grupo Fulanos ih Sicranos, são dois produtores, Artur Martins e Fran Oliveira, o grande diferencial é a assistente de produção Ana Camila Soares, que começa a assinar a produção do grupo a partir de 2014. O grupo se mantém com quatro linhas de atuação: projetos escola, projetos empresas, montagens e circulações de espetáculos e oficinas de teatro.

Em 2013, eles atuaram efetivamente com o projeto escola, no espetáculo “Contos de Cordel”⁵⁰, montado inicialmente em 2009, mas com uma nova versão para o universo infantil. A produtora convidada em 2013, Ana Sofia de Oliveira, do Grupo Cena Livre, lançou a proposta de montar o espetáculo para a criança e o

⁴⁹ Dados extraídos de reportagem produzida pela Redação da Assessoria de Comunicação da Secult-AL. Disponível em: <<http://www.cultura.al.gov.br/>>. Acesso em: 15 Ago 2013.

⁵⁰ Dados extraídos de reportagem produzida pela Redação da Assessoria de Comunicação da Secult-AL. Disponível em: <<http://www.cultura.al.gov.br/>>. Acesso em: 15 Ago 2013.

grupo apoiou. As apresentações ocorreram Teatro de Arena Sergio Cardoso, de acordo com negociações realizadas entre Ana Sofia, produtora nas escolas.

O investimento é feito do caixa do grupo e do próprio bolso dos artistas, depois com o apurado, são pagos a equipe e o que sobra vai para o caixa do grupo. O espetáculo nessa versão é realizado com três atores em cena, além dos diretores e produtores do grupo Artur Martins e Fran Oliveira, ainda há Anderson Fidelles, ator convidado. O próprio Artur Martins também assume a direção e a produção, Ana Sofia faz a produção de palco e a iluminação do dia, e Fran Oliveira cuida da produção artística.

Artur Martins⁵¹ afirma que se tornou produtor por necessidade, mas gostou, apesar de só pensar em produzir para seu grupo: “Eu gosto de ser produtor do meu grupo. Quando faço produções de fora, eu não consigo me dedicar como eu me dedico ao grupo”. Ele ainda afirma a importância da profissão de produtor e não tem medo como dirigente do grupo de deixar a produção para um profissional: “A profissão de produtor é de muito valor e você ter um produtor junto é perfeito. Deveria ter na Universidade mesmo, aqui em Maceió (...) há certo receio dos atores de deixar o produtor sozinho, um medo que eu não tenho”.



Figura 6: Fotografia do elenco do Espetáculo “Contos de Cordel”, Fulanos ih Sicranos, acervo pessoal de Anderson Fidelles

No Grupo Joana Gajuru, a produção executiva fica a cargo de seu diretor Abides de Oliveira, junto com uma atriz e advogada, Waneska Pimentel. Em 2013, o grupo fez uma remontagem de “A Farinhada”⁵², contemplada com o Prêmio Funarte

⁵¹ Em entrevista a autora deste trabalho no dia 30 de março de 2014.

⁵² Dados extraídos de reportagem produzida pela Redação da Assessoria de Comunicação da Secult-AL. Disponível em: <<http://www.cultura.al.gov.br/>>. Acesso em: 15 Ago 2013.

de Teatro Myriam Muniz de 2012, a montagem conta com o texto do sociólogo alagoano Luís Sávio de Almeida, dirigido por René Guerra. Tem sua primeira montagem com estreia em 1997, fica em cartaz até 2006, ganhando 25 prêmios nacionais e atraindo mais de cem mil espectadores.

Na remontagem, o elenco conta com Alex Walker, Gama Júnior, Jorge Adriani, Reginaldo Meneses, Sandra Neves, Swelen Lopes, Ticiane Simões, Vittor Rodrigues e Waneska Pimentel. O ator Vittor Rodrigues assina a produção, com produção executiva de Abides de Oliveira e Waneska Pimentel, que também assina como assistente de direção. As canções são de autoria do músico Mácleim, com direção musical de Arnaud Borges, direção coreográfica de Isabelle Rocha, cenário de Marco Antônio de Campos e Fabíola Siqueira, figurinos e maquiagem de Marcondes Lima, iluminação de Eris Maximiano e design gráfico, Alex Walker.

Nesse ponto é interessante notar que o grupo divide seus atores em várias funções ocupadas, tanto de produção como artística. A remontagem ganhou um prêmio Funarte em 2012 e conseguiu vários apoios culturais para ocorrer, dentre eles: a Fundação Municipal de Ação Cultural, Diteal – Diretoria de Teatros de Alagoas/Teatro Deodoro, Secretaria de Estado da Cultura de Alagoas/Centro de Belas Artes de Alagoas (Cenarte), TV Gazeta.

Todos os custos do espetáculo foram pagos pelo prêmio e apoios, o lucro de bilheteria, com ingressos variando entre R\$ 20,00 e R\$ 10,00, foram para o caixa do grupo para investimento em outros espetáculos.



Figura 7: Fotografia do Espetáculo “A Farinhada”, Joana Gajuru, no ano de 2013, divulgação por Joana Gajuru

Já na Invisível Cia. de Teatro, a produtora e atriz Daniela Beny divide a produção com Marco Antônio de Campos, normalmente cada um trabalha numa frente dentro da área de produção, reversando-se nas atividades. O trabalho de

produção de Daniela Beny⁵³ vem de antes do grupo, quando ainda fazia parte da Associação Orquídeas de Fogo: “Meu trabalho como produtora nasceu junto com o de atriz, ainda nas Orquídeas, fazia parte da equipe que escrevia projetos pra editais”. Quando conheceu Marco Antônio Campos, começou a trabalhar com produção fora do grupo, então decidiram montar a companhia.

Em 2013, o grupo esteve em cartaz com o espetáculo “Rosas, carroças e dramas”⁵⁴, inspirada na obra de Guimarães Rosa, mas não conseguiu abarcar uma temporada. O espetáculo, que tem o argumento de Marco Antônio Campos, ganhou o edital do Programa BNB/BNDES de Cultura 2012, dentro da categoria artes integradas e é adaptável a rua ou ao teatro. Sempre com a integração de artistas de outros grupos, assina a direção de rua, Waneska Pimentel, do grupo Joana Gajuru, encenação de palco, Esther Antunes, argumento para encenação do próprio Marco Antônio de Campos. No elenco, versão palco com Daniela Beny, Lindianne Heliomarie e Marco Antônio de Campos; e versão rua com Daniela Beny, Lindianne Heliomarie e Rose Silva.

O espetáculo contou com uma percussionista, Nany Moreno, três instrumentistas, Felipe Burgos, Jurandir Bozo e Kaw Lima, três vozes, Jailson Natividade, Lindianne Heliomarie e Nany Moreno, com participação especial de Nara Cordeiro. Assinou a trilha-sonora original, Jurandir Bozo. A técnica ficou a cargo de Clilton Feitosa, como técnico de gravação, Rose Silva, como operador de som, Esther Antunes, com a concepção de luz para teatro, Cibelle Araújo, como operador de luz, Marco Antônio de Campos e Quitéria Pedrosa, na concepção de cenografia. Para execução de cenografia, Vânia de Oliveira (esculturas em espuma), Tarcísio Santos (ferragens), Persilvado Figuerôa (painéis) e Marluce Costa (costuras), que também assina os figurinos. Para cenotécnica, Erick Silva e a identidade visual de Alex Walker.

O valor de montagem do projeto veio do edital, mas o grupo ainda conseguiu estabelecer parcerias como o Serviço Social do Comércio – Sesc. A produção foi assinada pela dupla. A bilheteria de algumas apresentações serviu para alimentar o caixa do grupo para novas montagens.

⁵³ Em entrevista a autora deste trabalho no dia 20 de janeiro de 2014.

⁵⁴ Dados extraídos de reportagem produzida pela Redação da Assessoria de Comunicação da Secult-AL. Disponível em: <<http://www.cultura.al.gov.br/>>. Acesso em: 15 Ago 2013.



Figura 8: Fotografia da adaptação para o palco do Espetáculo “Rosas, carroças e dramas”, Invisível Cia. de Teatro, divulgação por Ascom Teatro

O grupo a seguir é produzido por uma mulher que já começou sua carreira como atriz e produtora, paralelamente. Luana Macena de Melo⁵⁵, do grupo Orquídeas de Fogo se viu obrigada a ser a produtora de seu grupo e afirma que se acostumou, acabou se especializando e muitas vezes abre mão de suas funções como artista. Ela ainda afirma que faz de tudo numa produção: “Exclusividade é para quem tem grana, se for preciso subo em escada para montar cenário, faço maquiagens, ajudo a figurinista e se o chão estiver sujo, lá estarei eu varrendo”.

Em 2013, o grupo trabalhou com um espetáculo temático contrato por cliente, que definiu o tema a ser abordado e o grupo produziu o texto, contratou os atores e a equipe técnica. Nesse tipo de trabalho, o grupo se capitaliza para novas produções, para isso a produtora acumulou as funções de diretora, atriz, iluminadora, sonoplasta e contra regra. Ela aponta que produção se aprende na prática, procurando estágios com referências e com experiência: “Nunca fiz faculdade! Produção se aprende na prática, o ideal (foi assim que eu fiz e recomendo) é procurar um produtor com experiência e se tornar seu aprendiz até ter condições para caminhar sozinho”.

A Cia. Preto no Branco conta com uma produção comercial e os cargos são delegados como os de uma empresa. Assim, os dois fundadores também tem papéis claros, Bruno Omena é secretário executivo e Igor Vasconcelos assume a presidência do grupo e a diretoria de comunicação, com a produção comercial delegada a Alexya Vieira.

⁵⁵ Em entrevista a autora dessa pesquisa no dia 18 de janeiro de 2014.

Em 2013, o grupo esteve em cartaz com o espetáculo infantil “Chapeuzinho Vermelho”, conto original de Charles Perrault, adaptado por Igor Vasconcelos, que também atua e assina a direção, contando com Claudemir Santos, como assistente, na preparação vocal, pois trata de um musical, na cenografia e sonoplastia. Na iluminação e camarim, Giselle Vasconcelos. Tem como elenco os atores Aldine de Souza, Bruno Omena, Carlos Augusto, Gelly Silva e Igor Vasconcelos. E ainda um corpo de Ballet com Cleci Nascimento; Jhennyffer Nathielly.

O espetáculo é fruto do investimento do grupo e os ingressos, estimados entre R\$ 5 e R\$ 20, retornam ao caixa para novos espetáculos. A peça também contou com a participação de um público escolar, ficou em cartaz por dois anos.



Figura 9: Fotografia do Espetáculo “Chapeuzinho Vermelho”, Cia. Preto no Branco, divulgação por Yuri Monteiro

O grupo Ganymedes é liderado por Eris Maximiano e Flávio Rabelo e traz uma inovação para a produção de seus espetáculos, o convite a outros artistas para conduzir a produção. Ainda conta com dois atores Fátima Farias e Igor de Araújo, que decidem os rumos do grupo.

Em 2013, estiveram em cartaz com um espetáculo de rua, que mescla performance e teatro, EmCiscos⁵⁶ envolve a parceria de diversos artistas e setores da produção cultural de Alagoas. São os dois, Eris Maximiano e Flávio Rabelo, que assinam juntos a encenação e a concepção do projeto. Com parceira com o artista Pedro Lucena, surge a identidade visual. Já a parceria com o Instituto Eu Mundaú,

⁵⁶ Dados extraídos de reportagem produzida pelo site Cada Minuto de notícias. Disponível em: <<http://cadinumino.com.br/noticia/224097/2013/08/28/artista-alagoano-inspira-a-obra-emciscos#prettyPhoto>>. Acesso em: 28 Ago 2013.

conseguem ser ainda mais atrelada, o instituto se torna o proponente e gerenciador do projeto. No elenco, Fátima Farias e Igor de Araújo da Cia. Ganymedes e Jorge Schutze da Cia. LTDA. Na equipe de criação, Magnun Ângelo da Cia. do Chapéu, assistência de direção, Marcelo Marques da Ganymedes/Gato Zorlho, estudos de sonoridades, e a artista multimeios Renata Voss, que assina o material gráfico.

O patrocínio do Banco do Nordeste / BNDES através de seu edital foi o que financiou o espetáculo, que ocorre em praças e espaços ao ar livre. A produção é assinada pela atriz Ane Oliva com a ajuda de Fátima Farias como assistente.

3.2 – O conjunto faz a obra: fazendo no coletivo ou no colaborativo

A palavra “trabalho em grupo” já está associada intimamente ao fazer coletivo. Para a produção no teatro essa divisão de tarefas pode ser vista em duas vertentes, a produção coletiva e a colaborativa. Pensando em aspectos além da produção, a própria criação coletiva já é tida como uma forma de diluição dos afazeres entre todos os envolvidos do grupo. Como afirma Fischer (2003), inclusive papéis como dramaturgia e direção são apropriação de todos os componentes do grupo: “Nesses casos específicos, podemos afirmar que a criação coletiva diluía o papel do dramaturgo e diretor, e todos os artistas se apropriavam das mais variadas funções, sem distinção de áreas” (FISCHER, 2003, p. 41).

Trazendo esse pensamento para a produção teatral, no processo de produção não há responsáveis, todos contribuem, há divisão de tarefas de acordo com a necessidade do espetáculo. A assinatura da produção já não pertence mais a uma pessoa apenas, mas ao grupo. Esse tipo de produção muitas vezes é tida como amadora, um erro comum entre os que fazem teatro, pois se bem conduzido o processo pode ser mais profissional que com apenas um produtor. Uma preocupação que pode permear quem trabalha com esse processo é a unanimidade e a similaridade de ideais do grupo, que devem estar testando a coesão e fortalecendo essa relação sempre.

Já no processo colaborativo a ideia é ter um responsável pela atividade, mas todos assumem a responsabilidade de opinar a respeito. Neste caso, não se restringe apenas ao âmbito da criação. É uma forma de organização de gestão coletiva, como, por exemplo, uma cooperativa, ou seja, todas as decisões fundamentais relacionadas às áreas de produção, financeiro e administração

precisam passar por um processo de deliberação coletiva. Como afirma Fischer (2003), trazendo essa realidade para a criação teatral, todos contribuem para os diferentes setores de um espetáculo tornando a obra mais livre e rica, assim a liberdade de criação passa a ser o ponto que move o processo de construção da produção:

Essa dinâmica cria condições e movimentos para que todos os artistas envolvidos possam contribuir com proposições nos diferentes setores de uma criação teatral, com liberdade e desenvolvimento de habilidades. Sob essa perspectiva, compreendemos que a produção colaborativa oferece maior liberdade de criação tanto na forma, quanto na escrita, organização e resolução final do espetáculo, em coexistência com a manutenção das funções (FISCHER, 2003, p. 40).

A Cia. da Meia Noite é um grupo que assina o trabalho como companhia. Todos tomam a decisão no processo de produção. Como afirma Fisher (2003), não há hierarquia, é uma linha horizontal na produção, o que também acarreta na supressão do direito autoral, vista nessa pesquisa como marca na maior parte dos processos de produção teatral:

Nesse sentido, rompem-se as fronteiras que demarcam uma produção cênica, em favor da participação igualitária de acordo com um projeto e interesse comum. A suposta hierarquia teatral é apaziguada, ao propor a descentralização autoral e ruptura da liderança impositiva (FISCHER, 2003, p. 14).

O mesmo processo de produção acompanha a história da Cia. do Chapéu, como afirma seu presidente Thiago Sampaio de M. Albuquerque⁵⁷, o grupo até já tentou, mas acabam preferindo trabalhar com distribuição das tarefas de produção através da divisão coletiva das atribuições:

Não temos um produtor exclusivo do grupo, embora já tenhamos experimentado elencar um integrante para essa função em trabalhos específicos. Quando essa figura não é definida claramente, todos os integrantes, cada qual em níveis diferentes, assumem a responsabilidade por essa função e então buscamos distribuir as tarefas e necessidades conforme o tempo disponível, a experiência prévia da pessoa naquele tipo de tarefa e o seu interesse particular por aquela função.

Pensando assim, os grupos que trabalham com produção coletiva, como destaca Fischer (2003), possui modelos dinâmicos de produção para o teatro e está mais aberto a entrada de novas técnicas e modos de produção:

⁵⁷ Em entrevista a autora deste trabalho no dia 10 de abril de 2014.

Sob esses pontos de vista, nota-se que o procedimento de criação coletiva não encerra um modelo fixo de produção teatral. Admite-se uma diversidade de parâmetros teóricos e práticos, sobre os quais se estabelece a coletivização do trabalho (FISCHER, 2003, p. 15).

Para Thiago Sampaio de M. Albuquerque⁵⁸, o que ocorre de dificuldade são os prazos, principalmente quando o grupo consegue aprovação num edital, onde o tempo é um fator essencial para a produção:

Quando a situação é de uma produção via prêmio a questão do tempo de cumprimento do edital é imperativa, nos obrigando a fazer ajustes no trabalho muito mais em virtude da urgência da prestação de contas e menos de uma autonomia sobre o processo criativo.

O grupo Carapuça trabalha com o conceito de colaboração coletiva, como afirma seu diretor e produtor David Farias⁵⁹: “De acordo com o espetáculo, distribuem-se as funções, quem compõe o elenco, funções de divulgação virtual, figurinos (cada um passa e lava o seu), e quem fica na técnica, se responsabiliza por suas funções prévias e no momento da peça”. Todo o processo tem um responsável David Farias, mas todo o grupo toma as decisões e trabalha em conjunto. Cada um tem sua função determinada no grupo, mas o coletivo trabalha em prol do auxílio do outro em sua etapa.

Essa segunda forma de produção onde há um responsável que distribui tarefas e escuta o grupo, como pontua Fischer (2003), torna-se um modelo democrático, mas não isenta o responsável de sua função de produtor, sendo esta a forma mais utilizada em grupos de teatro na atualidade:

Ou seja, essa segunda forma de criação pressupõe o avanço do conceito democrático do coletivo, sem abolir a delegação de responsáveis pela coordenação de determinados setores. Conserva-se a divisão de tarefas, estabelecida de acordo com a especialização e, também, o interesse e habilidades dos integrantes, que podem sugerir soluções nos diferentes campos. (...) Essa forma de criação é a que mais se aproxima do processo colaborativo proposto pelas companhias teatrais atuais (FISCHER, 2003, p. 16).

Essa também é a forma encontrada pelo grupo SOS Sorriso, formado a partir de uma oficina de interpretação num bairro periférico de Maceió. O grupo possui uma produtora, Maria Santos, que delega tarefas aos demais e trabalha de forma a democratizar o máximo possível as decisões administrativas financeiras.

⁵⁸ Em entrevista a autora deste trabalho no dia 10 de abril de 2014.

⁵⁹ Em entrevista a autora deste trabalho no dia 18 de janeiro de 2014.

Esses dois modos de produção conjunta trazem benefícios aos grupos, mas também podem gerar uma série de desconfortos, o grupo precisa estar coeso numa linha de trabalho proativa, dentro de uma coesão de ideias. Funciona essencialmente em grupos criados já a partir dessa filosofia, com artistas já focados nesse trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não se pretende com esse trabalho pôr um ponto final no assunto. Longe de nós tal pretensão. O que se fez foi levantar, a partir de estudos existentes e das fontes primárias, esse processo que ainda se desdobra, requerendo outros estudos que venham a preencher as vagas aqui deixadas. Espera-se que elas sejam tomadas como aberturas, ofícios, fendas de que a nossa limitação não pôde dar conta, mas dando alento para continuar os desvelamentos ainda por serem levados a efeito. (LEÃO, 2006, p. 17).

Essa dissertação apontou dois propósitos políticos explícitos: registrar e difundir os modelos de trabalho de produção dentro dos grupos de teatro de Maceió, em atividade no ano de 2013; e, destacar se há uma figura de produção nesses grupos e como ela trabalha a partir deles. Na primeira etapa, a ideia foi caracterizar e humanizar esses grupos, evidenciando como os principais fazedores de teatro da capital. Assim, a dissertação se direcionou a traçar um panorama da situação vigente de aspectos da produção em Maceió, reafirmando as dificuldades de se produzir teatro num município, que embora esteja na capital, não conta com políticas públicas e hábitos culturais para a linguagem, mas que mesmo assim, consegue se consolidar, possuindo uma longa trajetória, principalmente pelo trabalho desenvolvido pelo movimento de teatro de grupo organizado.

No aspecto de formação de público para linguagem, Lael Correia⁶⁰ coloca a condição de governo e os índices do estado para justificar a falta de identificação do público com o teatro de grupo produzido na capital: “Num estado com o maior índice de analfabetismo do país, não se pode condenar que o público desconheça os meandros da arte e prefira ver em cena o humor e os artistas que ele conhece da TV”.

A busca também trouxe aspectos como a situação dos espaços voltados ao teatro na capital, constatando que são poucos e não atendem só a linguagem, o que leva os grupos a trabalhos alternativos de rua ou a pensar num esquema mais elaborado de produção, tendo, neste caso, como ponto positivo exatamente a mudança de atitude quanto ao fazer teatral. Além disso, o primeiro panorama de

⁶⁰ Em entrevista a autora deste trabalho no dia 10 de janeiro de 2014.

grupos atuantes e o mapeamento dos mesmos em um trabalho acadêmico, um salto para o entendimento da produção teatral em Maceió, no âmbito acadêmico.

Constatamos que a maioria das companhias edificou-se, principalmente, sob princípios de continuidade de trabalho e da produção em pares. Por meio da análise apresentada no último capítulo, a produção como se estabelece, hoje, não está distante dos percalços que outros grupos de teatro passam pelo país, mas demonstra uma consonância ao processo.

Através dessa análise, foi identificado o quanto a carência de uma política pública local, seja ela estadual ou municipal, no caso de Maceió ocorrem os dois, é maléfica ao processo de amplitude de atividades teatrais, com a carência de temporadas teatrais, que trariam o hábito de ir ao teatro a vida do maceioense, além de fatores como o incentivo a produção e circulação dos mesmos. Apesar disso, os grupos não param de produzir, fato admirável para uma sociedade capitalista e que funciona com políticas de marketing cultural tão acesas.

Com relação às questões de poder político na cultura, as relações ainda se dão de forma amadora e muitas vezes falta respeito ao trabalho que os grupos desenvolvem, tendo eles que buscar apoio nos editais nacionais. Assim, as críticas da classe são pertinentes e compõem um sistema de anos sem apoio político e social para suas atividades.

Como afirma Araújo (2011), sobre a necessidade de pensar uma política pública para cultura nas três esferas de poder, de forma a formar eixos conceituais e linhas que tragam um diálogo entre os artistas, os profissionais e o público é essencial para a sobrevivência da arte:

É necessário que o governo tenha políticas de fomento em todos os seus níveis (Federal, Estadual e Municipal), afinal o Brasil é um estado federativo. É necessário também que esta atuação seja mais compreensiva que restritiva e que o processo de tomada de decisão quanto aos eixos conceituais e linhas programáticas das políticas culturais seja mais dialógico (ARAÚJO, 2011, p. 190).

Pensando na produção dentro desse processo, a filosofia desses grupos em Maceió, influencia diretamente na forma como se trabalha com teatro. Foi constatado que não se vê a necessidade direta, em nenhum dos grupos, de um profissional de fora do mesmo para conduzir a produção, eles resolvem de forma clara essa produção entre si. Mesmo os grupos que estão capacitando uma pessoa para assumir essa parte do processo, ela sai de dentro do grupo ou nasce na

profissão dentro dele. Como afirma Daniela Beny⁶¹, esse profissional deve sim existir num grupo, mas que entenda e compartilhe da filosofia e proposta de trabalho dos demais, ou não irá funcionar:

Sou da opinião que cada grupo deveria ter um produtor que fizesse parte do mesmo, alguém que entenda a linguagem que o grupo trabalha, que tenha um ritmo parecido com os demais e que, principalmente, comungue da proposta do trabalho em questão, senão o trabalho se torna muito sofrido.

Vale (2008) reforça o que Daniela Beny propõe afirmando que essa relação é estreita e não há como coloca-la a parte num grupo, o trabalho artístico deve estar entranhado na produção e o produtor deve seguir não só o dinheiro, mas o trabalho artístico:

(...) pensar um projeto de produção grupal que esteja estreitamente conectado com o processo de criação do grupo e não colocado como uma tarefa associada que funciona à parte do grupo. Pois um produtor que “vem de fora” e que está descomprometido com o processo de criação artística, em geral, vê no grupo apenas as possibilidades técnicas e financeiras (utilização dos recursos financeiros, patrocínio e retorno financeiro); e não seu trabalho artístico que está aliado com suas metas e objetivos (VALE, 2008, p. 142).

Quando Artur Martins debate sobre ser “rato de palco” e não ser prático em questões administrativas, acaba justificando a entrada no grupo de um novo profissional que não atua no palco, outros entrevistados também apontam esse mesmo caminho:

Eu vou assumir como gestor e ela, a Camila irá assumir como produtora. Já estamos arrumando a casa e direcionando os papéis. Ela não é artista, e isso é ótimo, porque é prática.

Ainda pontuando sobre esse produtor dos grupos maceioenses, a grande maioria ainda é composta por artistas, o que facilita o trabalho dos grupos, pois como os mesmos afirmam através de seus entrevistados, indiferente de concordarem em outros fatores é que esse profissional precisa entender intimamente da linguagem, não só da produção. Assistir a espetáculos, ir a bastidores, não necessariamente atuar, mas passar por outros setores que compõem a construção teatral.

⁶¹ Em entrevista a autora deste trabalho no dia 20 de janeiro de 2014.

Enfim, para finalizar, trazer essa profissão como importante para o grupo já não é mais um problema a ser vencido, mas sistematizar formas de atuação da produção teatral em Maceió, através dos grupos, caberá a outra pesquisa bem maior e com mais tempo de duração. Os objetivos do trabalho foram atingidos a medida que se descortinou-se a profissão apontando as mais variadas formas de atuação. Mas o trabalho está apenas começando e muito espetáculo ainda tem que acontecer para que se possa se consolidar uma temporada. Então, até a próxima e que continue o espetáculo.

REFERÊNCIAS

ALVES, Maria Aparecida. **Políticas públicas de cultura e o trabalho técnico no campo da produção cultural**. São Paulo: APPRIS, 2012.

ARAGÃO, Ana. **Participação, consulta e controle social**. Salvador: Secretaria de Cultura da Bahia, 2013.

ARAÚJO, Sérgio Sobreira. **Produção cultural no contexto das políticas públicas: uma análise da trajetória do teatro baiano profissional no período de 1988 a 2010**. (tese doutorado). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

AVELAR, Rômulo. **O Averso da Cena: notas sobre produção e gestão cultural**. 2 ed. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2010.

AZEVEDO, José Fernando et al. (Org.) **Próximo ato: teatro de grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

BARROS, Alice Monteiro de. **As relações de trabalho no espetáculo**. São Paulo: LTR, 2003.

BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

BEZERRA, Antônia Pereira et al (org.). **Cena, corpo e dramaturgia: entre a tradição e a contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012. p. 261-272.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1973.

BRANT, Leonardo. Uma abordagem multidimensional para a atividade cultural. in **Revista Observatório Itaú Cultural**. n. 6 (jul/set 2008). São Paulo: Itaú Cultural, 2008. p. 74-81.

BRASIL. CTAC. **Centro Técnico de Artes Cênicas**. Disponível em: <<http://www.ctac.gov.br/>>. Acesso em: 02 Nov 2013.

BRASIL. FUNARTE. **Histórico da FUNARTE**. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/a-funarte/>>. Acesso em: 02 fev 2014.

BRASIL. MINC. Ministério da Cultura. **Cultura em números: anuário de estatística culturais 2009**. Brasília: MINC, 2009.

CALIL, Carlos Augusto. Sede de Cultura. in COELHO, Teixeira (org.). **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2008. p. 161-172.

CARREIRA, André. Teatro de grupo: conceitos e busca de identidade in **ANAIIS DO III CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS** (Memória ABRACE VII), Florianópolis, 2003.

COELHO NETTO, Jose Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 2004.

COSTA NETTO, Jose Carlos & FRANCEZ, Andréa & D'ANTINO, Sérgio Famá. **Manual do direito do entretenimento** – Guia de produção cultural. 2 ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2011.

CUNHA, Maria Helena Melo da. **Gestão cultural**: profissão em formação. (dissertação de mestrado). Faculdade de Educação. Universidade de Minas Gerais, 2005.

FERNANDES, Silvia. **Grupos teatrais ano 70**. Campinas: Editora Unicamp, 2000.

FISCHER, Micky. **Marketing cultural**. São Paulo: Global, 2002. P. 43 – 45.

FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo**: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. (dissertação de mestrado). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, 2003.

FLORIDA, Richard L. **A ascensão da classe criativa**. Porto Alegre: L&PM, 2011. p. 44-82.

GOMES, Miguel. O cara quem é. **Fazer e vender cultura**. Disponível em: <<http://clubedacultura.com/fev/fv1/cgi-bin/index.cgi?action=viewnews&id=25>>. Acesso em: 20 Mai 2013a.

GOMES, Miguel. O produtor é o cara! Mas quem é ele?. **Fazer e vender cultura**. Disponível em: <<http://clubedacultura.com/fev/fv1/cgi-bin/index.cgi?action=viewnews&id=28>>. Acesso em: 20 Mai 2013b.

HEINRICH, Bettina. Mudando cidades: um papel para a política cultural urbana. in COELHO, Teixeira (Org.). **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2008. p. 87-101.

IBGE. **Pesquisa anual de serviços 2012**. Censo 2010. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/>>. Acesso em: 20 Mai 2013.

ITAÚ CULTURAL. **Revista observatório Itaú Cultural: OIC**. - N. 15 (Dez. 2013 / Mai. 2014). São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

LEAL, Mara Lúcia. **Memória e(m) performance**: material autobiográfico na composição da cena. (tese de doutorado). Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2011. p. 31-79.

LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura para outra cena**: o moderno teatro da Bahia. Salvador: Fundação Gregório de Mattos, EDUFBA, 2006.

LE CROSNIER, Hervé. Repensar os direitos do autor. in CRIBARI, Isabela (org.). **Produção cultural e propriedade intelectual**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006. p. 142-149.

LOBO, Carla Maria. **Diário de produção**. Belo Horizonte: edição autoral, 2009.

OLIVEIRA, Domingos de. **Minha vida no teatro**. São Paulo: Leya, 2010.

RUBIM, Antonio Albino Canelas & ROCHA, Renata (org.) **Políticas culturais**. Salvador: UFBA, 2012.

SANTOS, Gláucio Machado. Sobre Requisitos de Formação Superior em Artes Cênicas: O Artista como Empreendedor. **Revista “O teatro transcende”**. Departamento de Artes – CCE da FURB. Blumenau, v. 16, n. 2, p. 03-14, 2011.

SANTOS, Gláucio Machado. Um certo olhar sobre a pré-encenação. **ANAIIS DO VI CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – ABRACE**. Belo Horizonte, 2008.

SCHUMAHER, Schuma. **Gogó de emas**: a participação das mulheres na história do Estado de Alagoas. Rio de Janeiro: REDEH e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo Silva. **A encenação no coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. (tese de doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SOUZA, Eduardo Fragoaz. **A moeda da arte**: a dinâmica do campo artístico e econômico no patrocínio do CCBB (tese de doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TADDEI, Roberto & MILANI, Aloisio (coord.). **Produção cultural no Brasil**. Disponível em: < <http://www.producaocultural.org.br/videos/baixe-a-integra-das-entrevistas-do-producao-cultural-no-brasil-pdf/>>. Acesso em: 11 jan 2010.

VALE, Flávia Janiaski. **Produção e gestão no teatro de grupo como projeto de construção de autonomia**. (dissertação de mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, 2008.

VALVERDE, Maristela da Silveira. **Fórum da cultura em Juiz de Fora**. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social. Juiz de Fora: UFJF; FACOM, 2. sem., 2002, 94 fl.

VANNUCCHI, Aldo. **Cultura Brasileira**: o que é e como se faz. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

VILHENA, Deolinda Catarina França de. Produção Teatral, da Prática à Teoria. **ANAIIS DO V CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

CÊNICAS – ABRACE. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2011.

VILHENA, Deolinda Catarina França de. Produção Teatral: Da Prática à Teoria a Sistematização de uma Disciplina. **ANAIS DO V ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA.** Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, 2009.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte:** um paralelo entre a arte e a ciência. 3ª ed. rev. Campinas: Autores Associados, 2006.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Roteiro para entrevista com os profissionais dos grupos de teatro de Maceió. Diretores, Gestores ou Produtores.

Local da entrevista:

Data: _____ Início: _____ h Término: _____ h

Nº da entrevista: _____

I. IDENTIFICAÇÃO

1. Nome artístico: _____

2. Idade: _____

3. Profissão: _____

4. Participação no grupo

II. QUESTÕES NORTEADORAS DAS ENTREVISTAS

1. Quem é você, como você chegou ao grupo e qual o seu papel nele? Fale um pouco da sua trajetória, nos revelando como tudo começou. E, principalmente, em qual momento você se tornou um produtor. Nesta questão, gostaria que explicitasse se você trabalha por meio de contrato, em um grupo (qual), ou se já trabalhou (qual).
2. Fale um pouco da trajetória do grupo, nos revelando como tudo começou. E, principalmente, em qual momento vocês como grupo se profissionalizaram.
3. Qual o ponto de partida do grupo para iniciar uma produção teatral? Qual o seu ponto de partida para iniciar uma produção teatral?
4. Na sua opinião, era mais fácil produzir e fazer teatro quando você começou ou atualmente? Antes da atual gestão, ou agora? E como você avalia a política pública para o teatro atualmente em Maceió?
5. Como você percebe a atuação do Ministério da Cultura e de seus órgãos públicos vinculados, como a Funarte, da Secretaria da Cultura do Estado e da Fundação de Cultura de Maceió?
6. Existe um produtor do grupo? Quem é ele e ele atua exclusivamente como produtor ou tem outras funções dentro do grupo? Caso não exista a figura de um produtor, como vocês realizam suas produções?
7. Como você avalia o financiamento dos espetáculos ao longo de sua carreira?
8. Na realização de um processo de criação e de um trabalho artístico, quais os maiores problemas que você encontra no tocante a produção de espetáculos?

Diante aos problemas possíveis quais os meios que você utiliza para solucioná-los?

9. Qual a sua opinião quanto à função do produtor teatral em meio ao processo de construção de grupos?
10. Você acredita ser possível formar produtores teatrais em universidades?
11. Seu grupo esteve em cartaz com algum espetáculo em 2013? Quando e como foi pensado esse espetáculo?
12. Como foi realizada a captação de recurso para esse espetáculo?
13. Qual a equipe de trabalho do espetáculo? Houve um produtor envolvido? Quem exerceu essa função?
14. Você acredita que a temporada em cartaz do espetáculo supriu as necessidades do grupo? Se não, apontaria alguma mudança de produção que poderia ter ampliado a temporada em cartaz do espetáculo, ou ainda a periodicidade das apresentações da mesma?