



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

**CARLOS ALBERTO FERREIRA DA SILVA**

**Grupo Teatral Ponto de Partida:  
Encenação e Produção**

Salvador  
2014

**CARLOS ALBERTO FERREIRA DA SILVA**

**Grupo Teatral Ponto de Partida:  
Encenação e Produção**

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

Orientador: Prof. Dr. Gláucio Machado Santos.

Salvador  
2014

### Sistema de Bibliotecas - UFBA

S586 Silva, Carlos Alberto Ferreira da.  
Grupo teatral Ponto de Partida: encenação e produção/ Carlos Alberto Ferreira da Silva. - 2014.  
170 f.

Orientador: Prof. Dr. Gláucio Machado Santos.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2014.

1. Companhias de teatro. 2. Teatro – Produção e direção. I. Santos, Gláucio Machado.  
II. Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro. III. Título.

CDU – 792  
CDD – 792.9

CARLOS ALBERTO FERREIRA DA SILVA

**Grupo Teatral Ponto de Partida:  
Encenação e Produção**

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

Aprovado em 21 de fevereiro de 2014.

**Banca Examinadora**

Gláucio Machado Santos – Orientador \_\_\_\_\_  
Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Walter Lima Torres Neto \_\_\_\_\_  
Doutor em Teatro pela Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, França  
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Antonia Pereira Bezerra \_\_\_\_\_  
Doutora em Lettres Modernes pela Université de Toulouse II, Le Mirail, França  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

## **Agradeço,**

A Deus por todas as maravilhas concedidas ao longo deste mestrado.

À minha família por confiarem nos meus sonhos e desejos.

Ao meu orientador Gláucio Machado, que me fez acreditar nas possibilidades de uma caminhada acadêmica.

Antônia e Walter, obrigado pelas palavras e considerações.

Ao PPGAC, por me proporcionar momentos únicos e inesquecíveis, apenas as reticências poderiam resumir essa infinitude de vivência...

Aos professores Daniela Amoroso, Jacyan Castilho, Celida Salume, Denise Coutinho, Luiz Marfuz e Armino Bião, pelas disciplinas ministradas e conhecimentos divididos.

À Deolinda Vilhena pelos importantes momentos de encontro e criação.

À Eliene Benício, pelo carinho, pela amizade e pela força.

À Ciane Fernandes e todos do Laboratório de Performance, momentos importantes para uma oxigenização durante esse processo imerso da academia, pelas práticas e pelas experiências.

Aos queridos amigos que fiz em minha turma: Enjolras, Andrea, Maria Vitória, Camila, Anita, Gildon, Uibitu, Diego, Luciana, Elaine, Yara, Chico, Taína e Neto; e os agregados, Juan e Junior, que com muita estima compuseram importantes fases da vida baiana. Obrigado por me receberem na Bahia, na turma, na vida.

A vocês que moraram e moram comigo, um nó na garganta, a saudade, a alegria, os risos, os choros, as danças, as comidas, os momentos mais engraçados e felizes que, com certeza, foram na Casa das Mangueiras. Lenine, você foi a flor responsável, eternamente agradecido; Milena, um sonho de amor, uma irmã; Elaine, uma história; Ana Milena, resumir em palavras, te amo; Ellen, de uma visita a uma moradora, obrigado sempre; Katirita, obrigado pelo encorajamento e ajudas! Ao Rafa, que chegou! Gente, obrigado! Aproveito, para agradecer ao meu quarto, as minhas amigas plantas com quem eu dividi sorrisos e lágrimas, e, claro, ao meu pé de abacate.

Aos importantes atravessamentos nesta caminhada: Mirela, Leo, Daniela (um obrigadão Colombiana), Katia, Jorge, Antônio, Tarcísio, Joice, Laís, Lú, Mulher Brasileira, Lucas<sup>2</sup>, Flaviana, Daiane-PPGAC, Walter-PPGAC, APG, turma de Direção I – 2013, congressos, encontros, encruzilhadas, viagens...

Davi de Oliveira Pinto, a você um obrigado mais que especial. Somente Deus sabe a sua importância neste momento de mestrado.

Ao Grupo Teatral Ponto de Partida, em especial, Regina Bertola, Soraia Moraes e Lido Loschi.

A todos que me concederam as entrevistas, ajudas, encontros, conversas – obrigado!

Ao D., que nos 45 do segundo tempo trouxe um sorriso para as minhas palavras.

Enfim, a todos e todas, obrigado.

Bahia de todos os Santos, Salvador dos Orixás, Canela das Mangueiras, Obrigado!!!!

## RESUMO

A presente pesquisa explora a relação entre o encenador e o produtor teatral no ato de criação e execução, quando as duas funções são realizadas pela mesma pessoa, no intuito de gerar um material teórico que forneça um estudo sobre os aspectos referentes a um encenador/produtor. Desse modo, a presente pesquisa, buscou-se apresentar um exemplo de um encenador que assumisse as funções de produtor e vice-versa. Partindo das experiências do Grupo Teatral Ponto de Partida – que realiza suas atividades há mais de 30 anos no interior do estado de Minas Gerais – este estudo visa compreender como se dá a organização das funções relacionadas à criação de um espetáculo, mas, sobretudo, entender quais são as estratégias para colocá-las em prática. Estabelece, ainda, um panorama acerca da função do encenador no teatro brasileiro, desde o surgimento da função do encenador até a contemporaneidade, identificando uma distinção entre os termos ensaiador, diretor teatral e encenador, ao apresentar o histórico dessas funções no Brasil e o trabalho da encenadora Regina Bertola, no Ponto de Partida.

**Palavras-chave:** Encenador; Produtor; Produção Teatral; Grupo Teatral Ponto de Partida.

## RÉSUMÉ

La présente recherche examine la relation entre le metteur en scène et le producteur théâtrale dans le acte de création et exécution, quand les deux fonctions sont réalisées pour la même personne, avec le but de créer un matériel théorique pour faire un étude sur les aspects référents au metteur en scène/producteur. À partir d'une étude de cas, il sera présenté un exemple d'un metteur en scène qui a la fonction de producteur et un producteur qui a la fonction de metteur en scène. Pour la présente étude sera remarqué par les expériences du Groupe Théâtral Ponto de Partida – Il fait 30 ans que ce groupe réalise les activités dans l'État de Minas Gerais – Cet étude veut comprendre l'organisation des fonctions relatifs à création d'une pièce théâtrale, mais, surtout, comprendre quelles sont les stratégies pour pratiquer ses travaux. Ainsi, la présente recherche commence avec un panorama à propos de la fonction du metteur en scène dans le théâtre brésilien, depuis la naissance de la fonction du metteur en scène jusqu'au moment contemporain. La recherche fixe une distinction entre le personne qui fait la répétition et le metteur en scène. Ce chapitre présente aussi l'historique à propos de ces fonctions au Brésil et le travail de la metteuse en scène Regina Bertola dans le Groupe Ponto de Partida.

**Mots-Clés:** Metteur en scène; Production Théâtrale; Groupe Ponto de Partida.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>[1] UM OLHAR SOBRE O ENCENADOR COMO SUJEITO DA ENCENAÇÃO TEATRAL.....</b>	<b>16</b>
1.1 Ensaiador.....	17
1.2 Diretor Teatral.....	22
1.3 Encenador.....	26
<b>1.3.1 O trabalho do encenador no Brasil.....</b>	<b>30</b>
<b>1.3.2 Primeira parte do objeto de estudo: os Encenadores.....</b>	<b>39</b>
<b>Regina Bertola.....</b>	<b>40</b>
<b>O Encenador no Teatro de Grupo.....</b>	<b>46</b>
<b>E o Ponto de Partida?.....</b>	<b>51</b>
<b>[2] UM OLHAR SOBRE O PRODUTOR COMO SUJEITO DA PRODUÇÃO TEATRAL.....</b>	<b>62</b>
2.1 Período antes Ministério (a.M.).....	66
2.2 Período pós Ministério (p.M.).....	79
2.3 Segunda parte do objeto de estudo: o produto[r].....	82
2.4 Os procedimentos da criação.....	87
[Leis de Incentivo à Cultura].....	91
2.5 Pensando em novos métodos de Subvenção para a Produção Teatral.....	96
<b>[3] O EXERCÍCIO DAS FUNÇÕES DO ENCENADOR E DO PRODUTOR PELA MESMA PESSOA.....</b>	<b>107</b>
3.1 Ser Encenador/Produtor.....	108
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>125</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>134</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>139</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>140</b>

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa busca compreender duas funções envolvidas na atividade teatral: a encenação e a produção. Para tanto, faz-se necessário aprofundar e compreender as dinâmicas que permeiam e transitam esse lugar de ocupação que inclui tanto o encenador quanto o produtor.

No intuito de entender as premissas que são importantes para a construção desta pesquisa, torna-se necessário identificar de onde surgem os desejos e as questões que são responsáveis por nortear o presente trabalho. Valendo-se dos estudos do pesquisador Armindo Bião, partimos da ideia de sujeito-trajeto-objeto, já que

[...] a ideia de trajeto remete à articulação de um sujeito com seus objetos de interesse e com outros sujeitos, cujos interesses, ainda que parcialmente comuns, encontram-se na encruzilhada das ciências e das artes, onde múltiplos grupos de pesquisa formam-se e transformam-se, ao longo do tempo (BIÃO, 2009, p. 45).

Portanto, a pesquisa que será delineada é resultado de uma trajetória cujo objeto inclui as implicações de um sujeito. Em 2013, realizei um projeto pela *Funarte* em que desenvolvi as seguintes funções: escrever, produzir, desenvolver o projeto artisticamente e ainda mediar para que todos os ideais solicitados na cena fossem cumpridos. Assim, a fim de explorar esse campo amplo, que abarca tanto a encenação quanto a criação e a produção, o objeto dessa pesquisa será a relação entre o processo de criação e a montagem de um espetáculo teatral, incluindo nesse processo as ações de produção quando forem realizadas pela mesma pessoa.

Diante do presente objeto, faz-se necessário apresentar ao leitor as estruturas responsáveis por estimular o cerne desta pesquisa, ou seja, as relações existentes entre encenador e produtor, dentro da encenação e da produção teatral.

Sabemos que o marco para configuração do moderno teatro brasileiro constituiu-se através de uma nova cena que subiu aos palcos por meio do encenador. Desde então, os ensinamentos e as práticas que daí se sucederam – envolvidas por uma dinâmica importantíssima para a época – têm possibilitando um encontro cultural que chega até a contemporaneidade. Assim, ao desbravar um caminho cercado por diferentes fronteiras, oriundo de diversas culturas, torna-se possível identificar a grande multiplicidade de ritos e manifestações populares espalhados pelos interiores do Brasil.

Em meados do século XX, a configuração do teatro brasileiro baseava-se em uma produção cultural “urbana” que se dava principalmente no eixo Rio-São Paulo e que ocorria de tal maneira, que a proliferação e ascensão do teatro se instauraram inicialmente nessas capitais e somente ao longo dos últimos anos ganharam destaques em outras regiões do país.

Aos olhares da época, “não é raro encontrar opiniões que classificam o que está fora do espaço central de legitimação como obras sem refinamento estético, como manifestações populares ou artes menores, de caráter ingênuo, primitivo e incapazes de se sustentarem no mercado” (FERNANDES, 2009, p. 19). De acordo com Fernanda Fernandes, os destaques de um espetáculo de ponta apoiam-se no pensamento hierarquizador das grandes vitrines, que preconiza que a arte se encontra nos grandes polos.

No entanto, a vigência desse pensamento pode ser colocada em cheque a partir do momento em que dinâmicas culturais, oriundas da própria sociedade, passam a exigir uma abordagem pluralista, capaz de perceber as diferentes culturas envolvidas e germinadas neste país, e que variam entre uma arte elitizada, de cultura popular e de indústria cultural.

Em vista disso, o pensamento acerca da descentralização da cultura começa a ser um ponto diferencial durante o século XX, de tal forma que as iniciativas passam a se evidenciar através de grupos, companhias e artistas que se apropriaram dos repertórios disponíveis, tanto da cultura de grande massa, quanto do sertanejo e das diferentes manifestações populares. Dessa forma, na perspectiva de compreender sobre esse período efervescente que se delineia sobre os modos operantes de cultura no Brasil – sobretudo no teatro em que a cena se fundamenta através da encenação, mas também de suas conjugações por meio da produção teatral – é que passamos a entender os funcionamentos de determinados grupos de teatro que buscavam o seu valor em suas próprias regiões.

O grupo de teatro pressupõe um trabalho provido de continuidade em que as atividades ganham outras conotações, outros enfoques e objetivos que ultrapassam a montagem de um espetáculo. Assim, nas dinâmicas de um grupo, contempla-se: a pesquisa e a experimentação cênica, as elaborações e criações artísticas a partir do texto dramático, a atenção com a realidade social, as relações de trabalho com a produção teatral, as estratégias para uma sobrevivência econômica no mercado teatral, além do constante debate de ideias entre os integrantes. Dessa forma, o grupo de teatro é, sem dúvida, uma organização peculiar e produtiva de pesquisa, de investigação, de criação no processo cênico. O grupo é “a única fonte rigorosamente penetrante e estimulante, capaz de aprofundar um projeto artístico de forma a mantê-lo permanentemente inserido na vida social e no constante confronto com a realidade” (PEIXOTO *apud* VECCHIO, 2006, p. 34).

É nesse sentido que apresento como ponto de investigação um estudo sobre o Grupo Ponto de Partida, a fim de entender as questões relacionadas ao seu tempo histórico, as preocupações nacionais e regionais, o trabalho de ação cultural desenvolvido com a sociedade, bem como as criações de estratégias no mercado teatral. O Grupo Ponto de Partida criou suas próprias maneiras de se destacar no mercado ao longo dos seus trinta e três anos de carreira, em Barbacena, Minas Gerais. Principalmente por não estar em um grande centro urbano, a Associação Cultural Ponto de Partida, responsável por mais de trezentas pessoas envolvidas, entre atores, músicos e jovens, possui os seguintes projetos: o núcleo de teatro Ponto de Partida, ao qual será dado destaque neste trabalho; os Meninos de Araçuaí; a Casa da Palavra; e a Bituca: Universidade de Música Popular, projetos estes que têm feito a diferença ao longo das últimas décadas.

O grande diferencial do Ponto de Partida reside nas inúmeras estratégias que o próprio Grupo usa em seus trabalhos e o modo como opera dentro da cultura, partindo de procedimentos do fazer e do produzir arte. Para tanto, o Grupo conta com Regina Bertola, que acompanha, coordena e direciona o trabalho de todos os envolvidos desde o surgimento do Ponto de Partida em 1980, podendo ser considerada, uma artista que transita tanto na encenação, como na produção teatral.

Entende-se que, nesse processo de criação, muitas são as funções que os “líderes” operam e assumem ao se identificarem com a realidade atual, em que o artista se vê inserido no fazer, mas também no produzir. Pode-se dizer que, no processo de trabalho de grupo, pode haver uma mistura das diversas funções, podendo, em muitas situações identificarmos o encenador como um produtor. Sendo assim, podemos afirmar existência de dois diferentes processos:

- o *processo solitário do encenador*, pois enganam-se aqueles que acham que o trabalho encerra-se na sala de ensaio. São inúmeras horas, procurando uma música, pensando no texto e no sentido político que se quer dar ao espetáculo; na interlocução com o trabalho do ator; na luz onírica pensada para determinadas cenas; na disposição do público, “espaço aberto ou fechado?”; e “o figurino?”. Essas são algumas das funções que compreendem o universo próprio e, muitas vezes, romântico, do encenador;

- o *processo articulador do produtor*: se, por um lado, o encenador pensa na parte cênica e romanceada da criação e da concepção, por outro, o produtor torna-se o responsável por angariar meios para realizar a montagem. Muitas vezes, o produtor é também o responsável por tirar o romance “do mundo ideal” do encenador. Enfim, como toda a parte cênica é pensada nos detalhes para envolver as diferentes linguagens na cena, o mesmo ocorre

na produção, pois todos esses detalhes precisam ser viabilizados, e, nesse sentido, o produtor se faz presente nessa esfera de criação, com soluções e intervenções ao longo do processo.

É a partir dessas perspectivas que se instaurarão os delineamentos desta pesquisa, na busca de envolver e compreender as relações existentes entre as duas funções: encenador e produtor. As inquietações partem, inicialmente, do desejo de unificar as duas funções apresentadas, a fim de instaurar um resultado que ora some, multiplique, e ora subtraia e divida, na perspectiva de identificar no processo artístico as inúmeras facetas que compreendem o fazer teatral; ou seja, na busca de apresentar o resultado como encenador/produtor, não apenas como duas funções, mas também como uma única. Contudo, torna-se possível serem conjugadas separadamente, como ocorre na maioria dos grupos, em que o encenador atenta-se para a encenação, enquanto que o produtor responsabiliza-se em arquitetar fisicamente o pensamento do encenador ou do grupo.

Ao longo da própria pesquisa, tornou-se possível compreender o quanto os responsáveis pelos grupos (a exemplo de Regina Bertola) identificam-se com o modelo de assumir outras funções ao longo da própria trajetória, sendo possível, inclusive, desdobrá-la pelo viés do encenador, mas também do próprio grupo, tendo em vista a intensa relação existente entre a encenação e a produção teatral. Partindo destes anseios, identifica-se na produção teatral (tendo como objeto o Ponto de Partida), o *meio* responsável por agenciar o processo de criação cujo resultado é o espetáculo, justificado através desse *meio* que envolve a produção teatral.

É importante ressaltar que, ao longo do trabalho, o presente autor opta por utilizar o termo “encenador”. Contudo, ao longo do próprio texto será possível encontrar, na fala arraigada de alguns artistas, o termo “diretor de teatro”, que ora relaciona-se com o termo encenador, mas ora diferencia-se. Yan Michalski, em nota à tradução do livro *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)* de Jean-Jacques Roubine, ressalta que

[...] a expressão francesa *mise en scène*, tem certas pequenas nuances praticamente intraduzíveis em português. Na nossa linguagem corrente do teatro, *mise en scène* costuma ser a direção, e *metteur en scène*, diretor (ROUBINE, 1982, p. 14-15).

Assim, a escolha do termo “encenador” nesta pesquisa deve-se, sobretudo, por compreendê-lo como um agente movido e inquietado pelo seu próprio tempo. Sabe-se que o teatro moderno nasceu, no final do século XIX, através de dois fenômenos – o surgimento do

encenador e os recursos da iluminação elétrica – que foram de relevância para a evolução do espetáculo teatral, como salienta Roubine (1982, p. 21).

Diferentemente do ensaiador e do diretor teatral, o encenador começa, de antemão, a diferenciar-se na execução das funções: enquanto os anteriores destinavam-se a organizar os elementos da representação, o encenador responsabilizava-se por criá-los, não se enquadrando a uma categoria de executor, mas de autor e escritor do espetáculo. Foi também no século XIX que se iniciou o período dos empresários, dos administradores e dos agenciadores que se destacaram no centro comercial de arte, no anseio de alavancar uma vida cultural centrada no entretenimento, visando a um espaço no mercado artístico cultural.

O primeiro capítulo dessa dissertação, intitulado *Um olhar sobre o encenador como sujeito da encenação teatral*, refere-se a um panorama do encenador no teatro brasileiro, relatando suas implicações e reverberações na produção teatral. Dessa forma, para melhor introduzir o percurso e a compreensão desse processo, o circuito inicia-se com a diferenciação das funções do *ensaiador*, *diretor teatral* e *encenador*, de modo a identificar suas relações, tal como as divergências. Em seguida, busca-se descrever como se instaurou a chegada do encenador ao Brasil, sendo que, somente em meados do século XX, houve uma mudança significativa na cena, a partir do encenador moderno Zbigniew Ziembinski, que “favoreceu” ao espetáculo uma dinâmica diferenciada em relação aos moldes tradicionais do fazer teatral. Além disso, a partir das experiências e da trajetória da Regina Bertola e do trabalho com o grupo teatral Ponto de Partida, o capítulo atenta-se em revelar as diferentes funções que aglutinam e conjugam o encenador, entendendo-o como sujeito que cria o seu próprio modo de fazer teatro, bem como sua própria encenação teatral.

O segundo capítulo, *Um olhar sobre o produtor como sujeito da produção teatral*, parte da análise de dois importantes momentos políticos brasileiros: o “antes” e o “pós” Ministério da Cultura. O primeiro deles, *antes Ministério* (a.M.), foi quando artistas e empresários criaram seus próprios meios de subsidiar a arte, uma vez que o Brasil iniciava suas investigações acerca das políticas públicas culturais no início da década de 30, durante o mandato de Getúlio Vargas. Sendo assim, para compreender como se desenvolvia a função do “produtor”, através de outras identidades, como fomentador, captador e organizador das partes burocráticas, faz-se necessário exemplificar, através dos primeiros-atores, empresários e grupos que estruturaram suas próprias lógicas de produção para a realização das produções teatrais, já que o apoio, por parte do governo, era ainda restrito ao setor de educação.

Após essa primeira fase, com a criação do Ministério da Cultura, em 15 de março de 1985, uma nova égide se instaura no Estado: o período *pós Ministério* (p.M.); momento em

que o Ministério é criado para pensar possibilidades de crescimento na área cultural, unindo forças entre secretarias e fundações em prol do desenvolvimento da cultura, da arte e da economia. Assim, com recursos advindos do Estado por meio das Leis de Incentivos à Cultura, os artistas necessitaram se enquadrar em uma nova lógica de mercado, sendo que a função do produtor passava a assumir, em meio a esse processo de estruturação, uma função diretamente ligada à esfera administrativa, tal como na criação. Partindo desse propósito, o segundo capítulo busca apresentar a trajetória da função do produtor, através das experiências, das práticas e das estratégias que o Ponto de Partida criou ao longo dos últimos anos para angariar meios de subsidiar recursos no intuito de se sustentar no mercado teatral. Sendo assim, busca-se entender o produtor por diferentes sujeitos que foram responsáveis por assumir essa função ao longo do último século no Brasil.

Dessa forma, a presente dissertação, nos dois primeiros capítulos, trata respectivamente do encenador e do produtor. Diferentes autores foram convidados a participar desse diálogo, trazendo uma relação histórica que transita entre os teóricos do teatro e os estudiosos da produção cultural, sobretudo, das políticas públicas culturais. Sendo assim, em alguns momentos encontramos acordos, mas em outros criamos divergências que foram necessárias para fundamentar e estruturar as presentes inquietações acerca das políticas públicas e suas consequências. Muitas das teorias aqui apresentadas são informações consideradas importantes por tentar cruzar a área do teatro e da produção, sendo as duas tão próximas. No entanto, no desenvolvimento deste trabalho, um dos maiores desafios foi o mapeamento bibliográfico disponível sobre o tema específico e sobre os temas correlatos que subsidiariam a discussão teórica, além da escassez de bibliografia em língua portuguesa sobre a produção teatral, e, principalmente, acerca do envolvimento com as funções mencionadas<sup>1</sup>. Em vista disso, as fontes orais foram, sem dúvida, um importante atributo à construção e articulação da pesquisa. Os próprios encenadores e produtores tornaram-se importantes vozes ao longo da presente dissertação, trazendo questões e explicitando suas relações com o processo criativo e com a produção teatral. Foram entrevistados: Regina Bertola; Antunes Filho do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), que foi um dos diretores teatrais inspiradores para o trabalho de Regina; Eloisa Brantes (Coletivo Líquida Ação), encenadora contemporânea que transita entre o encenar e o produzir; além dos produtores João Carlos Couto e Henrique

---

<sup>1</sup> Apesar dos inúmeros registros e solicitações de artistas e grupos ao Serviço Nacional de Teatro (SNT) por meio dos pedidos de apoio financeiro ao longo do século XX, infelizmente, não há um estudo apurado sobre a produção teatral no Brasil, o que dificulta a realização de um mapeamento consistente sobre os modelos eficazes de produção no país.

Mariano, que trabalham com grupos e produções independentes nacionais e internacionais e também nos trâmites das políticas públicas.

Assim, partindo de um percurso historiográfico e pautando-se nas experiências do Ponto de Partida, a dissertação delinea-se na busca de compreender quais as dinâmicas possíveis para a inserção do artista num mercado que é amplo e impactado por uma série de conjunturas que estão altamente ligados ao processo de criação e permanência. Por esse motivo, os autores convidados transitam entre a área da encenação e da produção a fim de inaugurar reflexões acerca de um pensamento mercantil que envolve a produção teatral.

O terceiro capítulo, *O exercício das funções do encenador e do produtor pela mesma pessoa*, apresenta a questão norteadora deste trabalho, que é reflexo dos capítulos anteriores: existe relação entre o processo de criação e montagem de um espetáculo e a produção desse mesmo espetáculo, quando são realizados pela mesma pessoa, podendo identificá-lo como *ser encenador/produtor*? Seria possível identificar avanços na encenação e na produção a partir desses novos sistemas de subvenção? Dessa forma, o terceiro capítulo apresenta como estudo o grupo Ponto de Partida, de modo a encontrar elementos possíveis e maneiras metodológicas de conjugar a encenação e a produção teatral dentro do mercado teatral. Além disso, busca-se identificar a figura de Regina Bertola como *encenadora/produtora*, buscando em sua trajetória pontos que sustentam o posicionamento não apenas de nomear funções, mas de entender como esses modos de operação se dão na prática do Ponto de Partida.

Portanto, a fim de encontrar e desvendar alguns pontos referentes às funções encenador e produtor, a presente pesquisa delinea-se a partir do exemplo do Grupo Teatral Ponto de Partida, na perspectiva de identificar, dentro da própria história do Grupo, importantes estratégias de gestão e decisões sobre a produção que certamente contribuem e contribuirão no âmbito da encenação e da produção. Sendo assim, ao longo do próprio texto, poder-se-á identificar pontos que se aproximam de exemplos referentes a outros grupos e encenadores, tornando-se possível identificar a existência de inúmeros perfis de encenadores no Brasil e que os caracterizam de formas diferenciadas, não permitindo, assim, a caracterização de um estilo único de formatação entre eles. Dessa forma, compreender o encenador que também adquire funções do produtor é perceber como esse modelo difundiu novas possibilidades para a criação. Assim, poderemos identificar na atuação de Regina Bertola como encenadora do Ponto de Partida, um trabalho de viabilização de dinâmicas que extravasam o sistema de uma lógica de produção, a tal ponto de refletir diretamente nos resultados da encenação. É a partir deste viés que a dissertação assume uma busca por entender esse Grupo, não apenas como um movimento teatral, mas como a união sujeitos



responsáveis por criar e desenvolver um movimento cultural e que, de certa forma, amplia as responsabilidades sobre os afazeres do Grupo e do entorno.

[I]

**UM OLHAR SOBRE O ENCENADOR COMO SUJEITO DA  
ENCENAÇÃO TEATRAL**

“Não há nada mais subversivo do que o encontro”.  
José Celso Martinez Corrêa

A arte do encenador vem, ao longo do tempo, sofrendo inúmeras transformações. Inicialmente, elas ocorrem devido às modificações referentes a cada agente responsável pela encenação, sendo que, cada agente em seus momentos históricos, caracteriza-se como um dos importantes sujeitos da encenação. Em seguida, as mudanças ocorrem em função do posicionamento artístico que está relacionado aos limites materiais, sociais e econômicos, ou seja, corresponde ao modo como o encenador desenvolve suas atividades através do processo artístico, defende suas ideias e, a partir do trabalho da cena, estabelece as relações com a produção teatral.

Essa última é uma instância relevante, podendo, de certo modo, ser considerada um outro “sujeito” da encenação, uma vez que a produção torna-se cada vez mais um elemento crucial para a comercialização e organização do espetáculo, pois abrange tanto o aspecto econômico quanto o preparo de todo o trabalho de estruturação logística e artística do espetáculo. Assim, a partir do encenador, entendendo-o como sujeito do fazer teatral, a produção torna-se também outro sujeito nesse percurso, de modo que, na prática, as relações se aproximam.

Em vista disso, os caminhos desvendados pelo encenador são diversos e cada um se destina às suas próprias escolhas. Alguns partem dos estudos dos textos literários, de convites de atores; outros, de seus próprios sinais, buscando criar a partir de suas crenças filosóficas, acreditando em seus instintos, em suas experiências culturais e nas próprias ideias. Cada encenador cria o seu próprio modo de fazer e de participar de um processo criativo, impossibilitando a generalização de um padrão único de trabalho. Dessa forma, para explorar o tema proposto, algumas discussões irão compor o enredo deste trabalho, de modo que a pesquisa possa apresentar uma visão do encenador e de suas relações com a produção teatral.

Para entendermos essa lógica e a prática do encenador, oferece-se à discussão a atuação de Regina Bertola como encenadora no Grupo Ponto de Partida, trabalho que, através deste estudo, torna-se abrangente para iniciar uma compreensão acerca de uma função que transita, também, sobre outras funções. Assim, em alguns momentos, será de suma

importância apresentar a fala dos encenadores ao descreverem, por meio de entrevistas ou relatos, informações advindas diretamente dessa função, sendo possível compreender, através da prática dos artistas, a importância desse ofício na produção teatral.

Assim, para melhor apresentar os procedimentos acerca da função do encenador neste capítulo, tornar-se-á necessário introduzir o percurso histórico percorrido pelas três perspectivas desse ofício: “ensaiador”, “diretor teatral” e “encenador”. Certamente, será possível encontrar atividades exercidas em comum, e assim revelar as atribuições adquiridas, ao longo dessa trajetória, a partir da cena. Nessa vertente, o trabalho visa compreender como se deu o processo de profissionalização do trabalho artístico do encenador dentro da perspectiva do mercado. Posteriormente, através deste percurso historiográfico será possível identificar algumas das razões que fazem desse profissional um agente que causa significativo impacto na produção teatral. É devido a essas inquietações que o trabalho da encenadora mineira será de suma importância para delinear esses diferentes procedimentos que circundam o universo íntimo e artístico do encenador.

## 1.1 Ensaiador

Ao adentrar no contexto do Brasil, o ensaiador, denominado por Walter Lima Torres Neto (2007) como “agente criativo”, é aquele que tinha como responsabilidade ensaiar, organizar e executar o espetáculo teatral. Funções essas que, muitas vezes, eram executadas por uma única pessoa que entendia tanto da técnica do teatro quanto do espetáculo.

Ensaiar é o verbo empregado em português para designar a ação de repetir inúmeras vezes até atingir-se a adequação desejada entre ator e personagem. Este verbo está na base do trabalho do intérprete e, portanto, na origem da função do ensaiador, que vem a ser a de preparar o ator artisticamente ou auxiliá-lo tecnicamente, preocupando-se relativamente com a produção de um pensamento sobre a cena (TORRES NETO, 2001, p. 64).

Além disso, outras funções eram atribuídas como atividades do ensaiador, como as do cenógrafo, do músico e de organizador das atividades referentes à cena. Em linhas gerais, compreendia-se como função do ensaiador a reprodução fiel da época ou de um determinado período histórico nas encenações, correspondendo integralmente às intenções do autor, contidas no texto das peças a serem montadas; a composição ou a preparação de trilhas sonoras; e a organização do espetáculo, considerando os atributos técnicos e administrativos. Assim sendo,

[...] o que alavanca a coerência do trabalho do ensaiador é ainda a sua capacidade em adequar os elementos visuais da peça à História como suporte possível de dar à cena uma dimensão de realidade no tocante à fixação do local da ação, por meio dos elementos cênicos: figurinos, adereços, cenários, músicos e efeitos de iluminação, etc. (TORRES NETO, 2007, p. 169).

Dessa maneira, o ensaiador adequava a convenção estilística presente na escrita dramaturgica dos autores através da reprodução fiel dos textos, partindo dos diferentes gêneros como comédia, farsa, drama, melodrama, musicais, que eram retratados durante o século XVIII. As apresentações eram reproduzidas por meio de telões feitos por pintores; assim, as produções, quando encenadas, traziam exatamente as indicações apontadas pelo autor.

O teatro realizado no período dos ensaiadores tornou-se responsável por consagrar “grandes astros, revelando inúmeros autores e, sobretudo, caminhou para a modernidade, tendo cultivado uma cultura teatral genuína” (TORRES NETO *apud* GUINSBURG, 2006, p. 125). Foram também os estilos teatrais da época, que estavam diretamente ligados aos gêneros dramáticos, que convencionaram uma interpretação de “tipos” definidos, o que levou a cena brasileira, até a década de 1940, a possuir um repertório “sugerido por empresários, da verve satírica da arte de compor dos autores de comédias, da técnica dos ensaiadores e do carisma dos grandes atores” (TORRES NETO *apud* GUINSBURG, 2006, p. 125).

À vista disso, o trabalho do ensaiador possuía a responsabilidade de fazer a ponte com os empresários<sup>2</sup> e administradores<sup>3</sup> da época, pois os espetáculos produzidos eram considerados como uma mercadoria que tinha o público como principal interessado. Para tanto, os ensaiadores eram contratados por empresários teatrais, que, em sua maioria, além de escolherem a peça para ser montada, selecionavam os atores. Talvez seja possível afirmar que faz parte da característica do ensaiador possuir as funções técnicas, artísticas e administrativas, no que diz respeito à empresa teatral (TORRES NETO, 2007, p. 114).

---

<sup>2</sup> “Empresário: Profissional que se encarrega de mediar o espetáculo junto ao público, transformando-o num negócio financeiro rentável. É quem viabiliza o projeto do espetáculo em termos econômicos e garante sua permanência em cartaz. Em algumas situações, chega a se confundir com o produtor” (TEIXEIRA, 2005, p. 102). “Trata-se de um profissional que administra a carreira do artista, planejando e direcionando suas atividades. Esse profissional assume, geralmente, a posição de linha frente daquele que o contrata, protegendo seus interesses, filtrando as demandas do público, da imprensa e dos contratantes, cuidando de sua agenda de compromissos e dos detalhes administrativos, jurídicos e comerciais de seu trabalho” (AVELAR, 2008, p. 62).

<sup>3</sup> “Administrador: Responsável por proporcionar os meios materiais e legais necessários para boa parte do êxito financeiro do empreendimento. [...] O objetivo da administração é a eficiência, ou seja, a obtenção do máximo rendimento útil com o mínimo de dispêndio, inclusive tempo” (BRITO, 1989, p. 9; 15).

Em suma, as responsabilidades e características do ensaiador se definem da seguinte forma: discutir com os atores a execução de suas falas e partituras correspondentes ao texto da personagem; presidir os ensaios, encarregando-os da coordenação da leitura e memorização do texto, do jogo de cena, além da marcação do espetáculo; responsabilizar-se pelos aspectos visuais da cena e dos efeitos cênicos utilizados nos espetáculos; organizar a distribuição espacial dos atores e seus deslocamentos sobre a cena. Além disso, ser um ensaiador, a princípio, era destinado aos atores de maior experiência, que, por conhecerem os segredos da atuação, podiam contribuir com os demais atores, fazendo com que houvesse compreensão a respeito da atuação das personagens, mantendo sempre o texto como referência.

Partindo dessas características presentes no trabalho do ensaiador, é notório o quanto ele envolvia-se com o processo teatral. No entanto, o seu posicionamento era marcado por um distanciamento pessoal, ou seja, suas ideias não eram justapostas no palco, apresentando um declive no sentido de que a ideia do autor da cena era ainda encoberta pelas do autor do texto. Além disso, o ensaiador correspondia, em sua maioria, aos desejos do contratante.

Dessa forma, nota-se que o trabalho do ensaiador parte do processo inicial, por mais que ele não venha a explicitar seus questionamentos com relação à montagem do espetáculo, apresentando suas conclusões perante o texto a ser montado. Na verdade, ele é o responsável desde a organização dos atores, à montagem do espetáculo, percebendo a sua amplitude em relação à cena e sua importância para o contexto artístico da época. Suas funções não se restringem apenas ao trabalho com o ator, mas chegam a organizar o trabalho de todos os envolvidos, inclusive a respeito dos assuntos relacionados à parte administrativa da empresa teatral, sendo tais funções relacionadas com os atores e a técnica referente à produção prática do espetáculo, cenário, música, figurino e adereços. Por isso, um dos pensamentos vigentes acerca do ensaiador é em relação à maturidade presente no trabalho desse profissional.

Alguns ensaiadores, como Eduardo Victorino, um dos mais importantes e atuantes da cena brasileira no início do século XX, artista português que ocupou o cargo de ensaiador na companhia do empresário Dias Braga, é considerado um dos mais consagrados por conseguir desempenhar algumas funções que contribuíram durante o percurso no palco e no trabalho com os atores, principalmente por possuir a “teoria e prática das técnicas do palco, estudo de psicologia, senso estético, leitura enciclopédica e orientação pedagógica” (RANGEL, 1954, p. 174). Assim, Eduardo Victorino seria para a época um ensaiador, que iniciava a transcender os limites ditados pela época. O artista apresentava procedimentos artísticos com os atores que, para o momento, já poderiam ser considerados inovadores, sobretudo no aprofundamento

de um estudo voltado para as características psicológicas da personagem, permitindo perceber um possível distanciamento dos tipos, como muitos ensaiadores trabalhavam.

Outro ponto elucidado por Otávio Rangel menciona a responsabilidade que recaía aos encenadores acerca da interpretação dos atores, mas também aborda as atribuições que os aproximavam da produção teatral.

Reportando-me às atribuições [do ensaiador]: tendo por praxe mobilizadora dar início ao ensaio no horário constante da “tabela de serviço”, com o *Ponto* ao seu lado; é de capital observância, logo que os atores e atrizes tenham de cor os seus papéis, fixá-los em definitivo no tom da representação; libertar gestos e mãos que tanto preocupam os neófitos; corrigir dicções imperfeitas e articulações deficientes ou exageradas (RANGEL, 1954, p. 140).

Ao identificar a proximidade da função do ensaiador com o ator, é possível encontrar também aproximação com as atividades que hoje se referem ao produtor teatral, que é o responsável por organizar o espetáculo, bem como por gerenciar o trabalho dos envolvidos com o espetáculo. Assim, as atividades que, no passado, já faziam parte do repertório dos ensaiadores, hoje identificam-se como uma função do produtor. Um exemplo mencionado por Rangel é a *tabela de serviço*, que organiza os elementos para a cena teatral, demandando uma produção para conseguir os móveis, os adereços para criar os figurinos, os cenários e as maquiagens. Mesmo que incipientes, suas relações com a parte administrativa não eram, de certo modo, um dos cargos responsáveis pelo ensaiador. A responsabilidade pelas finanças ficavam a cargo dos administradores e dos próprios empresários que contratavam as equipes. Em determinadas montagens, era praxe o empresário indagar junto ao ensaiador sugestões referentes ao pessoal que iria compor a sua equipe. Em outras situações, o ensaiador era contratado e apenas executava a organização do espetáculo durante a temporada combinada.

No anseio da montagem do espetáculo, nota-se que a função do ensaiador estava presente em todas as fases, do início ao fim do processo, podendo, conforme já exposto, exercer diferentes funções que são pertencentes tanto ao âmbito artístico quanto administrativo. Sendo assim, seus laços estabelecem-se em duas vertentes: a da montagem do espetáculo, voltada para as questões da cena; e a da produção teatral, que visa apresentar noções básicas acerca do passo-a-passo de uma produção, entendido aqui como os desdobramentos necessários para possibilitar a parte prática do espetáculo. Com relação à atuação do ensaiador, o crítico Décio de Almeida Prado afirma que, durante o processo de uma montagem,

[...] a orientação geral do espetáculo cabia ao ensaiador, figura quase invisível para o público e para a crítica, mas que exercia funções importantes dentro da economia interna da companhia. Competia-lhe, em particular, traçar a mecânica cênica, dispondo os móveis e acessórios à ação e fazendo os atores circularem por entre eles de modo a extrair de tal movimentação o máximo rendimento cômico ou dramático (PRADO, 1988, p. 16).

Percebe-se que o trabalho do ensaiador, mesmo que “invisível”, tornou-se fundamental para a época: ainda que suas intervenções fossem consideradas incipientes na preparação do ator, elas contribuíram para a dinâmica da cena teatral, além de exercerem e terem sido responsáveis por alguns atributos práticos referentes à organização dos materiais que seriam utilizados em cena. Nesse sentido, o ensaiador começou a cruzar as funções, as ideias, os procedimentos, de modo que suas ações, perante a cena, passaram a ganhar reconhecimento entre os empresários e os atores da época.

Entretanto, ainda que essas discussões acerca da função do ensaiador apresentem uma relação do texto e da cena, isto é, no processo de criação de uma encenação, “a representação não embutia uma visão crítica sobre a peça a ser representada. O ensaiador não possuía tampouco um olhar pessoal sobre o texto dramático e não primava por uma leitura que pudesse atribuir um sentido extra-textual à representação do texto” (TORRES NETO, 2001, p. 65). Encontra-se aqui um dos pontos que, certamente, diferencia-se das funções do diretor teatral e do encenador.

No entanto, a notar pela relevância e pela história dessa função para o teatro desde a Idade Média, o ensaiador (ou organizador da cena) conseguiu, através do seu trabalho ao longo dos séculos, obter a sua marca, de modo que alguns empresários optavam por trabalhar com alguns ensaiadores em específico. Também a escolha do repertório a ser montado era feita, “na maioria dos casos, pelo empresário teatral, cuja escolha atendia a critérios basicamente comerciais. Assim como optava por um texto, o empresário também selecionava e contratava a maioria dos artistas intérpretes” (TORRES NETO, 2007, 114).

Torna-se importante ressaltar que, ainda nos dias atuais, pode-se encontrar ensaiadores que ainda realizam essas funções de reproduzir tal como o autor expressa na dramaturgia. Mesmo diante dessa constatação, eles possuem suas próprias características que os diferenciam, a exemplo do teatro comercial, que se constitui ao redor de um empresário responsável por organizar e contratar a equipe. Sendo assim, é amplo o espaço que possui a presença de um ensaiador, como o teatro de revista, as encenações a serviço de cômicos

populares, as comédias da *Broadway* e seu comprovado sucesso. Por isso, a marca de cada ensaiador delimita de certo modo o seu trabalho, sendo possível identificar seu traço através de suas características e em apresentações que realiza, e, principalmente, no modo como realiza suas atividades.

Portanto, pode-se afirmar que as experiências adquiridas pelo ensaiador ao longo de sua história contribuíram duplamente para a encenação: por tomarem parte na ampliação e colaboração das funções dos responsáveis pela cena; e por permitirem a relação dialógica entre o coordenador da cena e o coordenador da produção.

## 1.2 Diretor Teatral

Conforme pontuado por alguns autores como Patrice Pavis<sup>4</sup> (2007), Yan Michalski (1982) e Walter Lima Torres Neto (2007), o termo “diretor teatral” diferencia-se de “encenador”. Dessa forma, a função de “diretor” aproxima-o mais da realidade administrativa do que artística. No entanto, existem grupos e pessoas que optam pela classificação de “diretor teatral” e não de “encenador”.

É notável que encontremos uma diferenciação referente à tradução do termo *metteur en scène* para a língua portuguesa, o qual será considerado aqui como encenador, pois

[...] o termo *encenador* vem a ser a tradução direta do seu correspondente francês *metteur en scène*. Entretanto, junto aos práticos do teatro, à crítica especializada e ao público, o termo empregado mais frequentemente, entre nós, para expressar esse ofício [...] é o *diretor teatral*. Já se depara com o problema Yan Michalski [...], ao explicitar as nuances sobre os termos *direção* e *encenação*, o primeiro sugerindo uma prática mais impositiva, autoritária e executiva, e o segundo deixando transparecer mais fortemente a ideia de uma obra de arte autônoma que privilegia seu foco criativo na linguagem estabelecida para a cena (TORRES NETO *apud* GUINSBURG, 2006, p. 123).

A partir da afirmação apresentada pelo autor, nota-se que uma das ações que difere o

---

<sup>4</sup> O autor francês apresenta-nos uma definição acerca do “diretor de teatro”, termo este que estará associado mais ao processo administrativo de um espaço teatral, isto é, uma pessoa responsável por ser diretor de um determinado teatro: “o diretor está ali para nos lembrar que a administração é parte integrante da criação: não apenas em relação ao orçamento de funcionamento, porém, mais ainda, quanto à programação: o diretor tenderá naturalmente a propor assinaturas que assegurem uma temporada tranquila; recomendará exigências para peças ou estilos já comprovados; só assumirá compromisso com coproduções rentáveis – são vários os imperativos econômicos que se imporão às jovens companhias ou aos encenadores. Dessa forma, a política cultural não mais garante a sobrevivência da arte, mesmo que mediana” (PAVIS, 2007, p. 100). Para esta pesquisa, o direcionamento escolhido refere-se ao autor da cena, o diretor teatral, que vincula suas atividades artísticas às da produção, e não se tem a pretensão de analisar os trabalhos de um diretor de teatro.



diretor teatral do encenador está, principalmente, aliada ao pensamento executivo, uma vez que as responsabilidades orçamentárias irão compor mais o ofício do diretor. Incumbência esta que, nas últimas décadas, vem tornando cada vez mais frequente como uma das principais funções dos encenadores, ao abrangerem tanto a esfera artística, quanto a da produção.

Ao analisar o papel do diretor, é possível encontrar uma série de funções que o acompanham desde o procedimento artístico de criação ao campo mais amplo da produção orçamentária, atribuindo atividades respectivas às soluções desses trâmites administrativos.

Atualmente, no trabalho do diretor teatral identifica-se a multiplicidade de funções que passam a fazer parte do seu repertório. Além de dirigir espetáculos, passam também a coordenar e gerenciar os espaços, a técnica e a administração. Sendo assim, o diretor teatral lida com uma extensa estimativa orçamentária que provavelmente é destinada às finanças administrativas, referentes à manutenção do espaço, ao pagamento de funcionários, à compra de materiais para a utilização do teatro, à participação e inscrição em editais, à busca por patrocínios, ou seja, inúmeras ações que começam a fazer parte dessa função, pois são atividades que, em sua maioria, deveriam ser executadas por um responsável da área administrativa, como o produtor, o administrador ou o produtor executivo<sup>5</sup>. No entanto, devido não à precariedade de profissionais, mas às vezes por não possuírem recursos para contratação, o diretor assume essa função dentro de um grupo.

Ao indagar ainda mais sobre a função do diretor teatral e buscando, sobretudo, compreender a importância daquilo que o move enquanto artista dentro da criação do espetáculo, é possível compreender algumas definições acerca do *diretor*, relacionando-o diretamente com ações referentes ao desenvolvimento teatral, ou seja, à condução do espetáculo. Procedimentos esses que o associam, ainda, em alguns grupos, ao papel hierárquico, no sentido de atores e técnicos dedicarem respeito às suas decisões.

Em dados momentos, a presença da autoridade soa como hierarquia, delimitando, em algumas situações, uma relação verticalizada entre o diretor e os demais participantes do processo teatral. Antunes Filho, em entrevista concedida para esta pesquisa, relata sobre o seu processo de trabalho, que está altamente ligado ao trabalho do ator. Ao desenvolver um trabalho no qual ensina o ator a andar, a falar, a respirar, o diretor do Centro de Pesquisa Teatral (CPT) amplia os campos de trabalho numa pesquisa que desenvolve com a sua equipe,

---

<sup>5</sup> “Produtor executivo: embora possa parecer o contrário, o produtor executivo é subordinado ao produtor ou diretamente ao artista. É o profissional que executa a produção de terceiros, sem o peso da responsabilidade pela obtenção dos recursos e sem o risco financeiro” (AVELAR, 2008, p. 62).

tanto para a parte técnica quanto para o processo do espetáculo. Neste caso, o diretor teatral passa a ter como responsabilidade também essa via de condução direta com o trabalho do ator, num trabalho também formativo. Isso faz com que os diretores estimulem os atores a pensar, a trabalhar, a compor, e não serem apenas reprodutores de falas e tipos de personagem. Diante disso, Antunes Filho apresenta a seguinte reflexão:

Eu dou o que tenho que dar. O que ele não sabe e que eu sei. Eles dão aquilo que eles podem dar e juntos fazemos aquilo. É uma troca. Então, se confunde porque a maioria dos diretores não sabem nada de técnica. Então, fazer um coletivo é muito mais fácil, esconde a deficiência dele. Vamos fazer um coletivo, uma criação coletiva que esconde minha deficiência. Eu sou obrigado a arregaçar a manga, ensinar a andar, a falar, a saber tudo isso, sou um tirano porque eu estou ensinando. “Ô professor tirano! Ô...” É uma loucura, muita loucura. Então, é isso que fica na teoria e esquece a prática. É isso que estou dizendo, “fica na teoria, na teoria, discute, tirano, não tirano”, fica na teoria pós-moderno, pós-dramático, no pós sei lá o quê. Sabe, é tudo uma bobagem, tudo uma bobagem (ANTUNES FILHO, 2012, entrevista).<sup>6</sup>

A figura do diretor teatral, por estar à frente da organização de um processo criativo, faz com que seja visto como um líder. Em vista disso, o modo como é conduzido o processo, instaura algumas linhas tênues, nas quais se encontra um estranhamento, como mencionado pelo diretor brasileiro Antunes Filho. Por isso, algumas condutas de diretores fazem com que os artistas ou pessoas que trabalham diretamente tenham uma visão “tirana” desse responsável, sendo que, na maioria das vezes, esse está apenas executando seu papel de alçar melhorias em um trabalho. Mas, para isso, o diretor precisa manter uma postura, que, para muitos, será a construção de uma identidade, podendo assim afirmar: “esse é o diretor ‘x’, devido a tais características”.

Ao identificar a amplitude da função do diretor teatral, verifica-se um preâmbulo em torno dessa, que, certamente, apresentar-se-á como um divisor de águas para o teatro.

Uma das características presentes nas montagens dos diretores é o ato de fazer com que a adaptação das peças teatrais, dos contos literários, dos fragmentos de uma fala e até mesmo das improvisações, possam ser destacadas através dos signos e dos artifícios utilizados no processo de criação, o que já representa uma diferenciação do ensaiador. Assim, os efeitos recorrentes na cena tornam-se importantes para surpreender as expectativas do público, dos críticos, dos participantes e de todos os envolvidos.

Dessa forma, para suprir as demandas da produção teatral, os diretores necessitam de técnicos específicos em determinadas áreas, então inicia-se um período no qual as funções de

---

<sup>6</sup> Entrevista concedida ao autor deste trabalho em 29 de outubro de 2012 (vide apêndice).

cenografia, de iluminação, de figurino, de músico começam a ser ocupadas por diferentes agentes, mas cada um cumprindo a função designada. O que se torna perceptível é a diferenciação entre as funções, pois, apesar de o diretor ter uma noção ampliada das outras funções, estas não são destinadas apenas à sua responsabilidade, como ocorria com os ensaiadores. Por isso, a importância dos técnicos durante o processo de produção.

Compreender a evolução do papel do diretor na cena teatral é também compreender a encenação, pois a evolução se dá não apenas “de um lado”, mas de “ambos”.

Para Anatol Rosenfeld (2008), a encenação, na era pós-ensaiadores, apresenta a noção de trabalho a partir da junção de diversos elementos cênicos, em prol de um acontecimento: a própria encenação. Para tanto, tal característica torna-se recorrente com o nascimento do teatro moderno, principalmente no início do século XX, em que algumas preocupações estarão presentes na *mise en scène*<sup>7</sup>, tais como a fidelidade ao texto, a cenografia, o trabalho dos atores, sua gesticulação e interpretação, a atmosfera geral ou o momento histórico em que se passa o espetáculo, a iluminação, os figurinos, a presença dos efeitos sonoros e musicais.

É evidente a complexidade de uma encenação devido aos inúmeros recursos necessários para a criação de um espetáculo, uma vez que a composição está presente na reunião de um repertório de signos, compreendidos como um sistema que constitui a representação, e, por conseguinte, a encenação. Em vista disso, algumas características fazem parte do trabalho do diretor teatral que, certamente, contribui para alavancar o campo da encenação. Assim, elementos da realidade começaram a compor o palco, levando para a cena um discurso legitimado por outras disciplinas, como a “história, a sociologia, a arqueologia e a psicologia, procurando banir da cena a estética realista romanesca, que parasitava os diversos gêneros dramáticos” (TORRES NETO, 2001, p. 67).

Nessa perspectiva, o diretor teatral passa a ganhar autonomia perante a cena, uma vez que outras ciências compunham a reflexão e as diretrizes da montagem. O mesmo passou a ocorrer em relação ao trabalho de mesa com as peças dramatúrgicas, sendo que o diretor iniciou os trabalhos de leitura de texto de modo que os atores fossem esclarecidos sobre a obra, mas também sobre o autor.

---

<sup>7</sup>*Mise en scène*: expressão traduzida do francês como “encenação”. De acordo com Patrice Pavis (2007, p. 122) “a noção de encenação é recente; ela data apenas da segunda metade do século XIX e o emprego da palavra remonta a 1820 (VEINSTEIN, 1955, p. 9). É nesta época que o encenador passa a ser o responsável ‘oficial’ pela ordenação do espetáculo. Anteriormente, o ensaiador ou, às vezes, o ator principal é que era encarregado de fundir o espetáculo num molde preexistente. A encenação se assemelhava a uma técnica rudimentar de marcação dos atores. Esta concepção prevalece às vezes entre o grande público, para quem o encenador só teria que regulamentar os movimentos dos atores e das luzes”.

Era o princípio da análise do texto que se colocava em marcha dirimindo dúvidas sobre: composição do personagem, entendimento da temática e das intenções do autor, do sentido e do ritmo do texto, levantamento das imagens a serem valorizados, escolha das formas ideais de enunciação do texto etc. E essa etapa deveria durar o tempo que fosse possível suportá-la (TORRES NETO, 2001, p. 68).

Dessa maneira, as características apresentadas por Torres Neto remetem a uma ampliação das funções do diretor, principalmente com relação à sua função predecessora. Assim, o diretor teatral torna-se responsável por desenvolver um direcionamento para os projetos dos espetáculos. Portanto, cabia ao próprio autor da cena organizar e estruturar uma linguagem cênica que delimitaria a peça a ser montada, ou seja: as ideias do diretor ganham espaço na cena teatral.

Nessa descrição acerca da função do diretor teatral, vale incluir outras atribuições, como: a coordenação dos técnicos; a colaboração com os cenógrafos, com os responsáveis pela iluminação, com os músicos e maestros, com os maquiadores, com os atores, tornando responsabilidades suas o trabalho de expressividade, as possibilidades físicas, o trabalho vocal, a fim de gerar uma harmonia e uma adequação que se articulam com todo o conjunto de técnicos e intérpretes, de modo a estabelecer a encenação teatral. Além disso, o diretor teatral ganha uma importante herança do ensaiador: a de ter um conhecimento amplo sobre as vantagens e desvantagens do palco, além de responsabilizar-se administrativamente pelo gerenciamento dessas funções durante o desenvolvimento do espetáculo.

Portanto, em diferentes situações, as funções do diretor teatral e do encenador poderão se misturar: ora por possuírem papéis idealizadores que não se definem – seja como encenador ou diretor – podendo ocasionar as duas possibilidades de nomeação; ora pelas próprias funções, pois a própria história busca complementar ambas as nomenclaturas.

### 1.3 Encenador

O encenador, de acordo com as fases de sua trajetória, poderia ser visto como um agente que se diferencia do papel do ensaiador e do diretor teatral. Isso se deve por apresentar à cena teatral características novas que, certamente, fazem-no responsável pela “montagem do espetáculo teatral, [por] coordenar e estimular os diferentes artistas e técnicos envolvidos na concepção, execução e exibição de uma representação diante de uma plateia” (TORRES NETO *apud* GUINSBURG, 2006, p. 123).

Assim, o encenador destina-se à opção estética do espetáculo, na qual tenderá por uma estética que será a linha de condução do processo de criação. Tal característica refere-se ao trabalho do encenador, devido ao amplo domínio de signos que serão empregados na encenação: o texto, o espaço, a atuação, a iluminação, a sonoplastia e o tempo, dentre outros que se tornam parte desse repertório do autor da cena<sup>8</sup>.

Nesse aspecto, o encenador torna-se o responsável pela obra, isto é, a encenação “é uma obra cujo autor é o encenador” (DORT, 2010, p. 63). Característica essa que, certamente, é atribuída também ao diretor teatral. No entanto, a própria definição, tanto do Dicionário de Teatro Brasileiro, como a de Bernard Dort, atribui relações veementes ao moderno diretor teatral. Contudo, a cena teatral ganha uma autonomia, uma voz, um diferencial, de maneira que o encenador se torna o responsável por delinear e desbravar novos caminhos, e, por conseguinte, também por experimentações extracomuns para o seu tempo, deslocando fronteiras em torno de novas perspectivas e de novas tecnologias que agregam tanto os conceitos estéticos, quanto a própria autoria na encenação teatral.

Em junção ao pensamento de Bernard Dort, em torno do desenvolvimento da função do encenador, Walter Lima Torres Neto (2007) apresenta uma definição do que venha ser o diretor teatral, destacando que, “em suma, a novidade no trabalho desse novo agente criativo veio a ser a de atribuir um sentido específico ao texto transformando-o em obra de arte; representação de uma opinião; exposição de um juízo sobre a realidade; expressão de um estilo pessoal” (TORRES NETO, 2007, p. 112).

Complementando a ideia do autor, pode-se acrescentar à definição do *encenador* a ligação existente entre o artista e a obra, no sentido de que a opinião do encenador passa a ter um significado tão importante quanto à do autor/dramaturgo; além disso, o encenador torna-se o desestabilizador dessa estrutura sedimentada da encenação, possibilitando uma inovação no trabalho da cena. Sendo assim, o encenador torna-se um questionador, escolhendo e decidindo sobre a obra a ser trabalhada. Ao apresentar uma “escrita cênica” na qual o autor é o encenador, este assina não apenas um nome na obra, mas, sobretudo, uma opinião, um estilo, uma forma que, ao longo das últimas décadas, vem progredindo significativamente enquanto “escrita”. Para Dort, é “nos textos escritos pelos encenadores, e não por dramaturgos, que se esboça, de forma mais ampla, a problemática do nosso teatro” (DORT, 2010, p. 64). Assim

---

<sup>8</sup> Apresentando um olhar futuro com relação ao trabalho do encenador, Gordon Craig apresenta uma importante reflexão acerca da função do moderno encenador, considerando-o como um criador que possui diferentes funções, “[...] um homem que teria sido ator, depois desenhador de cenários e figurinos; que conheceria as técnicas da iluminação e da dança – o sentido dos ritmos; que seria capaz de dirigir os ensaios dos atores; capaz, numa palavra, de acabar pela sua invenção a obra que, do ponto de vista cênico, o poeta deixara incompleta” (CRAIG, 1963, p. 218).

sendo, o que difere na contemporaneidade a escrita cênica da dramaturgical está no próprio conceito de “texto”, que vem a designar a própria encenação.

O encenador apresenta-se como um novo correspondente da arte por atribuir à criação novas funções e estéticas, tais como trazer para a cena uma característica autoral, que, de acordo com Torres Neto, é dada como afirmação de uma opinião.

Além disso, o encenador é responsável por apresentar as novas possibilidades do fazer teatral, estendendo as experimentações para além de uma única fronteira. Torres Neto ressalta que “seu perfil e seu trabalho propriamente ditos nem sempre foram os mesmos, passando por modificações, sobretudo no Brasil, onde se nota uma variação quanto às suas funções dentro da nossa cultura e prática teatrais” (TORRES NETO, 2007, p. 113).

A função do encenador no trabalho da cena teatral vai além da aglomeração das atividades; mais que isso, está na junção de signos que o caracterizam como inovador na encenação, inovação essa que se encontra associada aos avanços dos recursos teatrais, partindo não só de características da cena, mas também dos meios de recursos para a viabilização de suas ideias.

Assim, como princípio estético, em seus trabalhos o encenador busca na multiplicidade de signos escrever suas ideias através da cena. Para Patrice Pavis (2011), esse ofício abrange o entendimento dos componentes da cena: o trabalho do ator; as questões sonoras e musicais; as noções de espaço, tempo e ação; os textos dramaturgical, jornalísticos, e outras formas de criação literária; um amplo conhecimento sobre o palco, mas também, por outros espaços não convencionais; a inserção de diferentes linguagens artísticas em uma mesma apresentação; a presença de questões autorais, que são, a princípio, relevantes a seus próprios ideais, buscando imprimir na cena suas perguntas e respostas relacionados ao contexto contemporâneo; as discussões interculturais; a relação entre ator/encenador; a heterogeneidade entre as funções, dentre outros temas que acompanham o processo do encenador.

Dessa forma, uma visão contemporânea sobre o encenador, a partir dos pensamentos de Renato Cohen, contribui para essa compreensão aqui discutida, cuja função é exprimir um teatro que se diferencia do entorno, de modo a destoar de uma estrutura artística que apenas sirva como reprodutora das obras literárias/dramaturgical. Sendo assim, Cohen considera o teatro do encenador como um *teatro alternativo*, entendendo-o como o responsável por “decidir o processo de criação e a linguagem a ser utilizada: se mímica, se ritual, se drama, se teatro de bonecos” (COHEN, 2009, p. 100), fazendo com que o encenador tenha autonomia

para decidir os métodos de preparação que os atores devem receber, através de uma temática própria e com distintas formas de apresentação desse ideal.

O teatro do encenador torna-se, portanto, o responsável por modificar um processo hierarquizador, oriundo dos métodos tradicionais do teatro, cujas “obediências” eram pautadas por uma visão rudimentar de reprodutibilidade da obra. Assim, suas diferenças se dão, principalmente, por unir na cena o entrecruzamento de linguagens movidas de distintas áreas do conhecimento que estão presentes no processo de criação, mas, sobretudo, na própria arte.

Nessa vertente, o autor da cena conduz o processo de montagem a partir da própria impressão referente à sua inspiração, podendo assim exprimir, através da sua escrita, seus pensamentos e questionamentos acerca de um tema. Antunes Filho, um dos maiores encenadores do Brasil, com sua carreira iniciada em 1952 ao lado de importantes nomes do teatro, ao ser indagado sobre as metodologias responsáveis pelo surgimento das inspirações para a criação de uma obra, diz que “o diretor de teatro tem uma vantagem, ele tem a inspiração e depois ele procura a obra. Não é a obra que dá inspiração, é ele, é a necessidade vital e social dele é que determina a sua inspiração” (ANTUNES FILHO, 2012, entrevista).

Dessa forma, a presente reflexão deixa claro que não existe uma regra metodológica a seguir no trabalho de um encenador, mas uma variação de ideias e elementos, sendo que o encenador torna-se o responsável por orquestrar esse variado campo de signos provenientes do campo da criação cênica. Daí a importância de uma época pautada em um teatro do encenador, pois além de desestabilizar uma estrutura de reprodução, ele apresenta-se como um dos intérpretes da criação que rompe com as tradições, mas agrega novos valores a essa estruturação artística.

Por considerar que o encenador é o principal responsável na promoção dessa desestabilização no processo da arte teatral, por se apresentar para a encenação como um sujeito observador externo da cena, ou seja, um sujeito que conduz o processo de montagem a partir da sua própria escrita, torna-se necessário expandir a reflexão sobre o encenador, partindo de um contexto nacional. Trata-se de situá-lo não como um agente de superação dos demais, mas como responsável por traçar caminhos que o diferenciaram do ensaiador e do diretor teatral, como um sujeito que também se coloca dentro do processo de criação, tornando-se, sobretudo, um agente envolvido com a sua própria ideia. Nesse sentido, a partir da presença do encenador nos palcos brasileiros, a pesquisa busca entender como seria possível entender a lógica de mercado *versus* a criação dentro da produção teatral.

### 1.3.1 O trabalho do encenador no Brasil

Atualmente no Brasil, existem inúmeros encenadores atuantes no âmbito profissional, já com o devido reconhecimento em função de suas obras e de seu percurso artístico. Mas existem também aqueles oriundos de instituições de ensino, através dos cursos de Artes Cênicas, o que favorece a uma proliferação de encenadores por todas as regiões do país.

Mas, antes de chegar a uma análise quantitativa dos encenadores, é necessário registrar que a história do encenador no Brasil é marcada pela chegada dos estrangeiros, ou seja, os nossos primeiros vestígios são escritos a partir de um olhar externo ao nosso país, que, além de mudar a perspectiva da cena, também alterou os modos de trabalho existentes na produção teatral. Autores como Jacó Guinsburg (2006), Walter Lima Torres Neto (2007), Décio de Almeida Prado (1999), Sábato Magaldi (1996) e Silvia Fernandes (2010) salientam sobre esse vigoroso dado que, certamente, abrange a expansão do pensamento do teatro moderno no Brasil, tanto em termos artísticos quanto econômicos.

A função do encenador foi vista, durante algumas décadas por empresários e artistas, como reprodutora das técnicas artísticas e das montagens teatrais, que eram responsabilidades dos ensaiadores, que, de certo modo, responsabilizavam-se pelas produções dos espetáculos realizadas no Brasil através das companhias dos primeiros atores como João Caetano<sup>9</sup>, Flávio de Carvalho<sup>10</sup>, Procópio Ferreira<sup>11</sup>, Dulcina de Moraes<sup>12</sup>, Itália Fausta<sup>13</sup>, que prosperavam economicamente a partir das montagens produzidas na época (BRANDÃO, 2002, p. 11-13).

---

<sup>9</sup> “João Caetano (1808-1863). Empresário, ator, dramaturgo e teórico, pioneiro na criação de uma dramaturgia e de uma arte de representar autenticamente brasileiras, numa época onde os moldes eram rigidamente lusitanos. Iniciou sua carreira de ator em 1831, formando sua própria companhia em 1838, só com atores brasileiros e sotaque nacional. Entre suas interpretações de maior sucesso para a crítica da época e que continua merecendo registro pela História do Espetáculo, está *Antônio José ou o poeta e a Inquisição*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães. Protegido pelo Marquês de Paraná e admirado por D. Pedro II, deixou dois livros de teoria teatral: *Reflexões dramáticas* (1837) e *Lições dramáticas* (1862)” (TEIXEIRA, 2005, p. 47).

<sup>10</sup> “Flávio de Carvalho (1899-1973), arquiteto e artista plástico brasileiro, responsável pela criação do Teatro da Experiência que, em São Paulo, no ano de 1933, estabelece, com esse nome, um centro de pesquisa no campo da cenografia, da iluminação, da dicção e outras áreas do espetáculo, propondo transformar o teatro como linguagem cênica. Para dar corpo a seu projeto, Flávio de Carvalho encenou uma peça de sua autoria – falada, cantada e dançada –, inspirada no período da escravidão, *O bailado dos mortos*, onde criou um ritual que era uma mistura de primitivismo e futurismo. Além disso, suas experiências transitavam pelo limiar da arte do corpo, inovando e contracenando com a própria realidade. Logo seu teatro foi proibido pela polícia do então presidente Getúlio Vargas, apesar do protesto de artistas e intelectuais” (TEIXEIRA, 2005, p. 257).

<sup>11</sup> “Procópio Ferreira (1898-1979). Ator brasileiro, que iniciou sua carreira aos 18 anos de idade no Teatro Carlos Gomes, na peça *Amigo, mulher e marido*, adaptação de *L’ange du foyer*, de Robert de Flers (1872-1927) e Gaston de Caillavet (1869-1915). Trabalhou nas companhias de Itália Fausta, Abigail Maia e na Companhia Dramática Nacional, antes de formar sua própria empresa, em 1924. Seu primeiro sucesso foi com a opereta *A*



Assim, o percurso do teatro brasileiro, no que tange à reflexão acerca do desenvolvimento das funções teatrais, é notável pelo avanço das funções, ao longo das décadas, que a cena brasileira foi desenvolvendo juntamente com a gestão empresarial.

Em vista disso, os primeiros atores foram os responsáveis por coordenar suas próprias companhias a fim de estabelecer um nome e, ao mesmo tempo, uma seguridade financeira por meio das diversas montagens. Logo, havia também os empresários que se responsabilizavam pela coordenação das obras artísticas, de modo que suas funções tinham como obrigação a contratação de serviços de atores e diretores para as montagens cênicas. Em algumas situações eram os próprios atores/empresários os responsáveis por esse trabalho de contratação e organização do espetáculo.

Mesmo que proveniente de épocas distintas – atualmente acrescentado pela multiplicidade de demandas técnicas – o encenador de hoje está reassumindo algumas funções que eram encontradas no início do século XX, momento em que os empresários e atores buscavam os seus próprios meios para custearem os gastos processos de montagens. Hoje, os encenadores, em sua maioria, somam essas atividades à suas funções referentes à contratação, organização e administração de uma empresa, grupo ou coletivo teatral, de modo que possam contribuir, através de uma lógica financeira, no processo de produção, mas também compreendendo como isso se dá no campo artístico.

Dessa forma, para compreender essa caminhada em torno do ofício do encenador, é necessário considerar o marco da chegada dos encenadores estrangeiros, exilados de diferentes países devido à Segunda Guerra Mundial e que puderam, através de suas experiências, contribuir para a cena e a amplitude do teatro brasileiro, a partir de inovações.

A vinda desses encenadores de outras terras colaborou ativamente para os espetáculos e para a produção teatral desenvolvidos no Brasil. Suas ações foram responsáveis por inovar a

*juriti*, de Viriato Corrêa (1884-1967). Mas foi *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo (1878-1973), que o tornou célebre” (TEIXEIRA, 2005, p. 131).

<sup>12</sup> “Dulcina de Moraes (1908-1996). Atriz. Intérprete de marcado estilo próprio, sobretudo no gesto e no rosto, e de temperamento mais propício à comédia, Dulcina atravessa cinco décadas de montagens sucessivas, três delas à frente de sua companhia, tornando-se um "monstro sagrado" do teatro brasileiro. Na década de 50 cria a Fundação Nacional de Teatro, uma das primeiras escolas de formação em teatro no país” (Cf.: Enciclopédia Itaú Cultural, <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=866&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=866&lst_palavras=&cd_idioma=28555)> acesso em 29 de janeiro de 2014).

<sup>13</sup> “Itália Fausta Polloni (1879-1951). Atriz. Grande intérprete ligada às antigas tradições de um teatro colonizado pelos portugueses está presente em importantes realizações que marcam as reformas modernizadoras introduzidas nas décadas de 40 e 50 no Brasil. A Companhia Itália Fausta, sobreviveu cerca de duas décadas” (Cf.: Enciclopédia Itaú Cultural, <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=765&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=765&lst_palavras=&cd_idioma=28555)> acesso em 29 de janeiro de 2014).

cena, os modos de produção, considerando o capital, o lucro e as estratégias como formas cabíveis de relacionar-se com a indústria teatral vigente na época. Sobretudo, esses profissionais contribuíram para o avanço da figura do ensaiador, ainda presente em muitos teatros da época, para a função de diretor e, por conseguinte, do encenador.

Nessa perspectiva, torna-se possível iniciar essa apresentação através da chegada de Zbigniew Ziembinski<sup>14</sup> (1908-1978), que veio para o Brasil em 1941 refugiando-se da Segunda Guerra, e que, apesar de sua origem europeia, foi considerado como o *primeiro* encenador brasileiro por ocasião da montagem de *Vestido de Noiva*<sup>15</sup>, de Nelson Rodrigues<sup>16</sup>, pelo grupo *Os Comediantes* no ano de 1943, evento que marca o início do que é considerado como o teatro brasileiro moderno.

Nas palavras do próprio Ziembinski, é notável o interesse com relação à montagem da peça do dramaturgo brasileiro, podendo apresentar, não apenas uma reprodução do texto ao palco, mas também uma propensão a questionamentos acerca da encenação. Foram nesses aspectos que o encenador polonês iniciou um percurso diferenciado, de modo a inovar e a contrastar os estilos da época. Suas exigências o tornaram conhecido por realizar algo inédito no teatro brasileiro, não apenas na composição cênica, mas, sobretudo, no processo de montagem. Atores tinham carga horária de trabalho de até 12 horas por dia; seis meses de ensaio para apenas duas apresentações. “Ziembinski trocava a iluminação uniforme da sala de visitas habitual pelo uso de muitos refletores, concebendo cerca de 150 efeitos luminosos” (MAGALDI, 2004, p. 19). Certamente, a técnica das ações simultâneas presentes na encenação tornou-se um trunfo para o espetáculo, com mudanças nunca antes vistas nos palcos do Brasil.

Para Sábato Magaldi, a chegada de novas criações no campo dos espetáculos, tornou-se um importante referencial devido ao trabalho de encenador de Ziembinski, à dramaturgia

---

<sup>14</sup> O polaco Zimba, como costumava ser chamado, com uma extensa formação em termos artísticos e estéticos, teve sua carreira construída no palco como ator na Escola de Arte Dramática do Teatro Municipal de Cracóvia. Além disso, atuou e dirigiu o Teatro Municipal e Teatro de Câmara. Ao longo de sua carreira realizou inúmeros trabalhos como ator e encenador, num repertório predominantemente comercial e convencional: comédias ligeiras, de costumes, dramas psicológicos. (Cf.: Enciclopédia Itaú Cultural < [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=864&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=864&lst_palavras=&cd_idioma=28555)> acessado em 28 de agosto de 2013).

<sup>15</sup> Considerada a primeira peça de sucesso do autor, *Vestido de Noiva* retrata a história de Alaíde que sofre um acidente misterioso e alucina entre a vida e a morte. Suas lembranças confundem o seu passado com o da prostituta Madame Clessy, de quem ela leu o diário. Tramas, assassinatos, mentiras envolvem Alaíde, o marido Pedro e a irmã Lúcia.

<sup>16</sup> Nelson Falcão Rodrigues (1912-1980), autor de inúmeras obras dramáticas. Considerado como um dos maiores autores do Brasil, principalmente por não certificar de qualquer modismo, tendência ou movimento, mas sim, por criar um estilo próprio.

de Nelson Rodrigues e à cenografia de Santa Rosa<sup>17</sup>, produzindo “frutos imediatos e mais visíveis no campo das montagens” (MAGALDI, 1999, p. 314).

Walter Lima Torres Neto afirma que o primeiro encenador do Brasil

[...] exigia para suas montagens um maior tempo na preparação da encenação; análise do texto em leitura de mesa; ensaios sistemáticos; reformulação da organização espacial em cena; o emprego minucioso da sonoplastia; a presença de efeitos de iluminação relacionados ao desenvolvimento da ação dramática em cena; a exigência de aprofundamento minucioso na atuação dos atores etc. (TORRES NETO *apud* GUINSBURG, 2006, p. 125).

Nota-se que, para a época, a dinâmica adotada por Ziembinski foi inovadora para o teatro brasileiro, uma vez que a peça dirigida possibilitou uma quebra da rotina, uma vez que a experimentação do encenador apresentou ao país uma nova concepção de arte. Experiências adquiridas nos palcos europeus, acrescidas de singular competência criadora, agregou a importância da técnica teatral junto ao labor dos artistas.

As críticas da época teceram importantes comentários acerca de Ziembinski, que mudou a direção do teatro brasileiro, e, sobretudo, os rumos da encenação teatral. Isso fez com que o modelo de encenação explorado pelo estrangeiro representasse a possibilidade de modernização para o teatro. Nesse quesito, as contribuições ofertadas pelo encenador polonês contribuiu com a formação de uma nova plateia: “a classe média de nível universitário e a alta burguesia. A guerra, ao dificultar as viagens da burguesia à Europa, fez com que ‘as últimas novidades do teatro’ se transferissem para os palcos brasileiros” (MAGALHÃES, 1994, p. 168). As inovações na cena artística (como resultado das técnicas expressionistas das vanguardas europeias, a apresentação de um texto dramático brasileiro) mas também na própria produção, alavancaram o interesse do público em participar e conhecer os sucessos que se apresentavam nos palcos do país. Como resultado disso, Victor Hugo Adler Pereir, a partir da análise de diversas entrevistas realizadas por Daniel Caetano com artistas-empresários, críticos e figuras de destaque, em 1946, no *Diário de Notícias*, apresenta importante apontamento acerca do trabalho de Ziembinski:

Basta ver o sucesso de uma peça como *Vestido de Noiva*. Não me refiro só ao seu valor artístico. Nessa peça, importa ver antes de tudo a quebra da

---

<sup>17</sup> Tomás Santa Rosa (1909-1956), cenógrafo. É um dos importantes nomes na área da cenografia no Brasil, principalmente, no teatro moderno brasileiro. Integrou-se e fundou as companhias Os Comediantes e Teatro Experimental do Negro (TEN), onde realizou importantes cenografias ao lado de encenadores como Ziembinski, Adacto Filho, Abdias do Nascimento, dentre outros.

rotina. Saímos das salinhas corriqueiras, das quatro paredes. Foi um espetáculo aplaudido não só pela crítica como pelo público. [...] Por isso reputo de grande importância para o teatro brasileiro a presença de Ziembinski (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 26/05/1946 *apud* PEREIRA, 1998, p. 167).

Já o crítico Décio de Almeida Prado, em 1951, no Jornal *Estado de São Paulo*, fala sobre o percurso, a história e o trabalho desse importante encenador brasileiro, que se tornou um marco para o teatro brasileiro por possibilitar a entrada do Modernismo no teatro a partir da peça de Nelson Rodrigues, utilizando linguagem nova e contrária à narrativa realista. Nesse aspecto, Ziembinski e Nelson tornaram-se fundamentais para o Teatro Moderno, pois a encenação trouxe importantes características dos autores ao apresentarem uma estética do texto juntamente com a cena. É nesse aspecto que o crítico apresenta a contribuição do encenador para o teatro brasileiro:

[...] Ziembinski não ensaia: habita a peça que deve dirigir, convive na maior intimidade com cada personagem, desvendando-lhe desde as mais inocentes manias até as suas concepções religiosas ou filosóficas. Não contente com isso, penetra-lhe pelo subconsciente adentro ou passa a investigar os outros membros da família que o escritor esqueceu fora da peça. O resultado desta análise, levada a cabo com verdadeiro furor lógico e uma minúcia de filatelista é, muitas vezes, quase uma obra de arte, sobreposta à primeira. Ziembinski não interpreta somente. Cria também. Daí tanto as suas grandes qualidades como os seus defeitos, oriundos sempre da riqueza e não da indigência, do excesso e não da falta. Quando a peça ainda apresenta algo de imperfeito, de inacabado, Ziembinski galvaniza-a com a força do seu temperamento e de sua inteligência, acrescentando legitimamente não ao texto, mas ao escritor. Temos, então, um *Vestido de Noiva*, um *Paiol Velho*, um *Amanhã Se Não Chover*, obras-primas de colaboração mútua entre o encenador e o autor. Outras vezes, Ziembinski vai além da medida exata porque não sabe se poupar astuciosamente, não conhece as formas conciliatórias da prudência: aposta sempre só no branco ou no vermelho. Acerta ou erra, invariavelmente com a mesma coragem, a mesma franqueza e o mesmo conhecimento do teatro. É por isto que podemos discordar mil vezes dele sem que diminua a nossa admiração (PRADO, 1951).

Certamente, Ziembinski contribuiu para a evolução, e, de certo modo, tornou-se uma marca para o teatro dos encenadores no Brasil, proporcionando a proliferação e a ascensão de novas montagens e criações no campo teatral no país, pois ampliou a visão do fazer artístico, não a restringindo a um único molde, mas explorando possibilidades e meios de criação que, para a época, eram pouco comuns. O autor Ziembinski, responsável por uma nova escrita cênica no palco brasileiro, reescreveu um novo tratado, que possibilitou a experimentação de novos recursos nas técnicas teatrais, ampliando um campo de pesquisa para além de um teatro

tradicional, mas, sobretudo, encarregou-se de apresentar um novo estilo, com características que reuniam uma série de signos no palco. Com essa visão contemporânea para a época, o moderno encenador delimita para a cena – logo, para a produção – uma perspectiva que modifica um estilo tradicional do fazer, de tal modo que afeta a cena e que, de antemão, altera também os modos operantes de pensar a produção teatral devido ao excesso de atividades empregadas no processo de criação e execução da obra teatral.

Sem dúvidas, a novidade causou estranhamento para a época não somente pela chegada de um encenador, mas, sobretudo, pela revolução que suas ideias representaram para o mercado teatral. Seja, através dos recursos técnicos utilizados pelo encenador, que não se justificou, somente por meio da montagem de espetáculos, mas possibilitou, uma renovação nos recursos técnicos, bem como na produção teatral. Ziembinski tornou-se responsável por gerar na própria produção teatral, uma nova cadência de signos e de “profissionalização”, que transformava uma ideia de “amador” em um novo estado de criação, que relacionava os dois campos: a cena artística e a produção.

Dessa forma, entendendo que, para gerar uma grande encenação, os recursos não poderiam se valer apenas do ator em cena, mas também dos demais elementos como a luz, o cenário, o figurino, a música. Para isso, era necessária a estruturação de um cronograma prático, que antecederesse à estreia do espetáculo com profissionais de cada área. Um deles, durante a temporada, para organizar os borderôs, que são balancetes diários das bilheterias, contendo número de ingressos vendidos, preços, convites, mas também, o resultado bruto da renda de um espetáculo, podendo ser uma forma de precaver todos os custos realizados ao longo de cada dia de espetáculo, porque uma vez que se descobre “a cada dia quanto custa a peça, saber-se-á no último dia quanto custou e quanto se lucrou” (BRITO, 1989, p. 12). Além do borderô ser uma prática diária, em alguns casos, o pagamento era semanal, dependendo da função do técnico ou do artista. Por fim, seria necessária uma produção que se destinasse ao término das apresentações, a qual poderia se responsabilizar pelas pendências burocráticas.

As dinâmicas instauradas nos procedimentos cênicos possibilitaram pensar em uma sistematização de produção que abarcasse desde o pensamento à execução, perpassando por todas as fases de organizar e gerir o funcionamento dessas produções. O que a própria época aponta são que essas atividades necessitavam ser realizadas por outras pessoas, além das funções pré-estabelecidas.

Ao mesmo instante em que a cena brasileira se estruturava no mercado teatral, centrado, principalmente, no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, outros importantes encenadores

contribuíram para a sistematização do teatro no Brasil e, conseqüentemente, para com a produção teatral.

Os encenadores italianos, por exemplo, Adolfo Celi (1922-1986), Ruggero Jacobbi (1920-1981), Gianni Ratto (1916-2005), Flaminio Bollini (1924-1978), Luciano Salce (1922), dentre outros, foram contratados para trabalhar no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) (1948-1964), empresa de capital privado fundada em São Paulo pelo empresário Franco Zampari. De acordo com Gianni Ratto, um dos intuitos era “fornecer à plateia paulista um teatro de caráter internacional. Esse teatro foi, na realidade, a continuidade de um movimento teatral italiano” (GARCIA, 2002, p. 23).

A chegada ao Brasil desses encenadores, que tinham formação humanística e possuíam uma técnica teatral apurada, além de uma sólida formação cultural, possibilitou a inserção de novas práticas artísticas em montagens do TBC.

A partir do viés da produção teatral, o trabalho voltado para a cena destinava ao encenador uma atenção voltada mais para área artística do que empresarial, uma vez que o TBC, por intermédio de Zampari, atribuía recursos para as produções teatrais, investimentos esses que permitiam os encenadores mais compenetrados na cena do que no capital. Assim, suas montagens aspiravam à presença do público, ampliavam o trabalho de textos dramáticos e a inserção das demais linguagens artísticas nos espetáculos.

Dessa maneira, cabia ao encenador recriar as palavras do autor, amplificando suas ideias e apresentando, através da representação, a problemática presente no texto encenado, possibilitando uma nova perspectiva da cena a partir das inferências críticas do encenador no campo teatral.

A chegada de encenadores estrangeiros ao Brasil, trazendo suas práticas e experiências teatrais, ampliou os ângulos de perspectiva de nossos palcos, contribuindo para a criação de uma identidade na cena brasileira. Sua importância se deu, tanto no palco quanto na criação e direção das companhias teatrais na década de 1950. Em função do término do TBC, os atores que partiram convidavam os encenadores para criarem seus próprios grupos, tais como o Teatro dos Sete (1959-1965), a Companhia Nydia Lícia – Sérgio Cardoso (1954-1960), o Teatro Cacilda Becker (1958-1973), a Companhia Tônia-Celi-Autran (1956-1962) e o Teatro Maria Della Costa (1955-1974), em que os encenadores assumiram funções de coordenar o funcionamento administrativo do grupo, organizar as demandas dos técnicos, planejar estruturas de ensaios e montagens, e dirigir espetáculos, em sua maioria inéditos, para entreter e buscar uma viabilização de garantia no mercado teatral (MAGALDI, 1996, p. 278).

O encenador, em um país como o Brasil, deve sua formação artística aos estrangeiros, os quais possibilitaram aos novos encenadores do país um pensamento inovador para o fazer teatral, através da presença de novos recursos técnicos, da iluminação, da cenografia, dos extensos ensaios, da relação entre encenador e ator, encenador e autor, o espaço, as mudanças e criações de cenas, e, sobretudo, contribuindo com a chegada do Modernismo no palco brasileiro.

Para afirmar a importância da vinda desses encenadores, segundo Torres Neto, “a formação do encenador brasileiro ou o seu aperfeiçoamento, ao longo da segunda metade do século XX, acontece mediante os mestres italianos” (TORRES NETO *apud* GUINSBURG, 2006, p. 126). Assim, essa influência faz com que os encenadores brasileiros iniciem suas práticas como assistentes de direção, mas também faz com que os estrangeiros acompanhem as produções artísticas criadas pelos brasileiros. Antunes Filho é um exemplo dessa época. Durante a entrevista, ao ser indagado sobre os seus mestres, o encenador responde: “eu tive todos aqueles estrangeiros que tiveram aqui no Brasil, mas não foi por eles. Embora eu deva muito a eles, Ziembinski, Bollini, Solti, Ricelli, todos esses” (ANTUNES FILHO, 2012, entrevista).

A trajetória da função do encenador, no teatro brasileiro, obteve seus diferentes *status* durante o seu próprio percurso, desde as práticas iniciadas pelos ensaiadores, fator que contribuiu para a origem de um teatro cunhado na experimentação, na politização e nos modos de gerenciamento que acompanham a estruturação dos grupos, dos encenadores e dos atores. Todo esse percurso está diretamente associado à criação artística, sobretudo na formação dos encenadores, que através de suas montagens contribuíram ativamente para a renovação de uma economia teatral.

Devido à questões que, como essas, lidam diretamente com a economia do artista, é que o encenador no Brasil, entre a década de 1950 a 1960, tende a apresentar inovações que possam certificar o interesse do público pelo teatro. Uma vez que o diferencial agrada o desejo pelos palcos, vale ressaltar que parte dos recursos da época eram gerados pela bilheteria, outros pela subvenção de empresários que patrocinavam o movimento artístico da época, e ainda outros eram fornecidos pelo Estado. Para Sábado Magaldi, a questão mais grave está associada às dificuldades da produção teatral, pois

[...] mesmo no tempo da ditadura, o Estado subsidiava o teatro. Não importa recorrer a raciocínio de ordem moral, havendo os que pensam existir, nas subvenções, tentativa de compra das consciências. Tenho para mim que essa

era uma prática já consolidada, que ninguém pensava em alterar (MAGALDI, 1996, p. 287).

Devido a um problema político de âmbito nacional, no período pós-ditadura o teatro encontrava-se sozinho, com pouquíssimos investimentos na cultura, sobretudo pela ausência de um ministério que responderia por essas ações específicas, o artista, de certo modo, está “desamparado”. Nesse período, o Ministério concentra-se ainda entre Educação e Cultura, cuja verba era destinada a todos os setores envolvidos. Assim, compreende-se que a parte maior dos recursos era destinada às necessidades da Educação fazendo com que houvesse o favorecimento desse setor em relação à Cultura (CALABRE, 2009).

Mesmo que o teatro tenha ganhado a atenção do público por meio das montagens (e o mesmo ocorre com o encenador, tornando-o responsável por orquestrar essa evolução), não podemos negar a ineficiência do Estado após o período ditatorial, por não viabilizar meios que contribuíssem para os avanços artísticos do país e que permitissem que artistas e grupos obtivessem meios para realizar suas criações e produções. O artista encontrava-se só, ou seja, apesar de existir uma preocupação do setor cultural com o patrimônio material, com as culturas populares, principalmente na década de 1970, permanecia ainda uma deficiência em relação ao setor artístico. Infelizmente, a dificuldade instaurava-se por não haver a construção de uma política cultural consolidada, que assegurasse a subvenção de grupos, artistas e companhias na época.

Devido a essas questões, identifica-se uma deficiência por parte da esfera estatal, fazendo com que o posicionamento do artista, nesse caso, o encenador, acumulasse funções extra-artísticas, o que muitas vezes fez com que seu trabalho assumisse incumbências de produção, e ao se colocar como “produtor, principalmente nos primeiros anos de trabalho, ele ocupa um território que reúne ao mesmo tempo o status de sujeito e de proprietário” (TROTТА, 2008, p. 62). Essa prática tem se apresentado frequente em muitos momentos da história do teatro, inclusive nos dias atuais, quando se tem a necessidade de suprir uma demanda técnica e fazer com que os encenadores abracem novas funções, que nem sempre estão ligadas à estética do espetáculo, mas ao processo de produção.

É de notar que funções como essas começam a fazer parte do repertório de atribuições dos encenadores, de modo que a sua prática artística, suas ideias, seus desejos e seus planejamentos para a realização de uma montagem cênica, passam pelo crivo de uma realidade imposta pelo pensamento de produtor. Renato Cohen (2009) identifica esta lógica, a partir do instante em que o encenador torna-se parte de um elemento oriundo desse ato



recorrente, o teatro comercial, pois o encenador necessita se “enquadrar” em determinados moldes para que o mesmo tenha a oportunidade de acessar o mercado teatral. Com isso, suas explorações artísticas se resumem aos trabalhos comerciais, com o uso expressivo de elementos que, para a época, podia-se dar como superado. Para Cohen, tal efeito faz parte de uma alusão, na qual o tempo da

[...] máquina comercial exige impede um trabalho de pesquisa de linguagem. O produtor contrata o autor, diretor, atores e todos os outros elementos necessários (todos esses, geralmente, os melhores “profissionais” disponíveis no mercado). Só que via de regra não há tempo disponível para a pesquisa. Não desponta a figura imprescindível do encenador [...] (COHEN, 2009, p. 99).

Ao identificarmos os encenadores contemporâneos que estão em atividade nos palcos brasileiros, é possível compreendermos esse universo pertencente ao “mundo” do encenador, conhecendo os diferentes caminhos que levam à encenação. Por isso, antes de apresentar um paralelo entre o encenador e o produtor, faz-se necessário entender sobre o universo íntimo do encenador, para que, a partir daí, seja possível aprofundar a compreensão dos rumos percorridos pelas esferas da criação e da produção.

Portanto, Cohen (2009), quando alavanca o discurso acerca do encenador, emite uma ação que agrega toda a organização do processo criativo em torno do “criador”, termo esse que pode designar tanto o encenador, como diretor, o ator, o cenógrafo, dentre outras funções, que enquadram esse amplo universo artístico, considerando-os como agentes de suas próprias criações. Sendo assim, o encenador é o criador, mas nem sempre o intérprete de sua obra, uma vez que esse discurso se dá desde a concepção à criação da obra artística. Assim, o encenador complementa-se como parte da *mise en scène*, fazendo dela um espaço de experimentação e pesquisa, além de lugar privilegiado de encontros entre as diferentes funções.

### **1.3.2 Primeira parte do objeto de estudo: os Encenadores**

Ao longo da própria história, as funções do ensaiador, do diretor teatral e do encenador se entrecruzaram e seus procedimentos, advindos de épocas distintas, fizeram a diferença na escrita cênica e na encenação brasileira. É inquestionável a importância de cada um dos nomes de artistas que desempenharam um trabalho zeloso e competente na cena teatral, especialmente a partir das inovações que estes contribuíram para o desenvolvimento de um novo teatro, durante o século XX.

Mas, partindo das inquietações acerca deste trabalho, e buscando entender os funcionamentos que a produção teatral desempenha na contemporaneidade, algo nos instiga neste amplo processo: dentre tantas funções pertencentes ao encenador, será que aquelas referentes à produção teatral também passaram a aderir ao seu currículo? O que se pode observar, através do trabalho da mineira Regina Bertola, é que essa peculiaridade no seu percurso começou a fazer parte de seus atributos desde o dia que nasceu a ideia de criar o Grupo Ponto de Partida. Em vista disso, a fim de ampliar a área de conhecimento acerca do presente tema, torna-se de suma importância entender os mecanismos que circundam a prática do Ponto de Partida, a partir do viés da encenadora Regina Bertola; podendo assim, traçar um paralelo também com outros encenadores, principalmente em relação às suas perspectivas a respeito do que venha a ser a função da direção dentro da própria produção teatral.

## **Regina Bertola**

Uma senhora, pequena, de cabelos brancos, pele rosada e de uma vitalidade admirável. Uma original mineira, fala “uai”, “né”, “trem”, mas sua mineiridade está na preocupação com o outro, com o fazer, com o organizar, com o arrumar. É uma artista. Uma encenadora. Uma produtora. Uma empreendedora. Que faz de seus objetivos uma razão de colocar a arte como mediadora de suas ações; e ela prova que é possível.

“Eu acho que eu já nasci com vocação para diretora”. A presente afirmação de Regina torna-se o fio condutor desse diálogo que aqui será apresentado, pois sua fala remete o passado ao presente. Desde as suas primeiras atividades quando criança, às atividades que ainda hoje a torna responsável por liderar seu grupo, a *liderança* é vista como uma atividade positiva, exercida através do respeito e da humildade entre todos os envolvidos no grupo.

Sua primeira influência no ramo artístico, inicia-se, por intermédio de sua mãe, que era declamadora, que, “naquela época” era como “as senhoritas” se apresentavam em público.

Foi com ela a primeira lição que eu aprendi, do que seria ser uma profissional de teatro. Eu sou a nona filha de dez irmãos e me lembro dela costurando na máquina: “titititit”, [reproduz o som da máquina] de chinelinho, eu brincando ao seu lado. Sempre no meio da brincadeira eu acabava pedindo: “ô mãe, canta pra mim?” E ela: “ah Regina, pelo amor de Deus, eu estou costurando, cheia de trabalho!” “Ô mãe canta para mim? “Não minha filha, outra hora. “Canta mãe, você canta tão bonito, eu gosto tanto!”. Aí ela levantava da máquina, ia para o quarto dela, tirava o avental, trocava o chinelinho por um sapato de salto, passava batom, penteava o cabelo. Eu sentava na cama larga, esperando - sua plateia. Ela ia para meio

do quarto, se colocava com perfeição, *anunciava o autor da música e o título da canção e cantava, cantava lindamente. Eu aplaudia, os olhos brilhando.* Ela tirava o sapato de salto, recolocava o chinelinho, o avental e retomava seu lugar na máquina e no cotidiano (BERTOLA, 2012, entrevista).

O compromisso e a responsabilidade com a arte ganha forma, desde pequena, de modo a alçar o interesse artístico, movido por exigência, dedicação e respeito, tanto com o artista, mas, principalmente com o público. Não existe um lugar específico para fazer arte, para fazer teatro: seja no quarto para apresentar para uma filha, seja no teatro para um grande público, seja na rua, o importante é a entrega que se dá para esse fazer. Nesse percurso, a formação da encenadora Regina Bertola vai-se estruturando. Além dessa fundamental escola, que foi esse aprendizado teatral por intermédio de sua mãe, outras importantes influências tornaram-se vigentes: a estante de livro do pai, tornando-a uma verdadeira “devoradora” de literatura ; e ainda o cinema e o circo, sendo que este

[...] tinha uma primeira parte com trapezistas, palhaços, equilibristas e uma segunda parte que era uma peça de teatro, drama ou comédia. Como minha família era muito liberal, eles me permitiam ir, mesmo se o drama começasse às nove horas da noite. Também todas as manifestações populares e religiosas que se você tiver olhos para ver e ouvidos para escutar, vai perceber que são extremamente teatrais - as congadas, as serenatas, os Bois, as Folias, a Semana Santa que fizeram parte do meu universo infantil em minha cidade pequenininha (BERTOLA, 2012, entrevista).

Certamente, as influências culturais foram de suma importância por formar um pensamento crítico acerca do reconhecimento da própria cultura brasileira contemporânea, podendo, assim, pesquisar tanto a cultura mineira quanto a brasileira, de modo a não se anular desse processo, já que o sujeito também se inclui como parte do fazer. A própria trajetória da encenadora dá indícios de uma preocupação que transcende o limiar de uma questão singular, mas que, pelo contrário, apresenta um desejo coletivo, que está acionado à formação e à gestão.

Mas, será no teatro de grupo que Regina Bertola se estruturaria como encenadora. O *Ponto de Partida* foi inventado mais como um movimento cultural do que um grupo de teatro. Mas, desde o começo, quando iniciou a usar o teatro como forma de expressão, “naturalmente eu me encaminhei para direção! Minha sina.” (BERTOLA, 2012, entrevista). Atualmente, o grupo está com trinta e três anos, Regina com cinquenta e oito, ou seja, desde os vinte e cinco anos de idade de intensa dedicação, esforço e muito trabalho. A encenadora afirma que é muito competente no que faz. E diz: “Eu ganharia muito dinheiro em qualquer lugar que eu

tivesse, muito. E eu optei por estar no Ponto de Partida”. Essa é uma das principais características, que não restringe a encenadora em um único campo de trabalho, que busca diariamente meios para se garantir no mercado.

Isso por um lado é emocionante por que eu considero que eu tenho dezoito anos. Eu tenho que batalhar pela vida como uma pessoa de vinte e um anos, cada dia é uma batalha. Ao mesmo tempo isso é muito cruel, você morar num país que não tem estrutura que acolha os seus artistas, que não entenda a arte e a cultura como atividade fundamental na construção da nação e do ser humano (BERTOLA, VIVO ENCENA, 2013)<sup>18</sup>.

É a partir dessas discussões que a desenvoltura da encenadora se instaura, tanto no processo de criação e montagem de um espetáculo, quanto na sua produção, sendo todas essas etapas executadas pela mesma pessoa. Entendendo o quão complicado é manter um processo de criação através dos modelos de subvenção aos quais os artistas estão inseridos, as práticas da direção teatral tornam motes para inovar a própria encenação. Dessa forma, artistas, encenadores e diretores se configuram através de suas próprias ideias, de tal modo que elas sejam as responsáveis por construir um pensamento que modifique a estrutura da cena, mas também os modos como essas estruturas se consolidam na produção teatral.

Como forma de compreender o amplo campo da direção teatral, bem como contribuir com o pensamento acerca do trabalho da Regina Bertola, faz-se necessário apresentar e entender a função da direção teatral, a partir da fala de outros visionários que comungam a importância não apenas da trajetória, mas também das demais relações criadas com o contexto, com o social, com as diferentes questões que circundam o universo íntimo do encenador.

Paul Heritage (1999), em seu livro *Diálogos no Palco*, através de entrevistas com encenadores do Brasil e do exterior, traça algumas definições do que é o encenador a partir de seus próprios relatos. Para Eduardo Tolentino<sup>19</sup>, o papel do encenador ainda é um campo a ser estudado.

---

<sup>18</sup> Os textos referentes ao *Vivo EnCena* faz parte dos “Encontros Vivo EnCena”, com a participação da encenadora Regina Bertola e do grupo Ponto de Partida, com mediação de Expedito Araújo, curador do Vivo EnCena, que aconteceu em Salvador – BA, no dia nove de agosto de 2013, às 15h, no Teatro Martim Gonçalves (Escola de Teatro da UFBA). O encontro envolveu estudantes e grupos de teatro da cidade – profissionais e amadores – aconteceram trocas de experiências sobre gestão e produção teatral na atualidade, formação de público, novas perspectivas e alternativas criativas, a partir das práticas de gestão do Grupo Ponto de Partida, que comemora 33 anos de existência. Assim, todas as citações da encenadora são referentes à transcrição das falas do encontro Vivo EnCena.

<sup>19</sup> “Eduardo Tolentino de Araújo (Rio de Janeiro RJ 1954). Diretor. Um dos fundadores do Grupo TAPA, Eduardo Tolentino de Araújo mantém um grupo estável de atores sob sua coordenação, subordinando a

Eu me sinto um catalisador das coisas, um organizador de debates. O diretor pega muitas ideias, muitas cabeças; com todos do teatro eu acho que é assim. Você soma essas cabeças todas, coloca isso em relação ao seu tempo, junto com essas pessoas, você adquire várias funções no meio disso tudo (TOLENTINO, *apud* HERITAGE, 1999, p. 76).

Bia Lessa<sup>20</sup> define o papel do encenador como o “cientista da alma”, cujo dever é tentar entender um pouco dos mistérios imensos do que é estar vivo, reunindo diferentes personalidades, “você não sabe o que vai dar; é igual misturar água e óleo” (BIA LESSA *apud* HERITAGE, 1999, p. 77).

Já Gabriel Villela<sup>21</sup> conceitua direção da seguinte forma:

[...] direção para mim é eu dirigir carro, vaca, boi, carro de boi, e eu não sou motorista de ator. Então eu contesto essa palavra, isto sempre me incomodou, desde quando eu fiz inscrição no vestibular, em São Paulo, para direção teatral. Porque parece, pelo menos para mim, que venho de uma cultura em que a palavra “direção”, a conotação dela para a gente, é muito isso: é ligar uma máquina dentro de um caminho. Mas ator não é máquina, é mais que isso. Eu acho que na verdade a gente é um ensaiador, talvez um condutor. Mais encenador ou talvez um balizador de tantos cegos por um cego dentro de uma sala escura e que dá certo, igualzinho a escola de samba: quando põe lá na avenida dá certinho (GABRIEL VILLELA *apud* HERITAGE, 1999, p. 108).

Dessa forma, o discurso de encenadores, como Villela, Lessa e Tolentino, apresenta diretrizes acerca do que venha a ser esse ofício a partir da perspectiva de cada um, pois suas realidades, costumes, trabalhos, dão efeitos para desencadear direcionamentos em torno dessa função, que liga suas inquietações artísticas e a realidade do fazer. Em vista disso, o encenador, por ser um sujeito amplo e de certo modo autônomo, adentra nesse campo obscuro e às vezes se vê envolvido com o teatro de grupo, ora em trabalhos convidados, ora realizando montagens de sua própria autoria.

---

interpretação e os recursos cênicos ao significado do texto”. (Cf.: Enciclopédia Itaú Cultural, < [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=205&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=205&lst_palavras=&cd_idioma=28555)>, acessado em 26 de setembro de 2013).

<sup>20</sup> “Beatriz Ferreira Lessa. Destacada encenadora que, paralelamente a Gerald Thomas, encabeça o teatro de imagens dos anos 1980”. (Cf.: Enciclopédia Itaú Cultural, < [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=132&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=132&lst_palavras=&cd_idioma=28555)>, acessado em 26 de setembro de 2013).

<sup>21</sup> “Antônio Gabriel Santana Villela. Diretor, cenógrafo e figurinista. Um dos talentosos e requisitados diretores que surgem na década de 1990, dotado de uma teatralidade barroca, vigorosa, com frequentes apelos ao imaginário brasileiro”. (Cf.: Enciclopédia Itaú Cultural, < [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=222&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=222&lst_palavras=&cd_idioma=28555)>, acessado em 26 de setembro de 2013).

A fase de o encenador falar de si é um momento antes do tudo. É a dificuldade de expressar em palavras, em gestos, mas também um período de reflexão de investigação, de busca e de encontros.

Antunes Filho, assim define a função do encenador:

Primeiro você começa querendo se afirmar como ser humano, tem uma posição, tem um local onde você possa estar, você ser socialmente. [...] Eu acho que o diretor de teatro, ele se faz através como qualquer ator ou qualquer cenógrafo, se faz vendo teatro, vendo circo, hoje em dia, vendo televisão. [...] Então, por aí você começa a ver que tem alguma coisa por dentro que fala: vamos criar um universo também assim, esse universo é criado. Talvez nós possamos criar alguma galáxia. Uma estrela do já, do preexistente. Aí você começa a se locomover com os pauzinhos dentro de você e vê o que acontece, as visões que você vai tendo, o que os anjos te falam ou as ninfas. Então, você vai em frente. [...] É uma das profissões como a do poeta, que fica mais exposto. O seu interior fica mais exposto. As pessoas, em outras profissões, podem se conservar, podem se fechar, se preservar, trancar e deixar a chave em casa, deixar a tua chave num outro cofre, e o diretor de teatro, como poeta, ele está exposto. Então, ele está mais sujeito à chuva de tempestade que outras profissões mais liberais, mais tranquilas de trânsito social (ANTUNES FILHO, 2012, entrevista).<sup>22</sup>

No tocante a este trabalho, a participação de encenadores, contribui para identificar, através de suas falas, a importância deles para o contexto da cena, de modo que se identifique como o pensamento de encenador se reflete na prática da produção teatral. Isto porque, antes da execução de um processo, há um período de maturação de uma ideia, um encontro com as obras, o momento de colocar-se e entender-se enquanto sujeito da proposta.

O encenador é um sujeito criador que está, por volta de um século de existência, fazendo intervenção e mediando novas estruturas de processo de montagem. Para isso, suas funções se conglomeram a ponto de ampliar o estágio de compreensão acerca dessa produção, que envolve desde os primeiros pensamentos solitários de uma obra a ser criada, ao momento de colocá-la em prática, o que muitas vezes gera os primeiros desafios.

Regina Bertola iniciou seus interesses pela área artística desde criança. Responsável por dirigir inúmeros espetáculos do grupo, desde a década de 1980, vem, ao logo dessa trajetória, alcançando conquistas e trabalhos, que decerto contribuem para os avanços do grupo e demais envolvidos no Ponto de Partida. Ao indagá-la sobre o que é o encenador, ela afirma que o encenador precisa ter um temperamento, ter algo para contar, de modo que essa obra tenha uma relação com o seu tempo histórico.

---

<sup>22</sup> Entrevista realizada em São Paulo, no dia 29 de outubro de 2012 (vide apêndice).

Eu não sei precisar o que seria a função do diretor no teatro contemporâneo, mas posso afirmar o que acredito ser a função do diretor no Ponto de Partida. Eu acho que o diretor é aquele que primeiro provoca e, geralmente, é aquele que *nariga* antes. É essa pessoa que tem esse nariz para o mundo, principalmente no caso do Ponto de Partida que não trabalha com um repertório já escrito, mas escreve seu próprio repertório. E aí o papel do diretor primeiro é perceber, depois é provocar, depois é seduzir o elenco para que ele se comprometa com sua proposta (BERTOLA, 2012, entrevista).<sup>23</sup>

Por isso a importância de apresentar o encenador como objeto deste trabalho: primeiro, por identificá-lo como um *sujeito híbrido*, por reunir uma série de elementos importantes para a construção da ideia de *criador, autor e escritor da cena*, pois, mesmo com propostas antagônicas, cada uma dessas designações faz de suas ideias uma reunião de signos responsáveis por estruturar uma encenação. Segundo, por não temer pelas vozes, pois o encenador é um *mix* de informações advindas de diversos momentos históricos, que vêm desde os primórdios ao contemporâneo. O que realmente vale é o modo como essa dialética de conduzir-encenar, o tempo real de uma ação, o tempo ficcional de uma obra se instauram em meio a um trabalho. Ou seja, o encenador é esse “tecelão”, responsável por juntar os diferentes fios para conduzir a uma colcha de retalhos. Mesmo que se encontre semelhanças nos trabalhos de diferentes encenadores, cada um terá o seu estilo próprio de *tecer*; o seu próprio modo de trilhar, fazer, escutar, perceber, provocar e executar. São nesses aspectos que se originam o encontro da cena, fazendo dela um estado coletivo, no qual o encenador torna-se um dos mediadores dessa ação. Regina Bertola sem dúvida é essa tecelã, preocupada com o seu tempo, mas também com o entorno. Sendo assim, o Ponto de Partida, tornou-se uma porta para outros projetos, o que de certo modo ampliou os atributos da encenadora para outros campos, isto é, para outros novos de linhas, que certamente contribuem para tecer novas proposições culturais para Barbacena e região.

## O Encenador no Teatro de Grupo

O teatro dos encenadores no Brasil, como eles próprios salientaram, está diretamente ligado aos experimentos culturais, artísticos e revolucionários que foram proporcionados através de suas montagens ao longo das últimas décadas de história.

---

<sup>23</sup> Entrevista realizada em Minas Gerais, no dia 04 de dezembro de 2012 (vide apêndice).

Além disso, a trajetória do encenador brasileiro deve-se ao cuidado dos estrangeiros como formadores para os jovens encenadores, que iniciavam seus caminhos, principalmente, em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Desse modo, a função do encenador tornou-se profícua no que tange aos primeiros passos para uma nova produção teatral, fazendo com que as práticas cênicas pudessem expandir seus horizontes, e, sobretudo, alavancar um teatro em que o papel do encenador tivesse uma orientação filosófica e/ou ideológica. Não há dúvidas de que uma das maiores contribuições para os novos encenadores é o fato de encarar o trabalho da cena como uma ação que parte de diversos questionamentos – do texto, da própria cena, da política, dos problemas sociais – e não apenas oriundos do pensamento dos dramaturgos.

Nota-se que, a relação ao desenvolvimento da função do encenador no teatro, não se reduz apenas a afirmá-lo como a mais importante entre as demais funções. No entanto, existem diferentes maneiras de gerenciar um trabalho teatral, sendo possível identificar à frente de grupos, companhias e coletivos a figura de um representante que, por sua vez, é o encenador. Ao ressaltar a figura do encenador moderno como um marco para o teatro do Brasil, nota-se a presença de uma ruptura como o tipo de trabalho que os palcos vinham realizando em diversas épocas, mudanças essas que proporcionaram grandes resultados à cena teatral.

Entretanto, atualmente a discussão se origina de outro patamar, pois o excesso de funções que fazem parte do repertório de um encenador não estão unicamente atreladas à prática da cena, mas também às planilhas numéricas, às pautas nos teatros, à logística da produção teatral. São atividades que, na presença de um produtor, possuem a chance de serem sanadas quando este compreende o funcionamento dos procedimentos referentes às dinâmicas da produção, como também das atividades referentes às políticas públicas.

O panorama dos grupos teatrais que buscam uma sobrevivência, por meio do teatro e da montagem dos espetáculos, possui sua deficiência relacionada aos poucos conhecimentos de administração, que, de certo modo, tornam-se um importante meio de agenciamento para ascensão de um grupo. Para Moema Brito (1989), o diferencial no trabalho de um grupo, destacava-se pela organização que este procedia em relação ao planejamento de trabalho durante as suas criações e temporadas. Para isso, alguns princípios são relevantes: *ordem, planejamento e centralização das informações*.

*A ordem deve ser imediatamente estabelecida, uma vez que atua como chave para o bom andamento de todos os trabalhos; Os planos são a rota para o*



administrador na organização de empresa que deve refletir sobre o que foi planejado. Os órgãos e funções criadas devem ter a estrutura, responsabilidades, canais de comunicação e hierarquia previamente estabelecidos; assim, todos os problemas, pequenos que sejam, devem, de alguma forma preestabelecida, chegar ao conhecimento do administrador, possibilitando a prevenção de problemas que, deixados por si mesmos, poderiam levar a sérios prejuízos (BRITO, 1989, p. 22).

Para Stela Regina Fisher (2003), o panorama dos teatros de grupo no Brasil, entendidos pelos procedimentos acima apontados por Brito, vem se estendendo desde a metade do Século XX, de maneira que os grupos tornaram-se de suma significação para se pensar nos valores ideológicos e estéticos com que revisavam os padrões importados e que foram aproveitados em um movimento teatral que reavivou a dramaturgia e a encenação nacional.

Importantes ações de grupos teatrais (que fizeram parte de um período crítico no qual o Brasil sofria com tensões políticas) eram promovidas com a finalidade de estabelecer diálogos entre a arte e esse país, que necessitava de inovações e de agentes da arte que conseguissem extrapolar os limites da ditadura militar. Dessa maneira, os grupos estavam mais inclinados às questões políticas do que comerciais. Sendo assim, as palavras suscitadas pela pesquisadora Moema Brito estão condicionadas a um processo voltado para o mercado. Por sua vez, a declaração de Fisher associa-se aos reflexos de uma sociedade corrompida por um sistema estatal cujos artistas se viam presos às decisões dos censores.

Nesse contexto, surgem os grupos voltados a questões politizadas, atrelados a um pensamento que se contrapusesse ao Estado ditador. Nesse contexto, o movimento teatral no Brasil ganhou destaque através da criação de grupos teatrais que estavam diretamente ligados às ações de interesse dos artistas, visando a um discurso e a uma poética de um teatro engajado e com objetivos específicos. As criações dos grupos estavam, de certo modo, ligadas a uma série de ideais em comum entre os participantes. Assim, suas movimentações artísticas direcionam-se a favor de interesses próprios, sendo que as montagens cênicas eram reflexos das discussões e do posicionamento político movido pelos integrantes.

Nessa perspectiva, outras questões eram recorrentes nos pensamentos de artistas envolvidos com o teatro de grupo, como a representatividade política, o contato com o público, a interatividade entre artistas, a situação econômica, além de constantes reflexões relacionadas ao fazer, à linguagem e à pedagogia teatral.

Para Rosyane Trotta, nos últimos anos o teatro de grupo no Brasil apresentou algumas linhas que estimulam, sobretudo, a prática, mas também, indícios que relacionam com os procedimentos de sustentabilidade dos grupos. Elas afirmam que esse teatro:

[...] - se alimenta de uma utopia de intercâmbio e confraternização;  
- procura ampliar sua penetração social e busca formas de organização para uma ação política que visa o reconhecimento de seu modo de produção e sua importância cultural pelo poder público;  
- coloca em questão a estrutura interna de criação e de organização dos grupos e, embora lute pela sustentabilidade, preza o risco, a flexibilidade, o desconhecido, como fatores fundamentais à criação artística (TROTТА, 2008, p. 12).

O trabalho do teatro de grupo se formaliza na perspectiva de fazer com que os posicionamentos tornem-se um elo de aproximação com a sociedade. Dessa forma, a função dos artistas é, também, estar nesse lugar de promover a reflexão e o questionamento, de reconhecer seu papel no poder público, de gerir suas produções teatrais.

Com o fortalecimento dos grupos, há, também, a presença da função do encenador como componente, pois suas ações se dão diretamente na prática da encenação e na produção teatral. Assim, a função do encenador, dissociado de um meio pelo qual ingressavam-se diferentes artistas na busca por um mesmo ideal, encontra-se em um novo limite, pois ele está no palco, bem como nos grupos teatrais.

Compreende-se que a inserção do autor da cena em grupos teatrais contribuiu extremamente para a representação artística de modo que houvesse a busca por uma valorização igualitária, mediante a produção teatral, a partir de um pensamento composto por várias pessoas e não apenas por uma.

Dessa forma, valendo-se da busca incessante por compreender a produção teatral, algumas inquietações providas dos artistas passam a compor o pensamento para mudanças que possam se dar não apenas no espaço da cena, mas nos desdobramentos por elas originadas no mercado: a busca por novos espaços, as abordagens temáticas, a representação de textos nacionais e internacionais, e, principalmente, o olhar do Estado para com os artistas.

No entanto, a função do encenador vem se tornando cada vez mais heterogêneo em meio aos processos de criação, de modo que suas intervenções transitam entre diferentes funções.

Assim, segundo Fisher, o encenador ocupa

[...] lugar de destaque e se apropria das diferentes funções que competem à produção teatral, o que determina sua natureza multidimensional. Sua presença torna-se imprescindível, alternando-se entre funções como técnico, coordenador, administrador, ideólogo, pedagogo, teorizador etc. (FISHER, 2003, p. 122).

Nesse viés, o encenador evidencia-se como um importante retrato para o percurso histórico, pois suas múltiplas características advindas de outras gerações fizeram com que esse novo encenador abrangesse, além da sua área de atuação, outros conhecimentos que viessem contribuir com a cena e, por conseguinte, com a produção teatral. As diferentes funções desenvolvidas pelo encenador, *a priori*, não são um problema, uma vez que, durante o processo de montagem, na ânsia pelo espetáculo finalizado, as atividades vão sendo realizadas, contudo, em um dado momento é perceptível o acúmulo de funções sobre uma determinada pessoa.

Ao analisar o papel do encenador no que tange a um domínio sobre a produção, ainda é possível identificá-lo com um papel indefinido, devido a uma série de responsabilidades que essa função exige: artista, filósofo, ator, pedagogo, professor, linguista, técnico, administrador, produtor, cenógrafo, iluminador; ou seja, o encenador acaba por assumir essas várias funções para se colocar à frente de um grupo ou de um espetáculo e, também, de uma realização cênica. Nas próprias fichas técnicas dos espetáculos, em sua maioria, encontram-se as devidas designações, respectivas a cada setor. No Ponto de Partida, como será salientado, cada ator possui outras funções além da atuação. No caso de Regina Bertola, que é mencionada nos programas dos espetáculos na função de direção, assume outras responsabilidades e funções dentro do processo de criação. De acordo com os relatos da própria encenadora e dos demais integrantes do grupo, Regina Bertola é a responsável por acompanhar todas as fases do processo de criação. Em vista disso, é possível salientar que a função do encenador é múltipla, provida de diferentes fórmulas responsáveis por conjugá-las em suas indefinidas atividades.

O encenador é alguém que articula, tanto com o processo artístico quanto com o administrativo, visando a relações que se estabelecem para o aprimoramento da cena e do acontecimento teatral. Assim, a encenação é composta pela participação do encenador, tal como por todas as outras funções envolvidas na produção, ou seja, atores, músicos, dramaturgos, coreógrafos, figurinistas, assistentes técnicos e administrativos. Sendo assim, para apresentar uma obra artística, na maioria das vezes, o encenador assina o espetáculo, tornando-se o representante dos demais.

A visibilidade do encenador, face à produção teatral, torna-se presente através das montagens cênicas, dos trabalhos realizados com a equipe, dos problemas solucionados juntamente com a produção. Nesse contexto, o encenador, para certificar a sua necessidade de expressão enquanto artista, precisa se afirmar, e, ao propor a experimentação, fazer com que as pessoas acreditem em suas ideias, para que assim inicie o processo em que todos os envolvidos caminharão juntos o percurso dessa produção artística, que não está apenas relacionada ao espetáculo, mas a toda produção teatral.

Nessa perspectiva, o trabalho do encenador aprimora-se a ponto de suas proposições se pluralizarem para a cena teatral. Dessa forma, torna-se difícil expressar qual encenador realiza as atividades de uma determinada maneira, pois a figura do mesmo ainda é uma função em processo de desenvolvimento, não podendo afirmar que exista um padrão único e estruturado de igual relação para todos, pois o processo de cada encenador é íntimo, imagético, solitário e singular.

Ao adentrar no campo de trabalho do encenador, pode-se encontrar um rumo que o direcione para diferentes caminhos, percebendo que cada um possui a sua maneira de construir a sua trajetória na cena, e, ao mesmo tempo, de se relacionar com a produção. Assim, de acordo com os relatos dos encenadores, torna-se visível o modo pelo qual cada encenador compreende sua função.

Ao analisar os pontos de trabalho que se atribuem ao encenador, partindo da relação com a cena teatral, pode-se considerar que o processo de montagem de uma encenação não visa apenas à organização da cena, dos atores e da técnica, mas, sobretudo, à elaboração do conjunto dessa obra. Nesse aspecto, é perceptível a inclusão de outras funções durante o processo da encenação teatral, mas o que se torna pertinente nessa reflexão é a necessidade do encenador de adquirir suas atribuições e características que são referentes a outras funções.

O contato do encenador com a produção teatral, amplia a importância do campo da produção em prol do trabalho artístico. O encenador, ao idealizar um determinado tema, parte do princípio de que é possível a montagem do espetáculo, com algumas ressalvas, é claro, para a noção de logística. Por isso, surge a necessidade de o encenador se relacionar com a produção teatral, não apenas como artista, mentor e criador da obra, mas também como executor, na função que hoje é designada ao produtor.

A defesa da importância de se pensar essa relação emerge, principalmente, por encontrar na própria história do encenador suas relações com o setor administrativo, como era o caso, anteriormente, do ensaiador e do diretor de teatro. Esses meios agrupavam tanto os artistas como os empresários, que investiam no movimento cultural. Em contrapartida, as

produções artísticas possuíam sua visibilidade por um interesse de público que comparecesse em proporção numerosa aos espaços teatrais, contribuindo ainda mais com uma bilheteria lucrativa para o teatro da época. Por isso, a necessidade de apresentar meios que associem esses dois campos, já que há uma clara proximidade entre o encenador e o produtor.

## **E o Ponto de Partida?**

Em meio às montanhas e serras, no estado de Minas Gerais, na cidade de Barbacena, em 1980 foi criado o Grupo de Teatro *Ponto de Partida*. A cidade, na época, com uma população de oitenta mil habitantes, conhecida por ser a “cidade dos loucos”, devido à concentração de hospitais psiquiátricos, também por ser a “cidade das rosas”, com festivais e exposições em torno dessa atração. Além disso, é uma cidade de características políticas, devido às famílias Andradas e Bias Fortes, pois, desde a Independência já existia a família Andrada. Outra importante característica se deve ao fato de ser uma cidade bem localizada, por estar a 180 km de Belo Horizonte, 273 km do Rio de Janeiro, e 550 km de São Paulo. Com isso, possibilita a facilidade de locomoção entre as capitais do Sudeste, sendo elas as de maior circuito teatral do país.

A questão maior é que tudo passava por Barbacena. No entanto, nada de atração havia na cidade, como relata Regina Bertola, “nem um time de futebol, que é a coisa mais difícil de não ter numa cidade” (VIVO ENCENA, 2013). Mas haviam as manifestações culturais através de Congadas, apresentações das bandas musicais militares, além das festas religiosas.

O Ponto de Partida, desde a sua origem, mantém em suas atividades o envolvimento em questões como a preservação do patrimônio histórico da cidade, a cultura local e das adjacências, de modo a apresentar importantes conceitos que envolveriam o grupo ao longo da sua trajetória. Além disso, vale ressaltar que o Ponto de Partida foi o responsável por iniciar esse envolvimento cultural no cenário de Barbacena, de modo que essas ações abriam espaço para cronistas, poetas, músicos e políticos, que se envolviam com a causa.

É a partir desse contexto que a encenadora Regina Bertola relata que, por frequentarem muito a cidade do Rio de Janeiro, onde existia uma vida cultural “mais efervescente”, certo dia, Ivanée<sup>24</sup> e Regina Bertola perceberam que havia duas chances:

---

<sup>24</sup>Ivanée Bertola foi um dos criadores do grupo, tendo importante participação na década de 1980 marcada por um movimento cultural. Escreveu para o periódico chamado “Cidade de Barbacena”. No grupo de teatro assumiu a função de produtor, juntamente com Regina Bertola. A morte de Ivanée, em 2003, foi marcante para o grupo, como declara Regina Bertola para o *Barbacena Notícia* em 2010: a “morte dele foi um marco de rompimento no

[...] passar o resto de nossas vidas reclamando que a gente morava num lugar que não acontecia nada, ou a gente ia fazer acontecer. E a gente escolheu! A gente pode ser um “Ponto de Partida”, um movimento. E ficamos “Ponto de Partida”. E até hoje nós somos um grupo em permanente movimento, em permanente partida, chegadas, e eu não sei quando nós vamos encontrar, a reta de chegada para nós está longe, a gente está em percurso, sempre. E a gente nasceu como movimento cultural, exatamente para movimentar a vida de Barbacena (BERTOLA, VIVO ENCENA, 2013).

Nessa perspectiva, o grupo inicia seus primeiros passos, no interior de Minas, tornando-se herdeiros de um movimento cultural no qual o teatro desempenhou um destacado papel, mas tendo também sofrido com as dificuldades, as oscilações e descontinuidade de um cenário que se desenvolve “paralelamente ao estabelecimento do mercado de bens culturais de massa” (FERNANDES, 2009, p. 27).

Ivanée Bertola e Regina Bertola foram os responsáveis por iniciar o percurso e ao mesmo tempo desbravar novos horizontes referentes ao movimento cultural na cidade. Assim, na escola infantil onde trabalhavam, reuniram-se para montar o primeiro trabalho, *A arca de Noé*<sup>25</sup>. Essa primeira experiência resultou em uma apresentação no Teatro Marília, em Belo Horizonte, viabilizado por um empresário que havia gostado do espetáculo. Em 1982, os artistas iniciaram a montagem do espetáculo *Um, dois, três, agora é a nossa vez*. No mesmo ano, a peça *Contrastes – A poética de Chico Buarque* foi submetida à avaliação pela Divisão de Censura e Diversões Públicas, do Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça, sendo aprovado, apenas em 1984, com cortes e considerado como impróprio para menores de dezoito anos. Mas, a peça foi premiada, e com isso possibilitou ao grupo a chance de viver de teatro, de modo que seus integrantes abandonaram outros postos e passaram a caminhar no sentido da profissionalização artística.

Com a decisão de avançar por um teatro de grupo, engajado com as questões políticas, culturais e educacionais, o maior desafio era transformar o estilo sem perder a essência daquilo que os moveram, que foi a vontade de fazer a diferença,

---

grupo. E como um organismo vivo que perde uma parte do corpo, tivemos que mudar completamente nossa forma de nos organizarmos, recompor nossa estrutura”.

<sup>25</sup> Em 1980, o disco *A arca de Noé* havia sido lançado, após dez anos da publicação do livro, na coletânea haviam textos musicados do poeta e diplomata Vinicius de Moraes que foram interpretados no álbum por Chico Buarque, Milton Nascimento, Toquinho, Ney Matogrosso, entre outros músicos populares da época, importante fator que já apresentava algumas das opções estéticas que iriam compor o Grupo Ponto de Partida ao longo de sua trajetória.

Com esse objetivo em mente, ao longo da década, a companhia encenou *Os saltimbancos* (1984), de Chico Buarque, *Se essa rua fosse minha* (1986), texto de Regina Bertola, com direção de Regina e Bia Lessa, *O que é, o que é?* (1987) musical de concepção coletiva, *Estripulia de anjo* (1987), de Regina Bertola, *Drummond* (1987), a partir de poemas do escritor mineiro, *Cantaramar* (1989), baseado no filme *A noviça rebelde, A vaquinha Lelé* (1989), de Ronaldo Ciambroni, e *Travessia* (1989), colagem musical sob a concepção de Regina Bertola, com direção musical de Gilvan de Oliveira (FERNANDES, 2009, p. 31).

O Ponto de Partida alude-se sobre a importância de um traço estético que seja original, que comungue com a realidade brasileira. Nas palavras de Regina, para alcançar esse estágio, o grupo “entendeu que pra conseguir isso, a gente não podia ser bom, a gente tinha que ser ótimo! Porque imagina chegar lá em São Paulo, uma trupe mineira dirigida por uma mulher, a maioria mulher, falando *uai*, que porta que ia abrir? Nenhuma!” (BERTOLA, VIVO ENCENA, 2013).

A íntima relação que Regina mantém com o grupo, não indica que a encenadora restringe às funções somente a si; pelo contrário, busca agregar à sua equipe “profissionais de ponta”, como dizem os mineiros, para garantir, principalmente, o melhor para o público. Em vista disso, o seu papel de tecelã está em reunir as diferentes funções e agregá-las em um mesmo espetáculo, tornando-a regente responsável por orquestrar essas diferentes funções que compõem a produção teatral. Exemplo disso é a relação estabelecida entre a encenadora e o violonista Gilvan de Oliveira, iniciada em 1989 através do espetáculo *Travessia*. Esse espetáculo tornou-se o cartão de visita do grupo, uma vez que possibilitou um percurso além-mar para o Ponto de Partida.

Foram para além do Atlântico: indo para África em 1990, durante o período de estadia, o grupo realizou oficinas com os artistas de Luanda e Angola; em 1996, representou o Brasil nos 50 anos da UNESCO em Paris; em 2008, a peça foi escolhida para o Festival de Teatro Via Thea, em Göerlitz, na Alemanha. *Travessia*, até os dias atuais, continua a ser apresentado em seus vinte e quatro anos de carreira.

A parceria entre Regina e Gilvan é uma sólida estrutura que permanece até os dias atuais: o músico, além de integrante do grupo, responsável pelas composições e arranjos dos espetáculos, é também professor da Bituca. Existe um diferencial no Ponto de Partida, esse algo incomum está precisamente no *modo* como o grupo se organiza para preparar e realizar suas atividades, pois não são alienados apenas a uma única oportunidade, pelo contrário, buscam sempre inovar e acrescentar *parcerias* que possam se tornar duradouras.

Entender esse processo de autogestão no Ponto de Partida, conforme salienta Rafael Vecchio, “é, portanto, se voltar ao necessário desenvolvimento de outra dinâmica de atuação dentro das organizações e na própria sociedade, pois ‘não se trata de mudar as peças do jogo, mas o próprio jogo’” (TRAGTENBERG, *apud* VECCHIO, 2009, p. 27). Em vista disso, compreender a lógica do próprio grupo é entender as dinâmicas que os diferenciaram do ontem para o hoje. Com os seus dez primeiros anos já consolidados, o grupo vivia em função da bilheteria, recursos esses adquiridos que davam para sustentar o processo criativo da montagem e os pagamentos dos integrantes e técnicos envolvidos, mesmo na certeza de que apenas com a bilheteria não seria possível continuar satisfatoriamente.

A estrutura do Ponto de Partida se delineia por outras vias, na possibilidade de criar atividades culturais realizadas com a própria sociedade local. Com isso, gera-se um “asterisco” para adquirir outros capitais além da bilheteria, pois o grupo, na perspectiva de alcançar um crescimento e um avanço no mercado, buscava através da própria cena se profissionalizar. Como seus espetáculos começavam a ganhar visibilidade, o próprio fazer artístico ia se enquadrando a essa nova formatação, saindo de um estágio amador para a profissionalização. É a partir desse patamar que o grupo passa a designar novas escolhas para os rumos de seus projetos, encontrando-se novamente com um antigo dilema: permanecer em suas condições “favoráveis” ou se “arriscar” aos novos desafios? Como bem aponta Regina Bertola, “aí você tem que dar o salto: ou você vai se profissionalizar, ou você vai acabar! Você não pode mais conciliar as duas profissões. Não existe. E a gente resolveu dar o salto. Então, a gente se profissionalizou há muitos anos. E cometemos esse milagre de viver de teatro há muitos anos atrás” (BERTOLA, *VIVO ENCENA*, 2013).

“Dar um salto” resume-se a pensar em um grupo de teatro que visa a um aprimoramento, mas, sobretudo, a possíveis estratégias que os certificariam da permanência no mercado teatral. Para isso, tornar-se-ia necessário profissionalizar os técnicos e os atores, a fim de pensar em um investimento que se aplicaria em seus trabalhos. Dessa forma, o grupo passa a se relacionar tanto com os procedimentos de uma cultura local, provida de apoiadores que acreditam na importância de um grupo de teatro, mas também alcançando novas possibilidades de angariar recursos por meio de empresas e leis de subvenção, que, certamente, atribuíram possibilidades de reconhecimento do Ponto de Partida não apenas no Brasil, mas em outros países.

Mas, ao mesmo tempo em que esse período se consolidava para o grupo por estar à frente da vitrine através dos seus esforços, em contrapartida, o período do início da década de 1990 acarretava inúmeras situações desfavoráveis ao povo brasileiro. O governo de Fernando



Collor foi o responsável pela decadência de muitas instituições artísticas, a exemplo do próprio Ministério da Cultura, que havia se tornado Ministério, há tão pouco tempo, retornando ao posto de Secretaria. E outros fatos abaladores, como os bloqueios das poupanças e uma série de problemas causados a toda uma categoria, gerou um quadro político assustador que atingia todo o país. A situação afetou diretamente as economias do Ponto de Partida, que estava em um processo de montagem do espetáculo *Beco – A ópera do lixo*. Entretanto, mesmo com toda a dificuldade proveniente do Estado, o Ponto de Partida, através de suas dinâmicas que envolviam a participação da comunidade, conseguiu arrecadar para a montagem cerca de 20 mil dólares na época (FERNANDES, 2009, p. 36).

O Ponto de Partida mostrava-se mais que um grupo normal, situando-se à frente da sua época. Primeiro, pelo modo de gerenciamento que instaurou, conseguindo sempre realizar suas montagens; segundo, por se mostrar em plena atividade cultural. Os espetáculos, em sua maioria, foram dirigidos por Regina Bertola, exceto dois. Em 1992, a convite do grupo, Sérgio Britto<sup>26</sup> recebeu a proposta de dirigir um espetáculo, além de oferecer ao grupo uma experiência de aprendizagem. “Foi engraçado, porque ele era um diretor acostumado a iniciar o processo de ensaios com trabalho de mesa e o Ponto de Partida só faz trabalho de mesa depois de tudo levantado, então, ele teve que mudar totalmente a forma dele dirigir e foi muito rico para todos nós” (BERTOLA, 2012, entrevista). O espetáculo *Nossa Cidade* foi considerado com uma das melhores obras cênicas da década, com prêmios e importantes críticas acerca do trabalho. A outra direção foi da atriz Maria Azambuja, do Grupo El Galpón, do Uruguai, originando o espetáculo *Loucas Histórias*. Assim, na década de 90, o grupo montou *Viva o povo brasileiro*, *Os gnomos contam a história de Gato Malhado e Andorinha Sinhá*, *Ciganos*, *Fragmentos* e *Grande sertão: veredas*, sendo que esses espetáculos trazem a música como referência cênica, permeando grande parte das encenações do grupo.

Em 1994, com um currículo estruturado, o Ponto de Partida ganha seu primeiro investidor externo, ou melhor, uma nova parceria com o Centro Cultural Banco do Brasil

---

<sup>26</sup> Sérgio Britto (1923-2011), ator, diretor e produtor. Um dos fundadores do Teatro dos Sete nos anos 1950, participou ativamente de importantes realizações cênicas dos anos 1960 e 1970. Nos anos 1980, é um dos sócios do Teatro dos Quatro e, nos anos 1990 realizou uma série de espetáculos musicados à frente do Teatro Delfim. Sua história com o grupo Ponto de Partida iniciou-se no fim dos anos 1980, o Ponto de Partida era apenas mais um grupo de teatro do interior, mas decididos a ter como professor Sérgio Britto, o grupo necessitou de muita insistência para convencê-lo. Ivanée Bertola entrou em contato com o ator, na época em cartaz no Rio com uma peça ao lado de Nathália Timberg. Ivanée sempre indo ao teatro, mas Britto dava sempre uma negativa. Depois de muita insistência que o ator concordou, no entanto, o acordo era, ao chegar na cidade o grupo deveria se apresentar para ele. Esse fato ocorreu às três da manhã de uma quarta-feira e quando Britto chegou, avistou todo o grupo a postos, de figurino, em frente ao auditório da cidade. Regina diz que: “a partir daí, a gente entrou na vida um do outro para sempre”. (Cf.: <[http://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2011/12/18/interna\\_nacional,268068/sergio-britto-um-mestre-para-grupo-mineiro.shtml](http://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2011/12/18/interna_nacional,268068/sergio-britto-um-mestre-para-grupo-mineiro.shtml)> acessado em 30 de setembro de 2013).

(CCBB), que patrocinou o projeto *Grande Sertão: veredas* com US\$ 70 mil dólares. No entanto, devido aos direitos autorais da obra, estima-se que o grupo tenha pago de 30 a 40 mil dólares, sendo excessivamente caro para um contexto nacional referente a outros autores brasileiros (FERNANDES, 2009, p. 39).

Em 1998, o grupo iniciou dois trabalhos em paralelo. O primeiro, uma trilogia em que, na primeira obra, a encenadora queria discutir sobre gênero: *A roca – Histórias de mulheres*, baseado na obra de Adélia Prado. Regina conta que Adélia, após o espetáculo, disse: “não acredito, todas as palavras que estão aí são minhas, mais eu não escrevi essa história!” (BERTOLA, 2012, entrevistas). Regina Bertola tem um jeito especial de conduzir e realizar um processo de montagem, traz todo o universo do autor a ser trabalhado, mas, no momento de compor a dramaturgia cria uma releitura dos clássicos ao estilo de Ponto de Partida.

Com *O fuso – História de homens*, o grupo volta a Guimarães Rosa tendo como texto base o conto *A terceira margem do rio*; em 2000, os dois universos se juntam, com a montagem *O tear – Histórias de amor*, encerrando a tríade, com canções de Chico Buarque.

O segundo trabalho iniciado em 1998 refere-se a uma proposta da Organização Não-Governamental Centro Popular de Cultura e Desenvolvimento (CPCD) em realizar uma atividade artística com os Meninos de Araçuaí, no Vale do Jequitinhonha. Tião Rocha<sup>27</sup>, o professor responsável pela organização, tinha um coral de 40 meninos em Araçuaí, e queriam ir a São Paulo agradecer à empresa Natura, a primeira patrocinadora do projeto, com uma apresentação. Assim, convidaram Regina para ajudar na organização desse trabalho. A encenadora, em entrevista ao programa *Conexões Urbanas* do Canal Multishow<sup>28</sup>, fala sobre a sua participação no projeto,

[...] se *ocê* quiser levar esse bando de menino, com uma camisinha, escrita o nome do projeto, esse bando de menino pobre, pra todo mundo ter pena deles, eu não vou não. Agora se *ocê* topar que eu trago o meu figurinista, os músicos, o preparador vocal, e a gente trabalha eles, pra gente chegar lá e todo mundo ficar admirados com eles. Aí eu topo. Artisticamente, por que o meu ofício é a arte, eu tenho compromisso com o resultado final, porque a arte ela comove e move, por isso, ela é transformadora. Você estabelece o contato com a arte e de alguma forma te atinge. E, eu nunca acreditei que as pessoas precisam ficar comovidas por aquilo que você não tem, eu acho que as pessoas precisam ficar comovidas pelo o que você tem de melhor. Todos aqueles meninos tem coisas maravilhosas, então, eu quero realçar o que eles

<sup>27</sup> Tião Rocha é Antropólogo (por formação acadêmica), educador popular (por opção política), folclorista e mineiro. Fundador do Centro Popular de Cultura e Desenvolvimento - CPCD, organização não governamental sem fins lucrativos, criada em 1984, em Belo Horizonte/MG.

<sup>28</sup> Programa *Conexões Urbanas*, apresentado por José Junior. Exibido em 15 de setembro de 2010. (C.f.: <<http://www.youtube.com/watch?v=8kZ0XF8Bndo>> Acessado em 30 de setembro de 2013).

tem de lindo e não o que falta neles (BERTOLA, URBANAS DO CANAL MULTISHOW, 2010).

Aquela experiência entre a comunidade de Araçuaí e o Ponto de Partida não se tornou apenas um encontro em função de um trabalho, mas uma importante parceria que resultou em outros projetos, e que continua nos dias de hoje, com espetáculos, shows musicais, formação, enfim, um vínculo que permanece. Em função da apresentação na Natura, o projeto resultou na gravação de um disco, *Roda que rola*, que originou um espetáculo de mesmo nome.

Em 2002, através de um convite da patrocinadora Telemig Celular, criou-se o espetáculo *Ser Minas tão Gerais* que reuniu dois importantes nomes na dramaturgia: as obras de Carlos Drummond de Andrade e Milton Nascimento. Em cena, contou-se com o Ponto de Partida, os Meninos de Araçuaí e Milton Nascimento. O objetivo da patrocinadora era uma comemoração dos 60 anos de Milton Nascimento e 30 anos de criação do Clube da Esquina. Um projeto que deveria ter poucas apresentações, mas que permaneceu ativo durante quatro anos. São características como essas que fazem o Ponto de Partida estar à frente do mercado, pois em muitas situações atuais, infelizmente, os espetáculos possuem pouca duração em temporada devido à falta de recursos para sustentá-los em permanência.

Contudo, percebe-se que, o Ponto de Partida não apenas traz o seu *nome*, mas também os de importantes celebridades do meio musical, o que, de certa forma favorece essa permanência.

Em 2003, o Ponto de Partida realizou outro trabalho com os Meninos de Araçuaí no espetáculo *Santa Ceia*, integrado ao projeto *Tá na Mesa*, do Instituto Telemig Celular. Tratava-se de um circuito, promovido por todo o interior de Minas, além de outros estados.

Em 2007, com a linha de criação do grupo voltada para o teatro musical, foi montado o espetáculo *Pra Nhá Terra*, mais um trabalho entre o Ponto de Partida e os Meninos de Araçuaí, tornando uma das maiores produções realizadas pelo grupo. Nesse espetáculo, o maior diferencial foi “trazer músicas autorais na maior parte do repertório”, além de canções do próprio Vale do Jequitinhonha. A encenadora Regina Bertola conta como nasceu essa parceria com os Meninos:

No nosso trabalho com os meninos a primeira coisa que os seduziu foi o encantado. A partir dele inseriu-se o processo de aprendizagem. Eu sempre quis fazer um teatro que falasse da minha gente, na minha língua, com o meu sotaque e meu ponto de vista, ora era lógico partir da realidade dos Meninos de Araçuaí para construir o trabalho. Eles têm uma riqueza espantosa que só eles têm; eu, o Ponto de Partida temos outra. É a junção dessas duas experiências, dessas duas heranças, que vai construir um legado novo, que

por sua vez será repassado para as futuras gerações (BERTOLA, 2012, entrevista).

No Ponto de Partida, como bem explicitado pela encenadora no que diz respeito ao processo de criação cênica, as obras produzidas partem da realidade e das histórias, que retratam “a minha gente”, “a minha língua” e com “o meu sotaque”, podendo assim agregar elementos, que são oriundos da literatura, da música, das artes, do povo, do regionalismo, da vida e transformá-las em uma linguagem teatral, que pode ser vista e compreendida por todos. São espetáculos em que existem uma ligação quase direta com o público, principalmente, por se reconhecer em e se identificarem em cena. Regina diz que o próprio público, após os espetáculos, identifica a brasilidade presente no trabalho do grupo. “ ‘ - Gente, mas eu sou brasileiro mesmo, nossa como é bom ser brasileiro!’ Porque o espetáculo mexe um pouco com essa questão do pertencimento, eu pertenço a uma tribo ou eu pertenço a algum lugar” (BERTOLA, VIVO ENCENA, 2013).

Sem dúvida, foi uma importante decisão para o grupo se assumir como representante de uma identidade própria, a identidade do povo brasileiro, levando para a cena o que está próximo da realidade cultural e social do Brasil e trazendo, através da música e da cena, a beleza de um país, mas sem anular as críticas. Regina Bertola tornou-se a grande responsável por conduzir esse trajeto, com mais de trinta anos de história. Regina é o Grupo Ponto de Partida, como o Ponto de Partida é a Regina Bertola. Uma inquietação cultural originada na década de 80, fez com que o trabalho da encenadora resumisse as histórias, as palavras dos autores, os trejeitos dos brasileiros e transformá-los em arte.

O Ponto de Partida foi originado de uma tradição cultural durante os seus mais de trinta anos de trabalho, além de nascer através de uma inquietação política, cujo diferencial estava na busca por uma promoção de cultura na cidade onde se localizam ao idealizarem um fazer teatral que agregasse os diversos encontros da literatura, da música e das culturas a partir de uma ótica abrasileirada. Com certeza, o diferencial do grupo se instaurou por trazer para cena uma realidade que o aproxima do próprio povo.

É um teatro tradicional, em que a presença do texto e de demais elementos que compreendem a cena, além do recurso da música ao vivo e do uso palco teatral são recorrentes. Contudo, caracteriza-se por fazer um teatro simples e que agrega um discurso para todos os públicos.

Barbacena é uma cidade em processo ascendente na área cultural. Seus resquícios históricos revelam a presença da cidade no âmbito nacional por meio de atividades

educacionais. É conhecida como “cidade dos loucos” por ser uma referência no tratamento das doenças mentais no século passado. Contudo, seu cunho histórico, como bem relatado por Regina Bertola, não exerceu uma influência na formação dos anseios culturais e sociais da população. De certa maneira é através do Ponto de Partida, que uma nova perspectiva de movimento cultural passou a se estruturar em Barbacena, na década de 1980.

O Grupo Ponto de Partida, traduzido desde o início como um movimento cultural em uma cidade que buscava uma identidade cultural, tinha como objetivo certo permanecer em Barbacena. Enrijecidos nesta ideia, apostaram nos modos de produção para angariar recurso, mas também, buscar profissionais que pudessem contribuir e trocar experiências no processo formativo do grupo. Neste intento, o grupo realizou estratégias para fomentar e instaurar uma vida cultural em Barbacena, e para isso, tornou-se necessário contar com a cumplicidade da cidade. “Trabalhamos na formação de um público. Adquirimos credibilidade. Criamos os bônus. Os amigos do Ponto de Partida”, explica Regina Bertola, ao *Jornal Barbacena + Mais*.

O público era buscado pelo grupo onde ele estivesse: em Barbacena, nas cidades vizinhas, em Belo Horizonte. “Criamos um material gráfico diferenciado. Dessa forma, conseguimos obter uma identidade visual e nos preocupamos também com a preparação de quem fazia os contatos em nome do grupo. Escolhemos como instrumento de trabalho os musicais. E falávamos do Brasil”, afirma Regina Bertola. Partindo de um ideário em que o desenvolvimento e o crescimento estão nas fases formativas tanto do grupo, quanto do público, os membros elegeram uma ampliação cultural no entorno, a partir das vivências, das experiências e das trocas suscitadas entre os envolvidos.

O trabalho com o público partia de uma visão profissional, sempre no intuito de investir na formação e acreditar que “investir em cultura é um ótimo negócio”. Para Regina Bertola, conquistar o público e garantir os recursos para as montagens foram importantes facetas para desbravar novas ferramentas de um movimento cultural na cidade de Barbacena. Sendo assim, Regina Bertola tornou-se este ser “provocador” e “inquietante” na vida cultural do município, a fim de investir e proporcionar possibilidades de cultura na cidade e no entorno, podendo, inclusive, já considerá-la mais do que uma encenadora, e, certamente, muito mais do que uma produtora.

São nesses aspectos que o Ponto de Partida se destaca no Ponto no modo como eles encararam o mercado teatral, mesmo estando no interior de Minas Gerais, longe das vitrines, apesar de perto das capitais. Foram grandiosos os percursos e dificultosas as batalhas, mas é centrado em um núcleo de teatro que a obra do Ponto de Partida foi ganhando corpo. Ao retomar as palavras de Bertola, por ser um “grupo que está à frente, que abre portas”, por

isso, em entrevista, o falecido produtor Ivanée Bertola relatou que o futuro para fazer a diferença estaria em seus maiores patrocinadores, o público.

Dessa forma, o Ponto de Partida traçou e continua a fazer um caminho que foi inovador para o seu tempo e lugar; suas estratégias partiam de uma metodologia de produção oriundas das famosas *barganhas*, “você me ajuda e eu te ajudo”. Nesse pensamento, o público, os comércios e os centros de ensino da cidade de Barbacena e região foram o “pontapé” inicial para deslanchar e patrocinar o grupo durante a fase inicial. E esse vínculo permanece até hoje.

É nessa reflexão de um teatro de grupo, engajado com o seu tempo, com suas questões e suas diferenças que o Ponto de Partida, através das inquietações de Regina Bertola se estrutura num país como o Brasil. Seus patrocinadores e apoiadores foram, com certeza, a guinada para as produções artísticas da companhia. O grupo fazia o diferencial em seus programas de espetáculo, nos jornais de divulgação, espaços estes que apresentavam os nomes das empresas que desde a década de 1980 fomentavam a cultura da Região das Vertentes, em Minas Gerais. Em 1992, em entrevista ao jornal de São Paulo, *Diário Popular – Revista*, tanto Regina como Ivanée afirmaram que, para a época, o grupo conseguia sobreviver sem patrocínio ou qualquer outro tipo de apoio referido de um sistema de políticas públicas, pois os lucros obtidos revertiam-se para a manutenção da equipe e projetos seguintes. Além disso, uma das prioridades do Ponto de Partida era formar-se como uma companhia de repertório, “temos sempre cinco espetáculos prontos para apresentar”, diz Ivanée. Como viajam muito, no Brasil e no exterior, o diferencial estaria em aprender uma produção teatral que agilizassem os procedimentos.

Em vista disso, nas palavras da encenadora Regina Bertola, “podemos levantar uma montagem, incluindo divulgação, em apenas quatro dias!”. A estratégia é ancorada em um esquema de “ataque total”. De acordo com a reportagem, o trabalho funciona da seguinte maneira:

Ao chegarem numa cidade, cada integrante cumpre uma tarefa: um corre para as rádios, outro para os jornais, alguém faz contato com a Prefeitura, outros entregam-se à montagem da cenografia e os demais se multiplicam em mil atividades. Tudo pronto, todos saem às ruas para divulgar o espetáculo (DIÁRIO POPULAR – REVISTA, 1992, capa).

Conforme mencionado, o grupo, desde o seu processo inicial traz a produção como característica, e ano após ano, a profissionalização passou a fazer parte do Ponto de Partida, a fim de alçarem novos caminhos e rumos referentes ao processo de trabalho, principalmente,

buscando uma relação estreita com o mercado e outros meios de subvenção, como as grandes empresas.

Com os inúmeros projetos, que circundam do teatro à música, de montagens à formação de musicistas, o montante de dinheiro que atualmente circula é extremamente alto, e é nessas condições que a função da encenadora Regina Bertola é de extrema importância para os rumos, considerando-a como uma agente que transita tanto na encenação como na produção, além de alongar seus diálogos entres as distintas áreas que compõem o trabalho cênico, tornando-a múltipla em suas idealizações.

**[III]**  
**UM OLHAR SOBRE O PRODUTOR COMO SUJEITO DA PRODUÇÃO  
TEATRAL**

“O teatro é um lugar de poder, e os artistas podem.  
A função do teatro é despertar a sociedade para  
o seu potencial”.

José Celso Martinez Corrêa

O Brasil é um país que se destaca, no mercado mundial, devido às suas perspectivas no desenvolvimento no que se refere às áreas tecnológicas, já que se mostram em franco crescimento. Apesar de ter avançado em vários setores comerciais, o Brasil ainda possui sérias deficiências internas, principalmente em relação à esfera cultural. Dessa forma, faz-se um questionamento: qual é o olhar do governo para essa determinada área?

Enquanto muitas áreas têm evoluído e aprofundado em novas fronteiras através de especializações no Brasil e no exterior, o caminho das artes ainda atua num tatear pelas pedras, buscando compreender seu estado real e sua presente situação. No solo brasileiro, a indagação sobre a “situação” das artes remete ao campo da cultura, logo, ao Ministério da Cultura, instância maior de representação do Estado nesse setor.

Pode-se dizer que o Ministério da Cultura é novo, já que foi criado pelo Decreto N<sup>o</sup>. 91.144, no dia 15 de março de 1985, durante o mandato de José Sarney. O presidente considerou um vasto “crescimento econômico e demográfico do país” através da expansão escolar e universitária, percebendo um considerável enriquecimento no setor cultural nacional, que estava em pleno desenvolvimento nas regiões do país. Em vista desse crescimento, tornou-se desaconselhável manter apenas um único Ministério, que abrangia a Educação e a Cultura. Dessa forma, a partir do decreto do presidente, instauraram-se as novas áreas, mediante questões que estavam iminentes, tornando-se necessária a criação de “métodos, técnicas e instrumentos diversificados de reflexão e administração, as quais têm exigido políticas específicas bem caracterizadas, a reclamarem o desmembramento da atual estrutura unitária em dois ministérios autônomos” (SARNEY *apud* DIÁRIO OFICIAL, 1985, p. 4473)<sup>29</sup>.

O Brasil, diante desse paralelo, encontra-se em duas fases: a primeira advinda de momento anterior à criação de um Ministério da Cultura, em que, nas produções culturais,

---

<sup>29</sup> Publicado no Diário Oficial da União no dia 15 de março de 1985, página 4.773, Coluna 2.



havia um pensamento restrito acerca das políticas públicas, em que os meios de subvenção por parte do país ainda estavam em construção, fazendo com que os artistas buscassem inúmeras formas de recursos para a criação de seus trabalhos; e, a segunda, pode-se considerá-la como o período pós-Ministério, em que algumas seguridades tornam-se importantes aos artistas, como as ações provenientes de recursos da própria União, por meio de leis de incentivos à cultura – recursos financeiros subsidiados pela Loteria Federal, pelos Fundos de Desenvolvimento Regional e pelo Tesouro Nacional – possibilitando que o artista pudesse desenvolver suas ideias a partir de uma “seleção de edital”. Assim, o recurso ganhou contribuição para a produção artística dos selecionados (OLIVIERI, 2004, p. 79-80).

Além dessa possibilidade, existem também os recursos que os grupos, companhias e artistas ganham de uma empresa, tendo essa como o seu patrocinador, funcionando como renúncia fiscal do estado referente à arrecadação do Imposto de Renda (IR). Assim, o artista pode ser aprovado no edital, mas é o responsável por captar os recursos. É, sobretudo, um período em que os grupos estarão se remodelando e se reciclando nesse novo processo de fomento, a exemplo do próprio Grupo Ponto de Partida, que foi diretamente afetado com esses procedimentos voltados para área cultural do país.

Por isso, para melhor entender como aconteceram esses desdobramentos no campo da produção teatral, este capítulo apresentará reflexões acerca do desenvolvimento da subvenção no país, principalmente, após à criação do Ministério, em 1985. Considera-se que esse contexto proporcionou condições para uma “estruturação” condicionada ao campo cultural. Assim, essa pesquisa direciona-se a compreender como a produção teatral, através do olhar dos agentes culturais sob as políticas públicas, buscaram consolidar o pensamento artístico dentro desse pensamento “mercadológico” em que o artista, atualmente, se vê “preso” por essas estruturas de criação.

No contexto acerca da realidade cultural que se instaura o Brasil, nota-se o país em oportuno crescimento nos últimos anos, principalmente na área de artes, de tal modo que o presente setor ganha um espaço à frente do mercado de consumo, podendo, assim, demarcar uma diferenciação entre a economia e a cultura, já que, para Fredric Jamerson (2006) a economia se sobrepôs à cultura.

Para o autor, parece evidente o fato de que a área que compreende “a produção de mercadorias e as altas finanças especulativas, se tornou cultural e que a cultura, analogamente, se tornou profundamente econômica e orientada pela mercadoria” (JAMERSON, 2006, p. 128). Tais evidências se dão em função de uma nova configuração no teatro. A presente ideia se configura através de várias ações que se originaram em diferentes

partes do mundo, principalmente por volta da década de 1960, um período em que grandes encenadores da Europa e América criam trabalhos que se tornaram marcos na história da *mise en scène*.

Muito mais do que de uma composição original e de uma produção de novos textos dramáticos; em outras palavras, tratava-se de novas montagens de Shakespeare ao redor do mundo, em vez de novos Shakespeares inimagináveis em todos os tipos de montagens improváveis do teatro mundial (JAMERSON, 2006, p. 129).

É a partir dessas direções que esse período tornou-se efervescente, por ser inovador, apaixonante e político, cujas inovações começaram a se tornar presentes nas artes e, em particular, no teatro, em que atores e diretores mais conservadores passaram a afirmar que a encenação teatral também é uma forma de mudança, seja na própria vida, no mundo e na sociedade da qual o teatro faz parte, seja no campo da economia, cujos grupos passaram pelo crivo da profissionalização, de tal modo que, para se garantirem no mercado econômico, passaram a responder as exigências do próprio mercado.

Assim, o papel do grupo de teatro passa a ser o de renovador no mercado, através das próprias ideologias acirradas e discutidas em cena. O mercado passa a ser um espaço frequentado pelos artistas, lugar este responsável por tornar “possível” as ideias dos diretores e atores. Assim, o mercado está associado ao fator econômico: é o campo de atuação, é o valor, é a disputa. O Estado, mesmo com suas ineficiências, age por meio do mercado, lugar de onde são atribuídas as relações de consumo. Para Albino Rubim, “o Estado aparentemente cresce, mas o mercado ganha poder de decisão” (2009, p. 25). Nessa ideologia capitalista, o mercado é o lugar do poder e do dinamismo, de tal modo que é mais comum apostar no mercado, do que no Estado.

Durante a Era Vargas, estratégias foram alçadas para a construção de políticas na área da cultura, com o fortalecimento de indústrias culturais como a cinematográfica, a radiofônica, a editorial e a jornalística, bem como o surgimento de nossas primeiras universidades, permitindo alguma independência aos nossos produtores simbólicos. A lógica do mercado termina por pautar a discussão acerca da identidade nacional e da diversidade cultural. Assim, a preocupação do Estado está vinculada à formação de um mercado nacional e internacional para os diversos bens culturais produzidos no país.

Além disso, com o crescimento acelerado da população, os inchaços de imigrantes em cidades contribuem com a formação de grandes concentrações urbanas juntamente com o crescimento da industrialização, formando um mercado consumidor também em processo

permanente de expansão para a produção cultural, que vai ganhando contornos de produção em massa. É nesse contexto que o governo tramita durante o processo de políticas públicas culturais, em um procedimento de buscar entender qual é a lógica real desse *mercado*, que está diretamente ligado a todos os públicos.

O ex-ministro Francisco Weffort defende que o Estado deve promover a cultura, observando-a como um valor em si e como produto de mercado, pois “é impossível deixar de reconhecer a relevância do mercado no mundo da cultura, assim como a da cultura na economia” (WEFFORT, 2000, p. 65)<sup>30</sup>.

Dessa forma, é movido por essa construção de exigência do mercado e em função da estruturação dos procedimentos ao fomento que se deve o processo de institucionalização que o Brasil viveu, ao longo do último século. O processo de formação consolidada de um mercado cultural acabou por formar, no sentido de profissionalização e não de criação, um agente que, atualmente, está presente, em muitas produções artísticas: o produtor cultural. Contudo, ressalta-se que, neste trabalho, os destaques se darão mais sob uma ótica do profissional que trabalha na área teatral.

Para melhor se compreender essa função no campo artístico, buscarei apresentar a lógica desse agente junto à produção econômica, isto é, as partes administrativas que envolvem uma produção teatral, e, por conseguinte, o próprio processo artístico, no qual se insere o artista. Pode-se afirmar, pois, que o produtor exerce: “o papel de interface entre os profissionais da cultura e os demais segmentos. Nessa perspectiva, precisa atuar como ‘tradutor’ das diferentes linguagens, contribuindo para que o sistema funcione harmoniosamente” (AVELAR, 2008, p. 50).

Portanto, o percurso, que aqui será delineado, partirá do cruzamento dos pensamentos de autores, das experiências de produtores, das práticas do Ponto de Partida, centrando o foco no papel de Regina Bertola e de suas relações com os modos de produção. Essas implicações serão reiteradas na busca de entender se os fomentos, oriundos da União, são suficientes para a produção teatral e, sobretudo, como a função do produtor traça estratégias e soluções para a realização dos processos artísticos no mercado teatral.

---

<sup>30</sup> WEFFORT, Francisco. A cultura e as revoluções da modernização. Rio de Janeiro: Fundo Nacional de Cultura, 2000.

## 2.1 Período antes Ministério (a.M.)

Entende-se que, desde o início do século XX no Brasil, até por volta das décadas de 1950 e 1960, os artistas buscavam seus próprios métodos para se manterem, seja pela bilheteria, pelas turnês, seja hipotecando seus imóveis. Algumas vezes conseguiam recursos subsidiados pelo governo, mas esses artistas estavam sempre buscando meios que pudessem fazer com que a arte se mantivesse frente a seus ideais. Assim, o artista compreendia-se não apenas com os cuidados da cena, mas também despertando uma intensa relação com as demais funções presentes na produção teatral.

Nesse contexto, o encenador não se atenta apenas em apresentar uma assinatura para a encenação, mas inicia-se um processo de mediação, que abrange a relação entre um sujeito representante (o encenador) à frente de um grupo, de um coletivo de artistas, visando mediar o processo teatral com as demais funções envolvidas no trabalho, principalmente aquelas referentes à área administrativa, que são de certo modo responsáveis pela “sobrevivência” dos espetáculos teatrais.

Nessa lógica, o *mercado teatral*, entendido como uma empresa que gera recursos, que disponibiliza o espaço para exibição de um resultado de criação, durante o fazer artístico fica subjugado às regras das exigências do capital e ao objetivo de fazer lucro. É o pensamento econômico que movimenta a lógica do consumo. Assim, o mercado possui uma função: apropriar-se do novo e transformá-lo em lançamento durante um determinado período, podendo assim dizer que o mercado é a vitrine para o sucesso de um trabalho.

Nas palavras de Cristiane Garcia Olivieri, o mercado “seria apenas uma inovação que vem dar fisionomia diferente à produção do igual, ou ainda traduzir-se-ia em novidade por pouco tempo, ou seja, até ser absorvida e inserida na lógica de mercado pela produção de massa” (OLIVIERI, 2004, p. 54). Nesse pensamento, a lógica no âmbito teatral seria instaurada através de atividades que movimentam economicamente as estruturas do mercado, ou seja, por meio da criação de espetáculos, cooperativas de empresários e artistas que desempenham múltiplas funções nas produções e que estão no mercado com um produto teatral. Assim, são esses agentes que promovem o fomento à cultura, responsáveis por organizar, patrocinar e investir nas produções cênicas e manter a sobrevivência dos artistas.

O sistema de consumo acaba imprimindo algumas regras mercadológicas, a ponto de não valorizar o processo e a experimentação, submetendo, assim, a produção artística à reprodução infinita e à maximização de ganho econômico. Esse pensamento aniquilador

implica ao artista uma ideologia de produção em massa, a ponto de trazer uma discussão acerca do limite tênue da arte como entretenimento ou como ação política. A vigência dessa questão, sem dúvida, é um dos pontos mais recorrentes entre os artistas, sendo um dilema comum entre aqueles que se vendem para o mercado e aqueles que criam suas maneiras de politizar essa lógica mercantilista. No entanto, o mercado traz uma possibilidade de subsistência da cultura, originando vantagens ao artista devido ao crescimento da economia de mercado, libertando-o não apenas dos mecenas, mas também atribuindo a ele o acesso aos materiais e instrumentos que facilitam o gerenciamento e as organizações nas futuras administrações das suas produções artísticas.

No teatro de “antigamente”, do início do século, convencionou-se valorizar as produções dos espetáculos que traziam à frente das companhias, artistas profissionais, que, de certo modo sabiam lidar com esses meios mercadológicos. Além disso, esses artistas, em sua maioria, tinham a bilheteria como base financeira. Assim, apresentava-se uma estrutura de produção com base nos espetáculos regidos pelos primeiros atores, pois eram os responsáveis por alavancar o sucesso, mas também, “a vida econômica” de todos os envolvidos, como salienta Tânia Brandão (2002, p. 13).

Os primeiros atores eram as estrelas mobilizadoras de todo o acontecimento artístico, fazendo com que houvesse seguridade em função dos recursos advindos em prol do seu nome. Em contrapartida, sobre a fragilidade do mercado e a precariedade do empresariado especializado recairiam os riscos dos investimentos dos espetáculos, fazendo com que a função desses agentes, que estavam em conjunto com as companhias, se aproximassem mais às incumbências de administradores ou gerentes do que de produtores, uma vez que a função do produtor, como será explanado, possui o seu reconhecimento apenas a partir da década de 1970.

É nesse sentido que a ideia de produção teatral inicia-se sob a égide dos atores que se gerenciavam, afirmação essa expressa pela atriz Fernanda Montenegro:

[...] Eu acho que a tradição do teatro no Brasil é a dos atores se empresarem. Isso vem desde João Caetano. [...] É que faz parte da memória teatral brasileira, do ator brasileiro, para ter mercado de trabalho, ele se autoempresar. Dulcina já fez isto, Jaime Costa, Procópio Ferreira, Itália Fausta, Bibi, Eva (MONTENEGRO *apud* BRANDÃO, 2002, p. 11).

É possível identificar que a trajetória do teatro brasileiro, em relação à parte econômica, iniciou-se, através do próprio artista que se produzia e estava anunciando o prefácio de uma história, a partir da cena teatral. Através da organização de companhias,

constituída por um “primeiro ator, que podia ser o empresário ou podia contar com um empresário administrador”, estruturava-se a produção do espetáculo e as apresentações, ao longo das temporadas, que ocorriam semanalmente, de terça a domingo. (BRANDÃO, 2012, p. 36).

Os atores, com o uso da palavra, esgotavam-se na busca de alternativas para se manterem através de estratégias semanais, estando no palco sempre com garantias precárias e enfrentando as dificuldades e as mazelas do fazer teatral, não apenas pelo olhar artístico, mas também pelo envolvimento na conjuntura econômica que rege a estruturação das ideias e das necessidades para realizar uma obra teatral. Assim, fazia-se necessário encontrar meios que possam suprir e contribuir em prol da produção dos espetáculos.

O que na contemporaneidade brasileira pode, de certo modo, assegurar o artista através das diversas possibilidades de políticas culturais advindas do setor público, no passado ocorria de outra maneira, visto que as nossas políticas públicas – entendidas como uma sistematização de leis e procedimentos que garantem a cultura, ou seja, “uma política cultural de inclusão, que é ciente da diversidade de produção e condições de sobrevivência”, que compõem, principalmente, as relações de interesses entre mercado e Estado (CUNHA, 2007, p. 48) foram iniciar-se somente, no governo de Getúlio Vargas.

Durante a gestão de Vargas, no período de 1930 a 1945, diversas atividades na área cultural foram desenvolvidas, como a ampliação dos serviços ofertados pelo Estado através da valorização da cultura popular e das ações de preservação ao patrimônio histórico e artístico do país. Assim, ao creditar à área da cultura a devida representatividade, o governo passa a criar políticas voltadas para a preservação e conservação desses bens.

A área teatral no Brasil, apesar de possuir um histórico de apoio estatal desde os tempos do Império, não chegou a alcançar o mérito para a construção de uma política setorial. Contudo, foi através de Vargas que os artistas começaram a ter um reconhecimento na área cultural, pois o presidente, ainda como governador, apresentou um projeto no qual legitimava e reconhecia a existência da profissão de artista teatral.

Em 16 de julho de 1928, foi promulgado o Decreto nº 5.492, que tratava da organização das empresas de diversão e locação dos serviços teatrais, com o reconhecimento dos artistas e técnicos da área, inclusive músicos, e com detalhamento sobre formas de contratos e direitos dos trabalhadores. Em 10 de dezembro de 1928, por meio do Decreto nº 18.527, foi aprovado o regulamento dos serviços teatrais, com normas específicas tratando das empresas, dos contratos, dos artistas e dos auxiliares teatrais, das horas de trabalho e da fiscalização do direito de autor (CALABRE, 2009, p. 34).

Além disso, no mandato de Getúlio Vargas, o Ministério da Educação e Saúde (MES) recebeu uma importante atenção do Gustavo Capanema<sup>31</sup>, que ficou à frente do Ministério de 1937 a 1945. Em sua gestão, o ministro Capanema levou para o MES nomes como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Manuel Bandeira, dentre outros que compuseram aquele governo, com autonomia e que propuseram diretrizes que finalmente começaram a alavancar, no Brasil, as políticas públicas culturais.

É inegável a importância dessa vertente que o Estado vai delineando para os processos de construção de uma visão que engloba o pensamento artístico/cultural no quadro nacional, principalmente, nas ações realizadas em prol das indústrias editoriais, do rádio e do cinema, setores que passaram a assumir uma relevância nos hábitos brasileiros.

Durante o período Vargas, três empresas cinematográficas foram significativas para a indústria cultural do entretenimento: Cinédia, Atlântida e Vera Cruz. Através delas, a indústria voltada para a área audiovisual cresceu enormemente no país, alavancando o interesse do público e do mercado financeiro. As empresas cinematográficas tinham o apoio de uma burguesia suficientemente forte para financiar a produção cultural. De acordo com Tania Brandão, a Companhia Vera Cruz, “o braço cinematográfico do TBC, surgiu em um momento de grande efervescência cultural em São Paulo: museus de arte, companhia de teatro de alto nível (TBC), edifício teatral, filmoteca, bienal internacional” (BRANDÃO, 2009, p. 137). Lia Calabre (2005) destaca que o período de vigência de Vargas foi estruturante para os novos percursos da área cultural no Brasil, de modo a alavancar possibilidades de uma estruturação para o meio artístico.

Mesmo com os percalços, a consolidação de políticas para o campo cultural tornava-se importante para a classe artística, por mais que se identificasse uma diferenciação recorrente entre o setor audiovisual e o teatral, pois, enquanto as empresas de cinema iam consolidando-se, principalmente através do apoio governamental e da repercussão do público, os artistas de teatro, como salientado, supriam-se por meio de recursos oriundos do patrocinador e da bilheteria.

É importante frisar que o período Vargas foi de suma relevância para iniciar também a estruturação de um sistema de subvenção voltado para o setor teatral. De acordo com Angélica Ricci Camargo (2011), a primeira iniciativa se deu no estado do Rio de Janeiro,

---

<sup>31</sup> Gustavo Capanema, Ministro da Educação de 1937 a 1945, foi responsável por inúmeros projetos significativos para a reorganização do ensino no país, como também pela organização do Ministério da Educação. O apoio dado pelo Ministro Capanema a intelectuais e, mais especialmente, a arquitetos e artistas plásticos de orientação moderna, contribuiu para garantir uma gestão através de uma ideologia de modernização na esfera educacional do país.

através do projeto Teatro-Escola (1934-1935) idealizado por Renato Vianna, que tinha o objetivo destinado à formação de artistas, além de apurar o gosto da plateia brasileira. Entretanto, essa foi uma ação muito criticada pela classe artística.

Em seguida, houve a criação, no dia 14 de setembro de 1936, da Comissão de Teatro Nacional, que possuía como finalidade realizar estudos sobre as edificações dos teatros, além do “preparo de atores, o incremento da literatura dramática, a história da literatura dramática brasileira e portuguesa, a tradução de peças estrangeiras, o teatro lírico e coreográfico, o teatro infantil, entre outros aspectos” (CAMARGO, 2011, p. 3). Além dessas atribuições, a comissão deveria desenvolver estudos para a criação de um órgão permanente no teatro.

[...] A atuação da Comissão de Teatro Nacional visou a cumprir três principais objetivos: promover estudos e publicações sobre o teatro; desenvolver a atividade teatral – não somente em quantidade, mas em qualidade; e ‘fazer o teatro, para dar trabalho às pessoas do ofício e dar recreação ao povo’ (CALABRE, 2009, p. 34).

Foram ações como essas que faziam dessa comissão uma agente cultural, por valorizar e incentivar a criação de grupos amadores em escolas e fábricas, “a instituição de grupos de teatro profissional e auxílio para o aperfeiçoamento de estudos, inclusive com bolsas de estudos no exterior; e a advertência da necessidade de se dedicar uma atenção especial para o teatro destinado às crianças e aos adolescentes” (CALABRE, 2009, p. 35).

Em 21 de dezembro de 1937, extinguiu-se a Comissão para o estabelecimento do Serviço Nacional de Teatro (SNT) “pelo decreto-lei nº 92. O SNT tinha como competências implementar projetos relacionados aos temas que à Comissão coube estudar. Foi responsável por concretizar antigas aspirações do setor, com a criação de um curso e de duas companhias oficiais” (CAMARGO, 2011, p. 3). O SNT tinha, sobretudo, como competência:

- Promover ou estimular a construção de teatros em todo o país; - Organizar ou amparar companhias de teatro; - Orientar ou auxiliar, em locais diversos, grupos teatrais (estabelecimento de ensino, fábricas, clubes, associações, etc.); - Organizar grupos de teatro de todos os gêneros; - Incentivar o teatro infantil e para adolescentes; - Facilitar a formação de artistas, no país ou no exterior; - Estimular a produção nacional de obras de teatro de todos os gêneros; - Inventariar e publicar as melhores obras teatrais (brasileiras e portuguesas); - Traduzir e publicar as grandes obras teatrais estrangeiras (CALABRE, 2009, p. 36).

Além disso, outros meios de subvenção foram empregados para consolidar a prática teatral, como o apoio de recursos aos grupos amadores, as excursões de companhias pelo país e a preocupação de garantir um apoio, sobretudo, para a formação de público, uma vez que já



se assinalava a necessidade de estímulo à disseminação do teatro em todo o país, então ameaçado pela perda cada vez maior de público e casas de espetáculos para o cinema. Exemplo dessa ação foi a companhia *Os Comediantes*, que na década de 1940 ganhou uma subvenção para a vigência da temporada de estreia e planejamento do grupo. De acordo com Tania Brandão,

o Ministro da Educação, Gustavo Capanema, mecenas dos movimentos de renovação da época, empenhou-se pessoalmente, através do seu chefe de gabinete Carlos Drummond de Andrade, para que o pedido do grupo fosse atendido e eles teriam recebido, para garantir a temporada, ‘uma verba bastante generosa, de 360 contos de réis segundo o diretor financeiro Carlos Perry’ (MICHALSKI *apud* BRANDÃO, 2009, p. 139).

Mesmo com toda essa vigência do setor público em relação às práticas teatrais, o próprio Capanema alega que os auxílios temporários não resolveriam os problemas econômicos do teatro. O que sugere já no período da década de 1940, uma reestruturação no setor cultural (CAMARGO, 2011, p. 6).

No entanto, após a saída de Vargas, algumas situações direcionaram novos rumos à cultura do país que, ainda em fase de estruturação, foi diretamente afetada com os eventos que ocorriam no país e no exterior.

Entre 1945 e 1964, o grande desenvolvimento na área cultural se deu no campo da iniciativa privada. O Estado não promoveu, nesse período, ações diretas de grande vulto no campo da cultura. Em 1953, o Ministério da Educação e Saúde foi desmembrado, surgindo os Ministérios da Saúde (MS) e o da Educação e Cultura (MEC). Este é o momento do crescimento e da consolidação dos meios de comunicação de massa: o rádio e a televisão. O fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, permitiu o retorno da produção de aparelhos de rádio e de equipamentos de transmissão. Ainda na década de 1940, o número de emissoras de rádio cresceu na ordem de 100%. Na década de 1950 a televisão chegava ao Brasil. No campo da produção artística em geral, surgiam grupos que propunham a utilização de novas linguagens, entre os movimentos que se destacaram temos o Cinema Novo, a Bossa Nova, o Violão de Rua, o Grupo Oficina, os trabalhos de Lígia Clarck e Hélio Oiticica, entre vários outros (CALABRE, 2005, p. 11).

Esses anos são, assim, compreendidos como um importante período de desenvolvimento para o Brasil. Calabre (2005) identifica os anos de 1946 a 1960 como momentos de auge do crescimento da indústria cultural no Brasil. A área teatral estava em plena efervescência artística no país, devido à quantidade de companhias, de espetáculos e à proliferação de grupos e artistas que se espalhavam e criavam por todas as regiões do Brasil, fazendo com que o teatro também começasse a se afirmar como arte de reconhecimento e de

importância sobre os aspectos culturais e sociais. Infelizmente, a presença do Estado nesse setor, seja como fomentador ou como criador de políticas públicas, ainda era incipiente, pois o processo de valorização pautava-se mais sobre as estruturas históricas, os patrimônios materiais de preservação, como a elevação de patrimônios históricos à categoria de monumento nacional. Enquanto isso, inúmeros artistas, em suas diferentes áreas, buscavam distintas maneiras de se sobressaírem no mercado. Existia um lapso do setor público que distanciava o olhar sob a realidade, pois, ao mesmo instante em que havia uma preocupação sobre determinados bens materiais, não havia sob a mesma perspectiva um olhar sobre o artistas, que ainda permaneciam sem apoio institucional.

Com a chegada dos encenadores estrangeiros no país, o quadro teatral ganhou uma nova perspectiva no que diz respeito à produção, inovando a cena, sobretudo, as parcerias econômicas. Apesar dos inúmeros reconhecimentos na área cultural, a cultura no Brasil ainda se via dependente de um Ministério da Educação, o que revelava um distanciamento do setor público em relação à cultura do país. Ainda que esse Ministério exercesse tutela sobre as diferentes áreas envolvidas, ele não conseguia suprir, de forma qualitativa e balanceada, as duas áreas: educação e cultura.

No entanto, se as condições no país caminhavam para um desdobramento favorável na área cultural (o que, de certo modo ainda era processual com a ditadura militar<sup>32</sup>), esses trâmites tornaram-se ainda mais dificultosos. As poucas ações que proporcionavam uma valorização sobre o trabalho na área da cultura e que já eram restritas, no período do golpe militar em 1964 ficaram ainda mais limitas com a interrupção dos projetos culturais em curso. Durante o governo Castelo Branco (1964-1967), surgiu a necessidade de elaborar uma política nacional de cultura, mas não obteve sucesso. Mesmo com a criação de um Conselho Federal de Cultura, apresentando propostas de planos para a cultura, através de iniciativas do governo, nenhuma foi colocada em prática (CALABRE, 2005, p. 12).

Aos artistas, a década de 1960 representou a vivência de um período de escuridão, pois suas produções, em muitas situações, foram embargadas pela censura. Atrizes e atores se viam dependentes das decisões dos censores, uma vez que as montagens teatrais necessitavam de autorização para se apresentarem durante o período da ditadura no Brasil.

---

<sup>32</sup> A ditadura militar foi um período no qual artistas, intelectuais e a população viveram um processo violento de censura política e de repressão à liberdade de expressão. No entanto, foi um momento de reivindicação pelos direitos a uma “redemocratização”, assim, os movimentos foram organizados pelos sindicatos de trabalhadores, como o dos metalúrgicos, o dos professores, o dos bancários, dos artistas, dentre outros que lutavam por uma ação contrária à implantada pela ditadura, que tem os seus vestígios até hoje (CUNHA, 2007, p. 51).

Augusto Boal, importante encenador e teórico na área do teatro, cita que os artistas trabalhavam em condições precárias, com poucos recursos, sem patrocínios, além das condições violentíssimas de censura que proibiam as encenações de teatro. Ele diz que havia “[...] os censores bons e os censores maus, mas todos eles cortavam [as peças teatrais]. A diferença era que o bom cortava explicando e o mau cortava sem nenhuma explicação, mas ambos cortavam. [...] Então, os censores proibiam muito, proibiam tudo” (BOAL *apud* GARCIA, 2002, p. 245).

Antes da ditadura, os recursos de subvenção para com os artistas por parte do governo, já eram precários. Durante o período da ditadura militar, não ocorreram avanços por parte do governo em relação às produções teatrais, havendo uma consolidação de censores que delimitavam o que poderia ser visto ou não pelo público.

Tais intervenções, efetivadas pelo governo, não contabilizavam os gastos obtidos/realizados pelos artistas, através dos cenários, dos figurinos, dos ensaios, de toda a logística que tramita sobre as condições do fazer teatral.

Torna-se relevante afirmar que a “era” ditatorial promulgou, em seus registros, a imparcialidade no âmbito econômico dos eventos artísticos, pois, atrás da censura de um texto, não se contabilizava os demais custos, o que, em muitos momentos, colocava os artistas em situações desfavoráveis.

Em contrapartida a esses eventos políticos, em termos de fortalecimento, a classe teatral partia de um ideário em comum: manifestar-se a favor de um coletivo. Dessa forma, o mercado teatral, através dos teatros de grupos, apresentou um teatro politizado, que não negava a situação militar pela qual o país estava passando. Assim, no período do Ato Institucional N°5 (AI-5), a partir de 1968, o teatro de grupo e os artistas se reconhecem, através da chama que se alastrava por um desejo de que a arte poderia ser expressada, e não proibida. Isto é, a diferença não se fez sozinha, mas em grupo. Como diria José Celso, “o teatro é um lugar de poder e os artistas podem” (GARCIA, 2002, p. 15).

Movidos pela situação que se propagava por todo o país, novos horizontes passam a compor o cenário cultural. No governo do presidente Emílio Médici (1969-1974), em parceria com o ministro Jarbas Passarinho (1969-1973), foi elaborado o Plano de Ação Cultural<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> De acordo com Lia Calabre o “PAC abrangia o setor de patrimônio, as atividades artísticas e culturais, prevendo ainda a capacitação de pessoal. Ocorria um processo de fortalecimento do papel da Secretaria da Cultura que continuava dentro do Ministério da Educação. Lançado em agosto de 1973, o plano teve como meta a implementação de um ativo calendário de eventos culturais, com espetáculos nas áreas de música, teatro, circo, folclore e cinema. O programa foi iniciado com o deslocamento de diversos artistas através do país, como por exemplo, grupos do sul se apresentavam em Recife; artistas catarinenses em Belém; músicos cariocas em

(PAC), “apresentado pela imprensa da época como um projeto de financiamento de eventos culturais” (CALABRE, 2005, p. 12), momento que foi considerado oportuno por associar a classe artística ao Estado.

No entanto, a ação pôde ser constatada por depoimentos dos próprios artistas, pois, apesar de haver iniciativas por parte do governo a fim de garantir recursos a esses profissionais, o que ainda se mantinha eram resquícios do golpe militar: os artistas continuaram a se autogerirem, já que, além de não obterem subsídios, a censura ainda permanecia.

Em entrevista no Teatro Ágora, durante o fórum “Odisseia no Teatro Brasileiro”, realizado em 2000, Márcio de Souza relatou sobre os meios de subvenção e os vestígios da ditadura. Em 1974, no Amazonas, ao tentar montar uma peça escrita pelo próprio Souza, “*Tem piranha no pirarucu*” ou “*Zona Franca, meu amor*”<sup>34</sup>, com a peça toda montada, com cenário e demais adereços preparados, o texto com a devida autorização chegou de Brasília três dias antes da estreia. Diz o encenador:

[...] com o cenário todo montado, ensaiando já com os figurinos, terminando de afinar a iluminação, pronto para fazer uma pré-estreia para os amigos, volta de Brasília o texto, totalmente vetado em oito itens pela censura, e uma convocação para que eu comparecesse à Polícia Federal para me explicar. Aí foi um golpe mesmo, nós tínhamos gasto toda a nossa grana para fazer aquela produção; era março, nós tínhamos ensaiado dede o final do ano anterior... (SOUZA *apud* GARCIA, 2002, p. 185).

Percebe-se que o processo no qual o artista se enquadrava era, simplesmente, árduo. Trabalho de meses, recursos investidos, além do tempo de criação das ideias, estratégias de ensaio e a concepção do espetáculo, para no fim, ser vetado. Quais eram as formas que o governo teria para facilitar o artista? Quase nenhuma, pois era visível identificar esses resquícios, que fazem com que o procedimento de se pensar em políticas públicas seja um estágio amplo, cauteloso e de muitas falhas.

---

Fortaleza ou amazonenses em Florianópolis, provocando uma intensa circulação e interação cultural nas mais diversas regiões brasileiras” (CALABRE, 2005, p. 12-13).

<sup>34</sup> O autor e encenador Márcio de Souza explica que, “o Roberto Campos, quando era ministro da Fazenda, transformou Manaus numa Zona Franca, uma zona de livre comércio, e isso provocou um delírio na cidade. As pessoas tinham a impressão de que estavam voltando à época da borracha, quer dizer, podiam comprar a mesma marca de manteiga que o avô comprava em 1918 e aquilo era um máximo. Estavam todas enlouquecidas. Minha peça era uma comédia na qual se fazia uma brincadeira com o delírio da elite local, embarcando nesse sonho, quando, na verdade, a Zona Franca as estava *retirando* de cena. Elas não tinham lugar porque a Zona Franca não era para elas; a Zona Franca era para Sharp, Mitsubishi, para essas pequenas empresas domésticas japonesas” (SOUZA *apud* GARCIA, 2002, p. 185).

Mesmo assim, as políticas públicas não representavam a classe artística em sua totalidade, como ainda hoje isso não ocorre, pois a maioria das leis não asseguravam a vigência do trabalho dos artistas, mas dos patrimônios culturais, fator que dificultava uma expansão de um pensamento questionador acerca da visão do artista perante as situações presentes em todo o país.

Assim, é possível que se encontre uma dicotomia diante da situação nacional, pois os artistas e os teatros de grupos estavam desacreditados e com uma economia desfavorecida. Mesmo diante desse percalço, a década de 1970 proporcionou um momento importante aos artistas, pois uma característica definidora possibilitou a mudança nesse viés. Enquanto se via a dificuldade, por parte de uns, outros buscavam novos meios de gerirem suas atividades artísticas. Para Silvia Fernandes:

O grupo não era financiado por ninguém, subsistindo através de uma firma que funcionava em um sistema cooperativado, [...] repartido entre os sócios, de cuja assinatura conjunta dependia o funcionamento burocrático e comercial da equipe. A solução econômica encontrada pelos artistas que, não dispondo de capital para bancar uma produção, resolviam assumir coletivamente a responsabilidade de se empresariar (FERNANDES, 2000, p. 21).

Para Moêma Brito, as cooperativas eram criadas para atender a determinados empreendimentos, a fim de envolver interessados no ramo teatral que poderiam livremente ingressar, mas ao mesmo tempo “desligar-se”.

Criada uma Cooperativa para produção de Espetáculos, não se justificaria a criação de nenhuma outra na região. De maneira muito geral, são as seguintes as exigências para formação de um Cooperativa: - mínimo de 20 pessoas para formá-la; - contribuição financeira dos cooperativados que representará sua quota-parte; - igualdade de direitos independentemente do valor das quotas-partes do cooperativado; - direitos repartidos na medida do esforço de cada um; - plena liberdade de ingresso e saída; - uma única cooperativa para cada região (BRITO, 1989, p. 23).

Na área teatral, quando se formava uma organização de agenciamento como as cooperativas, o que se visava era a divisão das despesas pelo elenco e, em seguida, a distribuição dos lucros ou dos possíveis prejuízos. O que de certo modo se valia com esse procedimento era traçar caminhos que pudessem contribuir com a formação de um repertório de espetáculos, a fim de não visar apenas ao lucro, mas, sobretudo, em ideias que pudessem angariar meios para permanecer no mercado. Estruturas de gerenciamento, como essas,

começaram a ser criadas para que os grupos e os espetáculos pudessem se manter, além do processo de montagem e apresentação. Foram estratégias necessárias para a época, pois viam-se artistas, que estavam em ascensão com espetáculos; e outros, por diferentes motivos, viam seus grupos sendo encerrados, as temporadas com pouco tempo em cartaz, sendo que muitas questões eram provenientes da falta de recursos e apoios nas diferentes esferas do país, seja pelo governo, seja por investidores.

Dessa forma, é possível que, para o período das décadas de 1970 e 1980, encontre-se um processo de estruturação dos modos de execução de produção cultural no país, por meio das cooperativas, dos teatros-empresas, uma vez que as metodologias de trabalho estavam sendo desenvolvidas juntamente com os integrantes dos grupos, bem como, com os produtores executivos.

De acordo com João Carlos Couto<sup>35</sup>,

[...] a maioria dos profissionais que na época chamávamos de “produtores” eram integrantes dos próprios grupos de teatro ou dança, ou profissionais ligados principalmente a “atores realizadores”. Os produtores executivos que estavam no mercado cuidavam da organização da produção, batalhavam para encontrar os meios de conseguir apoios, permutas, enfim, formas de viabilizar. Organizavam as temporadas e as possíveis viagens e extensões do espetáculo (COUTO, dado documental)<sup>36</sup>.

Por outro lado, os próprios integrantes do Ministério da Educação e Cultura começaram a identificar a importância de separá-los e atribuir recursos a um novo Ministério que cuidaria com zelo da área cultural. Em função das duas áreas estarem juntas – educação e cultura –, a educação foi privilegiada em recursos, enquanto que a cultura se beneficiava em menor quantidade. Em vista disso, “os que apoiavam a separação partiam da hipótese de que essa seria a única forma de colocar a cultura em um lugar de destaque nas ações governamentais” (CALABRE, 2005, p.15).

---

<sup>35</sup> Com um vasto currículo, o presente produtor permeará ao longo deste trabalho com suas reflexões acerca da função do produtor na contemporaneidade. Alguns de seus trabalhos resumem a importância para o quadro nacional. João Carlos Couto é ator, autor, programador e produtor de projetos e atividades culturais internacionais na área de teatro, dança e música tradicional; diretor executivo e curador de algumas edições do Festival Internacional de Artes Cênicas de São Paulo; consultor para a programação internacional de dança do Teatro Alfa; Conselheiro (artes cênicas) da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura – CNIC, do Ministério da Cultura. Biênio 2006 a 2008; Conselheiro da Câmara Setorial de Teatro, e membro do Conselho Estadual de Cultura do Estado de São Paulo. Biênio 2008/2010; Chevalier des Arts et des Lettres – França. Nomeado em março de 2009.

<sup>36</sup> O autor João Carlos Couto, disponibilizou para a presente pesquisa, parte de um texto que será publicado. O trabalho intitulado *Produção-Curadoria*, assim, ao longo da pesquisa algumas citações foram extraídas do material.

Mesmo que se encontre uma lacuna na área cultural, é visível o quanto houve de progresso ao longo da década de 1970. Para o governo foi, em suma, um processo evolutivo, devido ao lançamento do programa Cidades Históricas (PCH), do Plano de Ação Cultural (PAC) e a criação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) em 1973. Além disso, houve também o lançamento do Plano Nacional de Cultura (PNC), da Campanha Nacional do Folclore, a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) e da Fundação Nacional de Artes (Funarte) em 1975, do Conselho Nacional de Cinema em 1976, e, por fim, em 1978 criou-se a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) e da Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória) (RUBIM, 2007).

Neste regime de ampliação cultural, percebe-se, principalmente, um avanço do setor teatral sobre os outros estados do Brasil, já que, desde o início do século XX, são inquestionáveis as capitais com maior circuito no ramo teatral, sendo elas Rio de Janeiro e São Paulo. Mudadas e instauradas pelas diferenças, cada cidade tinha o seu próprio modo de produzir o seu teatro, de tal maneira que, durante alguns, anos os artistas transitavam entre as duas capitais, ora se instalando em uma, ora em outra.

Todavia, na década de 1970, compreendendo a importância do mercado como um importante espaço para implantar estruturas comerciais, começou-se a viabilizar novos teatros, e assim, novos autores da cena, bem como, textos e artistas, fizeram com que ocorresse uma proliferação de montagens no país. Além disso, com presença do cinema e da televisão, o teatro passa a engendrar novos procedimentos para garantir seus recursos. De acordo com os catálogos do Serviço Nacional de Teatro, que tinham como objetivo registrar os espetáculos em determinados anos, é visível o aumento de criação de espetáculos durante os referidos anos. Em Minas Gerais, por exemplo, uma média de 468 espetáculos foi produzida na capital mineira, sendo eles para o público adulto e infantil, além de alguns espetáculos de dança.

Em relação ao interior de Minas Gerais, percebe-se que a produção de espetáculo foi ainda mais escassa, contabilizando cerca de 7%, dos números apresentados pelo SNT, aproximadamente cerca de 40 espetáculos criados e apresentados. Vale ressaltar que, essa numeração dispare corresponde ao acúmulo de espetáculos presentes nas capitais, enquanto nos interiores, poucos eram as obras produzidas e apresentadas.

Além disso, o Estado, como mencionado, em algumas produções de espetáculos tornavam-se um dos patrocinadores, através do SNT – DAC – FUNARTE. No livro *Anuário do Teatro Brasileiro* do SNT, referente ao estado de Minas Gerais, traz na repartição do estado um resumo de todas as peças teatrais encenadas em determinado ano, apresentando a

equipe: direção, cenário, técnica, músicos, administração, elenco, e o modo de subvenção realizado pelo grupo. Entretanto, ao longo da década de 1970 foram pouquíssimos os subsidiados por parte do Estado.

Porém, a ideologia dicotômica era a mesma, fomentar e contribuir com a cultura do país, lembrando que um pensamento partia da vigência do Estado, enquanto a outra originava-se do movimento dos artistas; por vezes as ações se entrecruzavam, mas também, em determinadas situações, os focos eram outros.

Considerável avanço se deu no âmbito do teatro, devido à busca de uma identidade, que visava a um processo de construção entre artistas. Apesar de não se encontrar muitas referências acerca da temática da produção teatral, torna-se perceptível, através da declaração de artistas e pesquisadores, as dificuldades econômicas presentes nesse contexto de vida cultural. Mas, mesmo com poucos recursos, existiam seus prós e contras, pois

[...] tudo era bem mais difícil se pensarmos em termos de condições materiais apropriadas (teatros, salas de ensaio, equipamentos etc.) e meios financeiros de execução de um projeto (subvenções, patrocínios, apoios e permutas). Vendo com os olhos de hoje, tínhamos bem menos teatros, “espaços culturais” e também menos peças em cartaz; portanto, uma concorrência menor (COUTO, dado documental).

Ações como essas começam a traçar um novo horizonte para a produção teatral no Brasil, englobando-se todos os procedimentos adotados para a estruturação de um espetáculo, abrangendo custos, mas, sobretudo, a operacionalização da encenação.

A função do Ministério, na conjuntura em que se enquadrava, resultou em um processo de amadurecimento, pois os artistas pouco se beneficiaram de suas ações, uma vez que eram poucos os sistemas de subvenção que faziam parte do sistema tanto dos artistas, como dos encenadores. De acordo com o produtor João Carlos Couto, entre 1970 e 1980, ainda não existiam as leis de incentivo à cultura municipal, estadual e federal, e “as poucas empresas que patrocinavam o faziam por suas ligações pessoais, admiração ou autêntico mecenato, já que não tinham nenhum benefício de isenção fiscal” (COUTO, dado documental).

Não obstante, após esse período de consolidação de ideias no governo, eis que, em 1985, surge o tão esperado Ministério da Cultura. E uma nova fase instaura-se no Brasil. O que, para muitos artistas, não foi suficiente, devido a uma exacerbação de recursos que não sabiam como desenvolver a cultura no país. Em função disso, profissionais da área de



produção cultural começaram a fazer parte de forma mais assídua do plano de execução dos projetos de espetáculos e de festivais.

Adiante neste trabalho, veremos como se engendrou a produção teatral a partir das políticas públicas, que, além de pensar em subvenções para o meio artístico, afirmou no campo de trabalho a função do *produtor*, este que não apenas executa uma ordem, mas está à frente de capacitações, captação de recursos, atuando como proponente de projetos culturais e ainda outras atividades que compõem o mercado teatral e o seu entorno.

## 2.2 Período pós-Ministério (p.M.)

Pode-se considerar que, através do percurso iniciado no *Período a.M.*, as maiores influências em relação às políticas públicas deram-se a partir da criação do Ministério da Cultura, que foi, sobretudo, um avanço para o Estado, e, principalmente, para um país que via o setor cultural dependente de outro Ministério. Essa indagação parte por identificar, no próprio percurso, uma escala evolutiva para o setor cultural, especialmente para a classe artística.

O período de José Sarney (1985-1990) na presidência tornou-se importante para inovar os procedimentos da área cultural, pois uma de suas primeiras ações foi sancionar a Lei n. 7.505<sup>37</sup>, conhecida como Lei Sarney. Este seria o primeiro grande passo para a aproximação do governo da classe artística no que diz respeito ao fomento, pois, através dessa lei ampliou-se a possibilidade de subvenção para os profissionais da área artística. Com isso, as empresas patrocinadoras se beneficiariam através do abatimento no Imposto de Renda (IR), enquanto que os artistas teriam que captar esse recurso junto às empresas após a aprovação de um projeto na lei. Contudo, a lei não durou muito, mas implantou nos empresários a ideia de vincular a marca a um “bem cultural”, ou seja, a arte tornar-se-ia propaganda da empresa (OLIVIERI, 2004, p. 71-72).

O mandato de Fernando Collor de Mello (1990-1992) modificou o panorama iniciado por Sarney. Primeiro, transformando o ministério em secretaria, segundo por extinguir uma série de entidades administrativas, decisão que atingiu duramente a área de cultura. Devido a

---

<sup>37</sup> Art. 1º. O contribuinte do imposto de renda poderá abater da renda bruta, ou deduzir com despesa operacional, o valor das doações, patrocínios e investimentos inclusive despesas e contribuições necessárias à sua efetivação, realizada através ou a favor de pessoa jurídica de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos, cadastrada no Ministério da Cultura, na forma desta Lei (BRASIL, 2 de julho de 1986). (Cf.: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L7505.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7505.htm)> Acessado em 15 de agosto de 2013).

isso, houve a revogação da Lei Sarney, juntamente com todos os demais incentivos fiscais federais ligados à área da cultura.

Apesar de todo o transtorno dado a esse mandato (os diversos impasses políticos e muitas controvérsias que desestruturaram o setor cultural atingindo diretamente grande parte dos artistas), um novo quadro instaurou-se sobre a égide da cultura, pois “entre março de 1990 a março 1991, a chefia da Secretaria de Cultura ficou a cargo de Ipojuca Pontes, que, de março de 1991 a outubro de 1992, foi seguido por Sérgio Paulo Rouanet – um intelectual com maior sensibilidade para as questões culturais que seu antecessor” (CALABRE, 2009, p. 111). Assim, o atual responsável, “por intermédio da Lei n. 8.313/91, instaurou o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), conhecido como Lei Rouanet<sup>38</sup>” (CUNHA, 2007, p. 66).

A Lei Rouanet despertou um novo impulso para as produções artísticas culturais, mesmo com dificuldades iniciais de um programa de fomento. Apesar das inúmeras alterações nesses vinte e dois anos de existência, é um programa que ainda se encontra em atividades no âmbito federal.

Não há dúvidas de que, após esse período de embate entre Estado e artistas, novas melhorias foram se originando no ramo cultural. Apesar das leis de incentivo à cultura ainda não serem a solução para todos os problemas, elas tornaram-se uma pequena possibilidade para esse vasto campo, que envolve diferentes classes, tanto a artística, quanto a econômica e, com toda certeza, o mercado e o Estado. Portanto, inicia-se uma ligação que envolve o “artista + Estado = subvenção”. A equação aqui expressa pode identificar algumas variações que certificam um outro desdobramento: “artista + Estado = ?”, uma interrogação, pois nunca foi e ainda não é recorrente o artista se beneficiar de recursos provenientes do Estado. Independente, da “?”, reconhece-se uma possibilidade do artista tentar, já que no passado essa variante tornava-se inábil pois o mecenato era concedido através de outras vias, como o patrocínio.

Além disso, instaura-se uma abrangência com o mercado, buscando como solução o aprimoramento da democracia brasileira e o crescimento da economia nacional através dessas atividades iniciais do governo com o incentivo de produções artísticas. Diante dessa equação, para João Carlos Couto “o processo ficou mais complicado e mais difícil, mas abriu um novo e considerável leque de oportunidades. Começava a ser possível pensar em projetos que antes

---

<sup>38</sup> A Lei Rouanet adotou procedimentos similares ao da lei de incentivo fiscal à cultura do município de São Paulo, conhecida como Lei Mendonça. A lei nº 10.932 de 30 de dezembro de 1990, foi regulamentada em 17 de abril de 1991 instituindo incentivo fiscal à cultura para a cidade de São Paulo (OLIVIERI, 2004, p. 80).

ficariam na gaveta. Começava, em muitos casos, ser possível planejar” (COUTO, 2013, entrevista).

Diante dessa situação, mediante às leis e a todo o meio de subvenção, depara-se com duas vertentes: primeiro, os artistas se beneficiam; segundo, tornam-se dependentes de “editais” e “patrocínios” para produzir. Em função dessa situação, a produção cultural encontra-se condicionada aos meios federais, estaduais e municipais, tal como às empresas. Além disso, existiam aqueles que pleiteavam e concorriam a editais e nem sempre eram atendidos em suas solicitações.

Em vista disso, os artistas e os grupos, em sua maioria, ao ganharem um edital, necessitariam de uma empresa para patrocinar a produção do espetáculo, já que, em determinadas situações, o patrocínio é concedido mediante uma troca, uma vez que há o investimento nos artistas; no entanto, sua imagem é investida como forma de propagandear as empresas investidoras – enquanto um patrocina, o outro divulga a empresa. São procedimentos com os quais os artistas deparam-se para encontrar possibilidades de subsistência. Alguns se sentem vendidos e optam por trilhar alternativas que não se enquadram nessas ações políticas; outros, por possuírem uma visibilidade televisiva em massa, aproveitam a *fama* para beneficiar-se, e, também, promover a marca.

Todavia, é a partir da busca por uma estabilidade econômica, que o próprio sistema atraiu a iniciativa privada para aliar esforços da administração pública no desenvolvimento cultural e de seu mercado, alavancando uma ampliação que se diferencia de inúmeros países do mundo. Um dos inúmeros desafios a serem enfrentados é o “de descobrir os meios de chegar a ele [ao mercado cultural]” (WEFFORT, 1998, p. 23). Embora reconheça que a finalidade da cultura não é o mercado, mas a formação de uma identidade cultural, em suas palavras Weffort não deixa de salientar que a nossa “identidade” é essencial para o amplo mercado produtor e consumidor de cultura, inclusive com a necessidade de exportar o que produzimos. Além disso, vale lembrar que “a cultura é também um investimento e que, como tal, cria empregos e oportunidades de lucro” (WEFFORT, 1998, p. 25).

A situação faz com que tal ação seja responsável por gerar programas que estimulem à exportação de bens culturais. Apesar dos inúmeros avanços por todo o Brasil, principalmente com a descentralização da arte, apenas uma fonte de fomento ainda não é suficiente para promover uma ação de subsistência dos artistas.

Na realidade, o que acontece é que, se um grupo aprova um projeto com recurso para um determinado ano, o artista não poderá realizar o trabalho com a devida tranquilidade

durante o referido ano porque já necessitará trabalhar na criação de outro projeto que possa ser aprovado no ano seguinte.

O artista, em função da sua necessidade, torna-se também um “projetista”, pois, dentre tantas funções atuais da arte, uma delas consiste na criação de projetos, pela gana de querer continuar com um espetáculo, na busca de recursos que garantam a continuidade do trabalho, da subsistência do grupo. Alguns possuem essas características de delinear o trabalho da cena e da produção; mas outros artistas se viram na necessidade de encontrar um profissional que possa preencher essa lacuna.

É nessa vereda que a figura do produtor cultural torna-se cada vez mais presente: em meio aos trabalhos realizados por grupos, por teatros, por encenadores e atores. Mas a função não é apenas de um administrador, mas de um idealizador.

Enquanto a vida artística vem se consolidando no Brasil, sobretudo a partir da década de 1970, a figura do produtor passa a ser encontrada, em alguns grupos, incumbindo-se da parte logística de modo a evitar que o artista seja o responsável também por essa tarefa.

Além disso, o produtor, em meio ao processo de consolidação das leis de incentivo à cultura, foi o agente que se capacitou nessa “nova” forma de conseguir recursos financeiros, pois ao produtor não cabe apenas contribuir com as atividades técnicas do espetáculo, mas também com a pré-produção, a produção e a pós-produção, de maneira que suas funções alavanquem possibilidades de atribuir recursos ao campo artístico, desde a aprovação de um projeto à realização do mesmo, e assim, a permanência desse ciclo.

### **2.3 Segunda parte do objeto de estudo: o produto[r]**

Conforme apontado anteriormente, no teatro brasileiro do no início do século XX, era comum caber ao primeiro ator a responsabilidade de administrar e organizar a produção teatral, que envolvia tanto a parte cênica quanto a econômica. Contudo, a expansão do setor cultural, nas últimas décadas, possibilitou o surgimento de novos parâmetros e de novas funções na área cultural. Além disso, outro fator relevante era a concentração do mercado teatral no eixo RJ-SP. Assim, ao longo dos anos, São Paulo destacou-se no ramo da indústria, dando um salto qualitativo e quantitativo no que se refere à produções em massa, além de aglomerar inúmeros imigrantes na cidade e de tornar-se referência no mercado nacional.

Mas com a descentralização do mercado teatral, começava a se consolidar em outras capitais e cidades do Brasil a implantação e criação de grupos de teatro. Em Minas Gerais,

estado sede do Grupo Ponto de Partida, existem grupos que, espalhados por suas cidades, criam, promovem e divulgam cultura. É por meio desses grupos e da resistência dos mesmos, que o interior passa a ser visto não apenas como consumidor da produção cultural dos grandes centros urbanos e das principais cidades, mas tornam-se pequenos centros criadores e promovedores de cultura.

O Ponto de Partida, em Barbacena, é exemplo desse grandioso trabalho voltado para a área da cultura, a ponto de se tornarem promovedores, idealizadores e realizadores de teatro, de música, de literatura, a fim de cultivarem cultura tanto na cidade, quanto na região. Para tanto, precisariam se capacitar ao longo de sua trajetória.

Nesse período de mutação, em que os grupos estavam conhecendo as novas metodologias, não se podia permanecer em um mercado teatral com amadorismo e desconhecimento sobre a área cultural, e, principalmente, sem saber como realizar uma produção teatral de forma profissional.

Assim, nas últimas décadas tornou-se visível a ampliação de profissionais ligados ao ramo da cultura, como o caso dos produtores<sup>39</sup>, agentes da área da cultura, responsáveis por desenvolver funções à frente de inúmeros desafios que enquadram a produção teatral.

Da década de 1980 para os tempos atuais, é perceptível a multiplicidade das possibilidades de formação e aperfeiçoamento de produtores nos estados brasileiros, por intermédio de cursos técnicos, universitários (como o curso de Produção Cultural na Universidade Federal da Bahia e Universidade Federal Fluminense) e, principalmente, a inserção no mercado de trabalho, que, para muitos, é considerada como uma grande escola formativa do campo profissional.

Se nas décadas passadas considerávamos o produtor um ofício ainda em processo de formação, hoje essa função está cada vez mais presente em inúmeros espaços culturais, ocupando desde grupos até instituições, com produções de turnês nacionais e internacionais,

---

<sup>39</sup> Outra importante definição no meio cultural é a de *Gestor Cultural*: “Profissional que administra grupos e instituições culturais, intermediando as relações dos artistas e dos demais 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, 2008, p. 52). O termo gestor e produtor são bastante tênues com relação às atividades. No entanto, por entender que a maioria dos artistas optam por ter em seus grupos teatrais a presença de um produtor, o presente trabalho se norteará por esta vertente. Outras informações sobre *Gestor Cultural*: (C.f.: MARTINELL, Alfons. Nuevas competencias en la formación de gestores culturales ante el reto de la internacionalización. In: *Revista Iberoamericana de Educación*. Organización de Estados Iberoamericanos (OEI), out. 2002. SCHAGORODSKY, Héctor. Un perfil del gestor cultural profesional en América Latina y el Caribe: su relación con la formación en gestión cultural. In: *Portal Iberoamericano de Gestión Cultural: boletín GC*. Disponível em: [www.gestioncultural.org](http://www.gestioncultural.org). Acesso em 12 de agosto de 2013).

além de contar com recursos tecnológicos que contribuem com o trabalho desses profissionais, o que certamente difere do contexto das décadas de 1970 a 1980.

O Ponto de Partida, apesar de possuírem uma equipe de produção, desde o início de sua trajetória, o grupo considerava todos os seus componentes como produtores, a ponto de perceberem que, para ganharem visibilidade e reconhecimento, necessitariam ser diferentes, ou seja, precisariam ser “ótimos” para se destacarem no mercado teatral. Ainda mais que, a principal ideologia, desde sempre, foi permanecer em Barbacena, então, para isso, o diferencial era fazer com que o Brasil conhecesse o Ponto de Partida, mesmo estando no interior, sem ter a necessidade de saírem para alçar novos espaços.

Dessa forma, um dos pontos cruciais do grupo foi entender, durante o processo de formação, ao longo dos primeiros anos do Ponto de Partida, que o diferencial seria encontrado na identificação com a produção teatral. Para isso, o grupo precisou compreender a lógica mercantilista presente no mercado e que, a função do produtor teatral, está associada às responsabilidades de gerenciar o trabalho de um grupo, de um artista, de um coletivo, desde a concepção de um projeto até a realização de um produto teatral. Além disso, o produtor visa garantir a temporada em espaços teatrais, a circulação do espetáculo entre cidades, estados e países. Para que tais ações se tornem realmente estruturadas, é necessário que o produtor seja um profissional que se envolva em cada área da criação.

O Ponto de Partida, através de Regina Bertola e Ivanée Bertola – dois grandes nomes responsáveis por alavancar o grupo e o colocá-lo no mercado teatral – compreende que o diferencial do grupo está nos métodos de produção, que, com certeza, tornam-se o ponto enriquecedor, especialmente, por se identificarem como agentes da cultura e produtores teatrais responsáveis por promoverem produtos artísticos para um determinado mercado.

A produtora Carla Lobo afirma a importância do produtor não apenas em se envolver, mas em “participar e acompanhar os procedimentos de cada [trabalho]. Com certeza, cada pessoa vai ter mais afinidade e interesse em uma determinada área que outra, mas o conhecimento básico de todas é fundamental” (LOBO, 2009, p. 21), e, no caso específico do teatro, trata-se de compreender a parte técnica como o palco, o cenário, o figurino e a iluminação, mas sobretudo de envolver-se com os responsáveis de cada área. Além disso, há também a necessidade de entender da parte burocrática, como escrever um projeto, o que rege as leis de incentivo, os modos de captação, a logística, a jurídica, a comunicação, dentre outras características que compõem a atividade teatral. A pertinência dessa relação de proximidade do produtor com os meandros da arte e da burocracia deve-se ao fato de que as artes cênicas trabalham com esses dois pilares imbricados: a criação artística e a econômica.

Em alguns autores pesquisados, como Cristiane Garcia Olivieri (2004), Maria Helena Cunha (2007), Rômulo Avelar (2008) e Carla Lobo (2009), é possível encontrar a utilização do termo *produtor cultural* (ou simplesmente *produtor*), uma vez que ele pode atuar em todas as áreas artísticas, teatro, música, dança, artes plásticas, circo, dentre outros setores. Segundo os autores, o produtor é um profissional

[...] que cria e administra diretamente eventos e projetos culturais, intermediando as relações dos artistas e demais profissionais da área com o Poder Público, as empresas patrocinadoras, os espaços culturais e o público consumidor de cultura (AVELAR, 2008, p. 52).

Outra definição, que circunda a função é a de

empresário que investe diretamente ou se encarrega da obtenção de recursos financeiros e de outras formas de patrocínio, controla as despesas necessárias e arregimenta os meios técnicos e materiais indispensáveis à realização de obras cinematográficas, teatrais, operísticas, coreográficas ou de espetáculos de musicais [...] (CUNHA *apud* AVELAR, 2008, p. 52).

Para Carla Lobo, a definição de produtor parte de uma metáfora a respeito de uma estrutura mecânica:

A engrenagem funciona com suas várias peças como os projetos/eventos culturais com suas várias áreas. O produtor é a conexão de todas as peças, ele põe a engrenagem para funcionar. E só tendo conhecimento de cada área é que o produtor é capaz de desempenhar as suas múltiplas funções (LOBO, 2009, p. 21).

As definições apontadas pelos autores contribuem para entender que a função do produtor está presente em todas as áreas, mas também evidenciam a importância de conexão entre todos os envolvidos. Trata-se de uma rede, que associa as diferentes funções em prol de um único foco, seja a realização de um evento ou de um projeto cultural, envolvendo apenas a parte criativa, mas também as atribuições administrativas que permeiam a produção de um espetáculo teatral, por exemplo. A metáfora utilizada por Carla Lobo certamente apresenta uma visualização importante dessa maquinaria que envolve toda a produção teatral, cuja engrenagem depende do funcionamento adequado de suas inúmeras peças e funções.

Entretanto, é possível que a presença do produtor possa interferir negativamente para o processo: quando ele, durante a produção teatral, não participa de todo o processo artístico e não compreende o dinamismo do grupo, pode acarretar sérios problemas para toda a equipe.

Por isso, a preocupação maior é não desvincular a importância da arte e sobrepô-la ao capital econômico, mas entender que arte e economia são duas *ferramentas* metodológicas que andam em parceria para a realização de uma obra artística, uma vez que existe a preocupação com o lucrativo, com a organização, mas também com todos os processos de uma criação artística.

Assim como o Ponto de Partida, também as vanguardas de sua época, e, sobretudo, importantes empreendedores, entendem que uma produção teatral é movida por outras conjugações. Além de se assumirem como produtores e administradores da produção de um espetáculo que realizam, devem saber como “vender o peixe no mercado”, como diz a expressão popular.

Nas páginas do Jornal *Cidade de Barbacena* no ano de 1991, quando ainda viviam seus primeiros 10 anos de grupo, os membros do Ponto de Partida já discutiam sobre os métodos de produção e as dificuldades de fazer teatro. Em reportagem, o texto intitulado *O preço do sonho* inicia-se da seguinte maneira: “Antes que os refletores se acendam para o início do espetáculo, a maior parte da plateia talvez não imagine o que envolve uma produção teatral e os ‘zilhões’ de obstáculos que têm que ser superados para que a cortina se abra e a ‘mágica’ aconteça” (Jornal Cidade de Barbacena, 1991, p. 1). A colocação parte das dificuldades acerca de se produzir um espetáculo, dos grandes investimentos financeiros, dos altos preços para a criação e manutenção de um espetáculo, com cenário, iluminação, figurino e maquiagem, e os custos de hotéis e transportes durante a circulação.

A questão maior que dá destaque ao Ponto de Partida parte de dois aspectos, necessariamente. O primeiro deles descreve o próprio produtor do grupo, Ivanée Bertola: “se nos grandes centros, com milhões de empresas grandes, o apoio já é difícil, imagine no interior” (Jornal Cidade de Barbacena, 1991, p. 1). A lógica apresentada pelo integrante não é errada, mas o próprio pensamento sugere que, nas grandes capitais, a disputa também se torne maior entre a própria classe artística, o que, certamente, diferencia-se dos pequenos centros, de tal maneira que a cidade acaba “abraçando” a causa e contribuindo para que este *sonho* vire realidade. O segundo diferencial do grupo recai sobre o fato de ser uma companhia de repertório e que possui sempre “produtos artísticos” para apresentarem ao mercado, podendo assim, sempre empreender recursos e investimentos em suas obras de criação.

É por apresentar características e funções como as do produtor, que se pode caracterizar o Ponto de Partida como um grupo que se torna capaz de mediar o campo das artes do teatro com as ciências exatas, sendo responsável por viabilizar os recursos, estratégias, procedimentos que liguem o pensamento do artista a estruturas possíveis de



transformá-la em um produto cultural, e, assim, levar o espetáculo ao mercado, por meio da difusão e da circulação. Em vista disso, o atual perfil desse profissional está em “compreender o processo de criação nas artes, a ‘fronteira entre o fazer artístico e a produção’, já que deve ser considerada com uma das características” (CUNHA, 2007, p. 94).

Assim, o Ponto de Partida desenvolve uma cumplicidade e uma capacidade de envolver gente de todas as áreas em sua “indústria de sonhos”: são atores, iluminadores, músicos, diretores, produtores e público, que se imbricam nesse grande processo de empreendedorismo que é o Ponto de Partida, que, sem dúvida, pode ser considerado como um grupo de produtores que visam à criação de produtos.

## 2.4 Os procedimentos da criação

Aparentemente, a base para a realização de uma produção teatral são os procedimentos mais simples: o encenador tem uma ideia, e a mesma precisa ser executada. Em seguida é criado um projeto e que posteriormente precisará ser aprovado. Assim, o que for referente à competência criativa destina-se ao encenador; o que é da alçada burocrática e logística, ao produtor.

Talvez, essa seja a maneira mais simples de identificar o trabalho do produtor, sobretudo, da própria criação. No entanto, a função é ainda mais detalhista, pois os moldes que se deram no mercado artístico fizeram com que os produtores assumissem funções que fazem parte desde o domínio administrativo às interferências na própria criação artística.

No Ponto de Partida, de acordo com a fala de Regina Bertola, esses procedimentos não ocorrem de modo tão simples, uma vez que as inquietações das montagens surgem tanto dos atores, como da encenadora. Além disso, todos podem resolver os problemas referentes à montagem e à produção, isso porque o acúmulo de outras funções é uma característica comum entre os artistas que trabalham em teatro de grupo. Desse modo, as fases da montagem se consolidam em meio ao processo.

Sabe-se que uma montagem necessita de uma ideia, de tempo, de verba, de estrutura, de perguntas e de possíveis respostas. A critério de exemplo, temos o espetáculo *Par, um musical apaixonante*, estreado em 2012. Para Regina, o espetáculo foi criado para falar de todos “os sentimentos que envolvem o par: do ciúme, da paixão, do enamoramento, da separação, da paquera, do amor...”, e de certa maneira esses foram os motes para o início do

trabalho com os atores. Ao longo do processo de montagem, dois foram os objetos que integraram a tecedura do espetáculo: as caixas de engraxate e as caixas de sapato.

Então, partindo do improviso, nesse espetáculo Regina Bertola dividiu o grupo em equipes que, a partir da temática sugerida, criavam cenas com o elemento proposto. A música eles escolhiam, do jeito que queriam.

[...] O ator de Ponto de Partida vem para o primeiro exercício de figurino, com luz. Se eles querem usar caixas, ou sapatos eles pintam da cor que necessitam, têm cuidado com os detalhes e com a cena como um todo (BERTOLA, entrevista, 2012).

Vale ressaltar que os procedimentos para uma montagem partem de inúmeras vertentes, a ponto de que todos os integrantes participam desse momento de criação. Apesar de identificarmos o importante papel da Regina Bertola, ela possui outros agentes que participam desta produção. Os atores do Ponto de Partida estão na cena, bem como em outras funções. No programa do espetáculo *Par* (em anexo) é possível termos uma noção sobre a repartição das funções durante a montagem, sobretudo, na produção em prol de um espetáculo.

Nesse sentido, o núcleo de teatro, com os seus 12 atores, durante a montagem se divide entre a produção de projetos, captação, divulgação, figurino, cenário, preparação corporal, e acabam por assim assumir funções de produtores, que se tornarão basilares para os procedimentos que se irão destringir durante o período de montagem, mas também, no processo de pré/pro/pós-produção. Para Avelar, alguns atributos são considerados essenciais para aqueles que trabalham com produção. Alguns deles podem ser destacados:

Perfil de empreendedor, versatilidade, iniciativa, agilidade, habilidade para lidar com questões administrativas e financeiras, habilidade para solução de problemas, flexibilidade e ‘jogo de cintura’, capacidade de liderança, habilidades interpessoais, bom humor, senso crítico apurado, sensibilidade artística e apuro estético, conhecimentos gerais (AVELAR, 2008, p. 58).

As características fizeram com que os produtores ganhassem e conquistassem o próprio espaço no mercado, o que, para muitos, iniciou de forma amadora – como o foi o Ponto de Partida – de modo que a prática se tornava o próprio meio de capacitação. No entanto, desde a década de 1980, com a ampliação do setor cultural, é notável o aumento de produtores em todas as regiões do país, sobretudo, na reorganização dos grupos nesses procedimentos de capacitação.

A importância do produtor, no meio teatral é considerável, uma vez que esse agente viabilizou a ampliação de pensar uma estrutura de possibilidades para que o processo artístico fosse além das estruturas de um ensaio.

De 1970 a 1980, já se podia identificar o avanço do campo administrativo, mas era impossível negar que ainda não existia uma especialização, em termos de formação, para a área da produção teatral, que incluía a escassez de espaços culturais e a falta de avanço nos meios de comunicação através de recursos tecnológicos – visto que ainda não havia celular ou internet. Ou seja, era um período mais difícil para se conseguir um profissional que já possuísse uma prática na área. Em contrapartida, a concorrência artística era menor.

Atualmente, são inúmeros os artistas que ocupam os teatros semanalmente, o número de apresentações é menor (de quinta a domingo) do que era no passado (de terça a domingo). O que difere é a criatividade dos atores e encenadores em atrair um importante elo que permaneceu até os dias atuais: o público. Por isso, a função do produtor é múltipla e perspicaz e está sempre em conexão. O produtor necessita estar conectado em torno de todos os procedimentos para que o controle, durante a produção teatral, permaneça em “harmonia”, pois um erro logístico pode desestruturar toda uma cadência de atividades. São nessas estruturas que o produtor intervém, a fim de entender os funcionamentos oriundos das iniciativas artísticas em instaurar um aumento considerável de produtos artísticos para consumo. Em vista disso, o baixo custo e a popularização em torno das atividades artísticas, de certo modo contribuíram para instigar um desejo de consumo na massa consumista.

Além disso, o produtor é aquele que conseguirá transpor uma sensibilidade artística para um dinamismo comercial. Isso significa que, muitas vezes, durante o processo de montagem, a função do produtor é a de “regulador”. Devido aos impasses que o produtor percebe, ele retorna ao grupo com questões burocráticas acerca dos custos, do tempo de estreia em função do edital ou patrocinador, dos problemas de contratos com empresas de som e luz, o que indica que sempre haverá algo que faz com que o produtor interfira no processo com suas informações e interferências que contribuirão para o desenrolar da montagem.

Em contrapartida, esse responsável busca com o encenador soluções que possam contribuir para um aprimoramento nesses aspectos. Por isso, o trabalho do produtor precisa de muita atenção, pois, na produção, nada é óbvio. E o grande trunfo de um bom produtor é o cuidado com detalhes, mas sem perder a visão do todo. Outra característica importante para atuação nessa área é a capacidade de “solucionar problemas” (VASCONCELOS *apud* AVELAR, 2008, p. 60). Em função desse próprio percurso, é de suma importância saber extrair a sensibilidade inerente ao processo e transpô-la para o mercado teatral frio e árduo.

Para João Carlos Couto, a função do produtor é

[...] um estrategista que sabe o que e por que está fazendo, e até onde pode e deve chegar. Deve conhecer todas as etapas do processo, que ajuda a desenvolver desde o início, e conduzi-lo até os detalhes finais de realização, com controle da situação e serenidade. É a ponte, o elo de ligação entre as diversas cadeias que envolvem produção (criativas e executivas) de um espetáculo (COUTO, 2010, p. 229).

Ou seja, é aquele que conhece os procedimentos da criação, as fases que irão demarcar o processo de criação, inteirando-se de todos os momentos que envolvem a produção teatral. O próprio Couto considera que os processos “quando se fala de produção na área de artes cênicas, são tão amplos e diversos que a palavra deveria ser empregada no plural” (COUTO, 2010, p. 228).

Para Regina Bertola, o Ponto de Partida possui uma gestão compartilhada: Pablo Bertola faz a coordenação da Produção e do Financeiro com Ronaldo Pereira e Diego Ribeiro, Fatinha Jorge faz a Produção executiva e assessoria de imprensa juntamente com a Júlia Medeiros. Existe ainda uma equipe que faz a gestão do grupo, que é uma produção mais teórica, de elaboração de projetos e captação, buscando estratégias para determinadas decisões em relação ao patrocinador. É uma equipe mesclada por atores e membros de outras áreas de atuação, mas que, na produção executiva, todos atuam juntos e coadunam-se na ocorrência de toda circunstância e necessidade.

Além disso, o Ponto de Partida possui outros núcleos que se incluem aos procedimentos da criação, como a Equipe de Divulgação coordenada pelo ator Lido Loschi e Carolina Damasceno, e da qual também fazem parte Érica Elke, João Melo e Renato Neves, todos atores cujas funções vão além dos cartazes e que trabalham diretamente com o público, visitando escolas e demais instituições, buscando sempre alternativas para divulgar os espetáculos. Renato Neves também é responsável pelos produtos e estoques, CD's, DVD's e outros artefatos que são vendidos durante as apresentações; Érica Elke é responsável pela comunicação e documentação do grupo, atividade relevante para a prestação de conta dos projetos, para os documentos de manutenção do grupo, e para as exigências da Lei Rouanet. Atualmente, de acordo com Regina Bertola, o grupo possui duas administrações. Durante o desenvolvimento dos projetos e ao longo dos procedimentos, o material fica pronto.

Não tem um centavo que não esteja lá no programa de computação delas, lá, arrumado. E a Érica, por exemplo, vai juntando coisas, reportagens de tudo quanto é lugar, foto não sei do quê, e é a coisa mais simples do mundo. Tem

uma caixa e ela acumula lá. Uma para o patrocinador, uma para o Ministério e uma para a gente. Já a Fátima, junta todos os contatos das escolas. E quando vão para prestação de contas as equipes se juntam (BERTOLA, VIVO ENCENA, 2013).

Isso se deve ao excesso ações necessárias às muitas produções que existem, pois são múltiplas as abordagens técnicas, os possíveis problemas e as soluções necessárias, como pensar se o dinheiro será suficiente, se a técnica do teatro já chegou para começar a montagem, se algo está em falta, ou se há outras necessidades na comunicação, na bilheteria... Enfim, são inúmeras janelas que compõem essa casa grande, conhecida como produção, e pela qual o produtor é o grande responsável.

Portanto, são detalhes que fazem com que a presença do produtor se torne indispensável, uma vez que, em muitas situações, a presença física faz a diferença. Em situações em que o encenador não pode resolver em função da montagem, cabe ao produtor ir em busca de soluções e, a todo instante, retornar ao grupo com as devidas informações, para que o coletivo possa dar o parecer e, assim, haver um consenso. É um trabalho de mão dupla, de mediação, pois o produtor troca experiências com os artistas e vice-versa. Além disso, o produtor é o elo com o setor das políticas públicas culturais, pois na era dos inícios dos editais, foram eles os primeiros a se inteirarem dessa lógica que se instaurava no Brasil. O mesmo se deu na prática com os grupos, já que as próprias experiências do dia-a-dia foram capacitando-os ao longo do processo de profissionalização, saindo de um estilo amador e alcançando novos encontros por meio de patrocinadores e apoiadores.

### **[Leis de Incentivo à Cultura]**

Conforme salientado no início deste capítulo, duas fases foram imprescindíveis para o processo de estruturação das políticas públicas culturais no Brasil, sendo a primeira iniciada no mandato de Getúlio Vargas, e, a outra, com a implantação do Ministério da Cultura, através do presidente José Sarney. Durante o mandato de Sarney, os avanços se instauram na área cultural, principalmente por criarem um dispositivo de subvenção para o artista, as Leis de Incentivo à Cultura.

Mas o que são?

As Leis de Incentivo à Cultura são formas de subvenção, criadas pelo Estado, de modo a auxiliar o fomento na área cultural. Atualmente, existem leis municipais, estaduais e federais, fornecendo meios de subsidiar recursos financeiros ao proponente de um projeto

cultural<sup>40</sup>. Desde a década de 1980, mesmo com certa frustração na área cultural, ainda assim é possível considerar as leis de incentivo que foram iniciadas no período Sarney como um importante passo para a criação de novas possibilidades de contribuir com os meios de subvenção dos artistas cênicos no Brasil.

Devido a questões políticas, a primeira Lei de Incentivo foi aprovada em 1991, a Lei Federal de Incentivos Fiscais nº 8.313, conhecida como Lei Rouanet<sup>41</sup>. Apesar de instituída, em 1991, “foi regulamentada apenas em 1995, com a publicação do Decreto nº 1.494, em 17 de maio de 1995” (OLIVIERI, 2004, p. 74). Em seguida ao decreto da lei federal, estados do Brasil começaram a aderir a esses meios de incentivo, o que, por um lado, facilitavam grupos e artistas a inovarem a cena por intermédio dos recursos financeiros; por outro, fazem com que os grupos se desdobrassem para entender e se adequar a essas novas metodologias, que nasciam no Brasil.

Como parte agregadora da Lei Rouanet, instituiu-se o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), que tinha como finalidade “a concessão de Incentivo Fiscal a contribuintes de Imposto de Renda que custeiam projetos culturais, através de patrocínio ou doação, modalidade regularmente denominada ‘mecenato’” (OLIVIERI, 2004, p. 79). Mecenas é uma forma de concessão de benefícios fiscais, como salienta Olivieri. Tais procedimentos fazem parte da Lei Rouanet, uma vez que o incentivo fiscal é liberado, através da aprovação de um projeto cultural em que o candidato preenche um formulário com os procedimentos específicos sobre a peça ou o evento que será montado, a partir do envio do material, além de ser analisado por uma comissão.

Dessa forma, as leis de incentivo à cultura 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, 2007, p. 69).

---

<sup>40</sup> Projeto Cultural - os projetos são pautados em editais anuais/semestrais (municipal, estadual e federal). Consistem em apresentar uma proposta artística, cujo edital tenha sido lançado referente a determinada área cultural. O proponente, por sua vez, preenche um edital com os seguintes dados, por exemplo, identificação do projeto, resumo do projeto, objetivos, justificativa, etapas de trabalho, acessibilidade, dentre outras demandas que variam de projeto para projeto.

<sup>41</sup> Maiores informações sobre a Lei Rouanet, consultar a seguinte referência: OLIVIERI, Cristiane Garcia. *Cultural Neoliberal: Leis de Incentivo como política pública de cultura*. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

O resultado diante das leis de incentivo é identificá-las, principalmente, ainda como uma das importantes fontes de subsídio de recurso no país. Para Albino Rubim, a organização e a lógica das leis de incentivo torna-se

[...] componente vital do financiamento à cultura no Brasil. Esta nova lógica de financiamento – que privilegia o mercado, ainda que utilizando quase sempre dinheiro público – se expandiu para estados e municípios e para outras leis nacionais. [...] Com ela e com as posteriores mudanças da lei Rouanet, cada vez mais o recurso utilizado é quase integralmente público, ainda que o poder de decisão sobre ele seja da iniciativa privada (RUBIM, 2007, p. 25).

Apesar de identificar, em autores, afirmações sobre a importância das leis, é necessário expressar que são insuficientes para uma estruturação de uma política pública, que represente os artistas do Brasil. Apenas as leis não são capazes de suprir a importância de pensar em meios de subsistência, que garantam a qualidade do trabalho do artista.

Trazendo para um olhar contemporâneo, é como se as leis de incentivo fossem uma continuação da censura nos tempos atuais, pois o sistema de subvenção é apresentado, a partir de um processo de avaliação dos projetos, podendo assim, serem ou não aprovados. Mas e os parâmetros? Qual a lógica? O que caracteriza que esse é melhor do que aquele?

Claro que é de suma importância valorizar o papel do Ministério da Cultura em relação às atividades artísticas, no entanto, não se pode fechar os olhos e não identificar os reais problemas que pautam a atual conjuntura. Pois bem, no caso do Fomento, a única forma de se consolidar uma estratégia coerente aos participantes seria cumprir um sistema de avaliação mais legítimo, no qual os artistas pudessem entender a lógica de aprovação e reprovação dos projetos. Sabemos o quanto um projeto na área de artes pode seguir rumos diferentes daqueles propostos, por isso, é difícil prever qual projeto será bem ou mal sucedido, mas, faz parte do artista ser coeso e consciente das propostas, no que diz respeito à sua realidade e experiência, para fazer valer um sistema de incentivo que possa ser socialmente justificável.

Nessas questões, encontram-se opiniões divergentes na artística, pois existe o artista que é contrário a um sistema de “auxílio” e que vise a uma ação construtivista entre arte e sociedade, podendo assim não eximir todo o direito de avaliação ao Estado; em contrapartida, há aqueles que optam pelo desenvolvimento de seleção a partir de um critério de normas, que julgam tanto o trabalho qualitativo e quantitativo do artista, referente à determinada obra a ser

montada. Assim, apesar das divergências nas opiniões, um ponto é crucial: é necessário garantir aos artistas meios para a realização de suas obras artísticas.

Todavia, nem todos os atores e encenadores são contemplados por recursos e aprovações oriundos dos processos de seleção, fato que muitas vezes é atribuído a uma falta de experiência profissional, devido a um currículo que certifique uma experiência já estabelecida no mercado, por exemplo, caindo em prejuízo aqueles que ainda não possuem um acervo de práticas profissionais, já que, em dadas circunstâncias, são de certo modo impedidos de serem aprovados pelos editais.

Nas palavras de Henrique Mariano<sup>42</sup>, produtor de renomados grupos de diretores de São Paulo, ao ser indagado sobre a participação do Ministério da Cultura na produtividade teatral, através de investimentos, ele diz que

[...] a participação do MinC é fundamental, pois se já temos tantas demandas não atendidas mesmo tendo um Ministério, imagina se não o tivéssemos! Sempre podemos mudar e aprimorar, mas o meu desejo de mudança é o que está em pauta nos últimos anos:

- reformulação da Lei Rouanet; aumento da alíquota do Orçamento Geral da União para a Cultura; maior transparência aos editais e prêmios; descentralização dos projetos; fomento de público (MARIANO, 2013, entrevista<sup>43</sup>).

O Brasil, nos últimos 30 anos, evoluiu em termos de mercado teatral a partir da descentralização da arte por todo o país e no exterior. Para isso, é necessário reconhecer que apenas as leis de incentivos federais, estaduais e municipais não são suficientes para atender a todas as demandas de cada região. Por isso, mesmo com as atuações do MinC ou das secretarias de cultura de estados e municípios, é preciso considerar que muito se deve às atuações de instituições que veementemente exercem fomento à cultura, destacando-se:

- o SESC [Serviço Social do Comércio], que construiu e mantém em São Paulo mais de 30 unidades com teatros e espaços culturais bem equipados, que subvenciona continuamente atividades nacionais e internacionais, descentralizou de forma expressiva e marcante sua atuação;

---

<sup>42</sup> Iniciou sua formação no Teatro Oficina, com 17 anos, onde ficou por 6 anos. Em 2003, cria-se a H2E Produções, a qual atualmente, coordena a produção de diversas companhias e montagens teatrais. Entre os diretores com quem trabalham estão: Antônio Araújo, Cibele Forjaz, Enrique Diaz, Ariela Goldmann, José Celso Martinez Corrêa, Cacá Rosset, Paulo José, Hamilton Vaz Pereira, Christiane Jatahy, Luiz Valcazaras, André Guerreiro Lopes, Mauricio Paroni de Castro, André Garolli, Nelson de Sá, Elcio Nogueira Seixas, Joaquim Goulart, Soledad Yunge, Nathalie Fari, Caco Coelho, Marcelo Lazaratto, Vadim Nikitin e Isabel Teixeira. (Cf.: <<http://www.h2eproducoes.com.br/>> Acessado em 12 de agosto de 2013).

<sup>43</sup> Entrevista de Henrique Mariano concedida ao autor deste trabalho em agosto de 2013 (vide apêndice).



- o SESI [Serviço Social da Indústria], que vem fazendo do seu jeito, um trabalho parecido, e nos últimos anos inaugurou cerca de 21 teatros de médio e pequeno porte, em várias cidades do Estado de São Paulo, além de manter seu Centro Cultural na Avenida Paulista, com um teatro e uma belíssima programação de teatro e dança;
- o Instituto Itaú Cultura e o Centro Cultural do Banco do Brasil, instituições que souberam delinear vocações diferenciadas, criando polos distintos de apoio à pesquisa, à criação, difusão da cultura e formação de público (COUTO, 2013, entrevista<sup>44</sup>).

O fato é que, nas últimas décadas, uma série de mecanismos de incentivos passa “a moldar uma nova fisionomia para a produção cultural, tanto de atividades nacionais como internacionais” (COUTO, 2013, entrevista), podendo assim, identificar, através das diferentes instituições e novas composições de diretrizes para o quadro artístico do Brasil, não dependendo apenas dos apoios vindos do Estado, mas de outras fontes que contribuem tanto para uma política de descentralização, de abertura e de possibilidades no mercado, quanto de promoção do envolvimento e do interesse de empresas privadas. As referidas instituições podem, inclusive, serem entendidas como idealizadoras de projetos culturais, que ora subsidiam e fomentam a cultura através de recursos financeiros, ora compram o produto comercial e fazem com que este produto circule pelas cidades do Brasil.

Nota-se, a partir deste ensejo, que o Ponto de Partida, dentro de suas atividades artísticas, formativas e culturais, assume em Barbacena um papel que transita entre um fomentador cultural e uma instituição que promove um movimento cultural na cidade e no entorno. A função de Regina Bertola faz com que o grupo almeje horizontes que vão além dos limites territoriais, a fim de aumentar os laços entre a população, as instituições comerciais, os órgãos federais, estaduais e municipais; ou seja, o Ponto de Partida, de certa forma investe na vida artística, no qual resulta em atividades culturais além daquelas realizadas por eles, podendo, em suma, ser para Barbacena uma instituição promotora de atividades culturais.

É perceptível que o Brasil ainda é um país precário em termos de uma política que esteja a favor do artista. É, então, por penetrar as frestas desse sistema que o papel do artista torna-se fundamental, principalmente, por inovar a cena através de outros elementos e estratégias. Contudo, a questão maior é que, em meio a esse processo de subvenção, para muitos, as leis se tornaram um “modo de sobrevivência” para o artista. O próprio mercado artístico não o sustenta. Dessa forma, é preciso encontrar metodologias que solucionem os problemas, sendo que muitas delas foram geradas em função das próprias leis.

---

<sup>44</sup> Entrevista de João Carlos Couto concedida ao autor deste trabalho em setembro de 2013 (vide apêndice).

Além disso, apesar de identificarmos nas leis uma relevância de forma que os agentes culturais começaram a ter uma maior participação na lógica do mercado das leis, sobretudo, a partir da década de 1990, ainda assim, elas tornaram-se um divisor de águas entre artista e o poder público, uma vez que esse meio de subvenção, se pensarmos na realidade territorial de um Brasil que se divide em cinco regiões, não torna coerente resolver uma sistematização apenas pelo viés das leis. Desse modo, faz-se necessário buscar meios que possam contribuir para novos delineamentos da área artística, que não envolvam apenas os profissionais da área de produção, mas também a participação dos artistas, pois o futuro desse quadro precisa ser revisto e mudado por todos os envolvidos.

Portanto, as leis de incentivo à cultura são importantes ferramentas para alavancar meios para as produções teatrais, no Brasil; são, também, responsáveis por identificar inúmeras dificuldades acerca do processo seletivo, da execução e da prestação de contas. No entanto, são muitas delas que criam a possibilidade de contribuir com a montagem do espetáculo de um artista, através de verba para a montagem, a circulação, a manutenção de sedes, a requisição de materiais para consumo; ou seja, são responsáveis por incentivar e investir no âmbito cultural, iniciativas que partem do Estado e do setor industrial. Entretanto, o mercado torna-se o maior *atormentador* devido à pressão de comercializar a obra, sendo assim, o artista se vê preso em outras gaiolas, pois, mesmo quando há a verba, nem sempre é garantido que a mesma seja suficiente ao longo da montagem. Por isso, é favorável à situação atual que se investigue outros “métodos” que sejam capazes de agregar um avanço no setor cultural.

## **2.5 Pensando em novos métodos de Subvenção para a Produção Teatral**

A maior marca desse processo de mercado está, sem dúvida, na profissionalização dos artistas ao longo dessas últimas décadas, ao ponto de eles buscarem meios de angariar seus próprios recursos e condições para suas montagens. Nesse contexto, talvez o maior mérito esteja em saber criar estratégias para “sobreviver” no mercado teatral.

O Ponto de Partida é um grupo de teatro que se equipara aos moldes da maioria dos demais grupos do Brasil. No entanto, sua principal característica foi identificar um processo de gestão diferenciada dos moldes tradicionais do mercado, principalmente por pensarem em outras atividades além do viés teatral, como outras práticas relacionadas à mediação cultural, à prática docente na área de música, a ponto de estruturarem uma Associação Cultural Ponto

de Partida. Iniciando o núcleo teatral em 1980, com mais de trinta espetáculos montados ao longo dessas três décadas, o grupo permanece em plena atividade, apesar das dificuldades dessa trajetória no cenário cultural do Brasil.

Frente às dificuldades de ingresso no mercado após um complicado período ditatorial, os grupos que sobreviveram mantiveram-se preenchidos por um sistema de produção engajado por um teor político que traziam para a cena e para os bastidores, com discussões em prol de um teatro que tivesse por si um traço brasileiro. Resquícios como esses, aprimoraram uma autonomia de produção teatral no Ponto de Partida, resultando na adoção de mecanismos que revelaram um pensamento primoroso de como se fazer teatro no interior do estado de Minas Gerais.

Como salientado por Ivanée Bertola, a realização de um espetáculo é movida por outras ações, além daquela de abrir as cortinas. Em vista disso, o fazer teatral é em suma, uma obra custosa, já que necessita, antes de qualquer coisa, transpor a ideia para a realidade. Nesse modelo de transmissão começam a ressoar os efeitos de uma produção teatral, que não está apenas nos ensaios dos atores, na dramaturgia ou na construção do cenário, mas faz-se presente também nas condições que serão pensadas para atrair o público, fazendo com que a estética do grupo estabeleça uma relação com seus espectadores. É um encontro que requer a busca de querer exprimir-se, insistir e fazer a diferença nesse vasto campo que é o das artes cênicas.

Por assumirem como condição estética um posicionamento político articulado entre o musical e a cultura popular brasileira, valendo-se ainda da literatura e dos ritos culturais, o Ponto de Partida tornou-se referência, não apenas pelo teatro que fazem, mas por promoverem, desde a década de 1980, a criação de um movimento cultural, tanto na cidade de Barbacena, quanto na região.

Nestes 33 anos, esse grande grupo de pessoas que transitam no Ponto de Partida fez a diferença não apenas por idealizar o espetáculo para a sua promoção e circulação pelo Brasil, mas por tornar suas questões de pertencimento intimamente vinculadas ao local de onde se originou e onde permaneceu inserido. Formado por atores que tiveram formação de jornalistas, psicólogos, professores, dentre outros ramos profissionais, o grupo buscou trabalhar uma temática brasileira. De acordo com Regina Bertola, “como foi sempre difícil encontrar textos dentro dessas características, passamos a criar em cima de nossas pesquisas”. Assim, o grande êxito do grupo está no fruto de suas pesquisas que se delineiam a partir de um teatro musical, voltado para a música popular brasileira e para as interpretações de

grandes autores da literatura brasileira, a fim de apresentarem o manancial de cultura que há no Brasil.

Mas, apesar da ideologia e do desejo de fazer teatro, algo era parecido com os grupos dos grandes centros urbanos: a dificuldade em pensar uma produção teatral. O diferencial do Ponto de Partida se instaurou em seus primeiros dez anos de grupo, momento em que, movidos pelo ímpeto de produzir teatro, descobriram que precisariam também de dinheiro. No início, os integrantes, ainda em suas devidas profissões alimentavam o sonho nos horários vagos. Contudo, ao perceberem a repercussão de seus espetáculos, principalmente por também almejarem mostrar para o Brasil suas criações, o Ponto de Partida, ciente do pleno desmonte da política cultural brasileira, produtores natos, apresentaram uma solução que de forma inédita os aliou a um dos maiores patrocinadores da cidade: *seu público*.

Desta forma, movidos pela busca de um movimento cultural na cidade, em 1985 o grupo lançou uma campanha “Teatro Já”, na tentativa da construção de um teatro na cidade de Barbacena, e que houve o apoio de atores e diretores de todo o Brasil. Nesse mesmo ano, aconteceu uma solenidade com a presença de José Aparecido de Oliveira, o então Ministro da Cultura, dentre vários políticos que garantiam a construção de um Teatro Municipal e a Escola de Artes de Barbacena. No entanto, nenhuma obra foi construída, e ainda hoje, a cidade não tem um teatro.

Como o grupo a cada ano começava novos projetos de montagens, de modo que essas atividades resultavam em gastos, o Ponto de Partida começou a pensar em alternativas que fossem cabíveis para arrecadar recursos para se autogerirem. Assim inaugura-se o período “métodos de subvenção”, pois, com interesse em continuar fazendo e montando obras teatrais para o público, o grupo realizava apresentações que aconteciam nos auditórios da cidade com a cobrança de bilheteria, mas também em bares, como o projeto *Bar em cena*.

Realizado no bar de Pedro Cimino, de 1984 a 1988, o *Bar em cena* consistia na produção de shows que mesclassem teatro, música e poesia, não necessariamente em montagens do grupo, mas trazendo convidados que pudessem dinamizar a cultura local. A ideia era levar para a mesa do bar um encontro no qual se pudesse repartir vivências. Frei Chico, Rubinho do Vale, Bráulio Tavares, Nara Leão e Carlinhos Lira são alguns dos artistas que participaram do projeto (FERNANDES, 2009, p. 31).

Outros projetos, realizados sob a coordenação de Regina Bertola, foram as atividades culturais e promoções que envolviam a comunidade da cidade, tais como o *Quinta alternativa*, realizado no restaurante Gino's Il Candelabro, que traziam a cada semana um

convidado; o projeto *Roda Viva*, que promovia palestras de intelectuais e artistas “na Câmara Municipal, que a gente achou importante ocupar um espaço político com a cultura. Aí foi Fernando Sabino, Fernando Brantes, Sérgio Brito, Afonso Romano, Marina, Adélia Prado, assim, grandes nomes” (BERTOLA, VIVO ENCENA, 2013).

Além disso, em inúmeras situações, por não ter o dinheiro para turnês ou até mesmo para a montagem, o Ponto de Partida começou a angariar recursos através de gincanas culturais, com estratégias que faziam com que o grupo conseguisse trazer o público para participar, mas, sobretudo, o objetivo era conseguir recursos para que pudessem sanar os gastos adquiridos pelo grupo.

As leis de incentivos que haviam sido criadas durante o mandato de Sarney, estavam em um processo de adaptação e enraizamento. Assim, como o grupo necessitava de dinheiro para realizar desde a montagem até a circulação, o Ponto de Partida teve uma iniciativa de criar, em 1988, o *Clube dos Amigos do Ponto de Partida* (CAPP): de porta em porta, e por meio de ligações e divulgações, o grupo foi adquirindo “parceiros” que se tornaram tão importantes quanto os próprios patrocinadores.

Se não havia grandes patrocinadores, conquistaríamos dezenas de pequenos; se eram insuficientes os empresários, convocaríamos os cidadãos; se o público há muito havia desistido dos espetáculos, nós venderíamos ingressos de porta em porta, de mão em mão, visitaríamos uma a uma, as salas de todas as escolas, percorreríamos as ruas cantando e anunciando: é premente abandonar a penumbra confortável da plateia e conquistar, no palco e na história, uma fala e um papel (PONTO DE PARTIDA *apud* FERNANDES, 2009, p. 42-43).

O CAPP tornou um meio de subvenção, que o próprio grupo criou para se estruturar no mercado. Em nota ao *Jornal Cidade de Barbacena*, intitulada *Ponto Alto*, na edição de março de 1989, o grupo fala sobre a importância do ponto de apoio CAPP para a promoção de propostas, projetos e desejos.

Constatando que a cada dia é mais difícil produzir cultura neste “desembestado país”. Que cada vez menos o Estado se compromete com uma política cultural responsável, entramos de cabeça no caminho que acreditamos – a cumplicidade com a comunidade. Criamos o CAPP – Clube de Amigos do Ponto de Partida. A resposta foi imediata: dezenas, centenas e já estamos perto do milhar. Esse é o nosso grande orgulho – somos um grupo de mil componentes (PONTO ALTO, 1989, p. 2).

É importante ressaltar que, além dos membros-contribuintes, que somam um importante número dos habitantes de Barbacena, também há vários integrantes de outras cidades do país, inclusive fora de Minas Gerais, que são convidados para as estreias dos espetáculos e das demais atividades desenvolvidas pelo grupo. Não há dúvida de que essas iniciativas tornam uma forma de incluir também o público como membro do próprio movimento cultural.

Foi através de experiências e projetos como esses, que o grupo alcançou a garantia de poder promover e de realizar seus projetos e espetáculos teatrais, e que permitiu que o Ponto de Partida fosse se consolidando enquanto um grupo de artistas de reconhecimento nacional.

Para esse desenvolvimento, a encenadora Regina Bertola afirma que dois pontos foram cruciais: o primeiro foi permanecer na cidade de Barbacena, pois o intuito do grupo não era ir até à “vitrine”, mas, atrair grandes artistas para a cidade, pois os espetáculos seriam consistentes e a própria obra romperia as fronteiras; o segundo foi a escolha estética do grupo ao trabalhar com a cultura brasileira, não para ser um teatro regionalista que possuiria os olhos voltados apenas “para o próprio umbigo”, mas para o interesse de investigar o mundo a partir da condição humana, “do nosso próprio ponto de vista. Mineiro, interiorano, brasileiro, mestiço, meio anárquico” (BERTOLA, VIVO ENCENA, 2013).

A partir da experiência relatada, é visível que o Brasil é um país capaz de oportunizar modos de produção teatral, seja pela forma de organização do grupo artístico (por intermédio de um público que acredita e investe no trabalho) ou pelo Estado que, embora ainda aja de maneira destoante da realidade artística em que se insere o artista, encontra-se em pleno avanço em relação às políticas públicas culturais. No entanto, diante da realidade do país, a contribuição com o setor cultural apenas por via de subvenção, através das leis de incentivo à cultura, é ainda incipiente, haja vista que não há garantias de promoção de uma ação política e concreta, no âmbito cultural, que supra as necessidades emergentes desse setor. Assim, as leis de incentivo criam uma desestruturação entre a esfera pública e a privada, sobretudo a Lei Rouanet, que deveria aproximar essas esferas, fazendo com que o empresariado pudesse estimular e ampliar sua participação no desenvolvimento da cultura, trazendo para as atividades culturais recursos privados.

As empresas que apoiam projetos por meio das leis de incentivo pagam menos imposto. Em alguns casos, além do abatimento do IR, também é permitida a dedução do incentivo das despesas operacionais, reduzindo a base de tributação da contribuição sobre o Lucro Líquido e até a devolução de impostos pela Receita Federal (CALABRE *apud* SILVA, 2009, p. 115).

Infelizmente, a maior parte dos recursos são advindos do financiamento federal, sendo possível, assim, identificar uma parca participação da base empresarial no investimento à cultura. Conforme salientado por Lia Calabre (2009, 116), no período de 1995 a 2002, durante o mandato do presidente Fernando Henrique Cardoso e do ministro Francisco Weffort, a participação orçamentária dos empresários foram variadas, pois, enquanto em 1995 houve um incentivo do 34,2%, em 2002 caiu para 12,6%, o presente dado nota que, durante alguns anos, o mercado tornou o maior responsável da área de fomento, pois o investimento aplicado na cultura, por meio das leis de incentivo, foi insuficiente para subsidiar a área artística.

Em vista disso, é necessária a organização de estratégias que acentuem o desejo de fornecer ao país um sistema de financiamento à cultura, que possa ser capaz de dar respostas às necessidades e singularidades da cultura brasileira. É a partir destas perspectivas que o Ponto de Partida, de sua origem até os inícios da década de 1990, realizou muitas de suas produções unicamente a partir das montagens e das promoções culturais realizadas pelo grupo, partindo dessa opção de permanecer *in loco*, ou seja, no interior de Minas, como apresenta a reportagem do *Barbacena Notícias*:

Quando, há três décadas, artistas optaram por se reunir em torno da criação teatral, na pequena cidade mineira de Barbacena, tinham muitas incertezas, mas uma forte convicção: fincariam raízes no município de origem, em vez de rumar para as grandes capitais em busca de subsistência e visibilidade.<sup>45</sup>

Nesse sentido, Regina, juntamente com o grupo, optou por uma metodologia de formação, trazendo para a cidade importantes artistas que contribuiriam para a formação do grupo. Esse procedimento acrescentaria, sobretudo, uma possibilidade de criar laços com outros artistas, principalmente, residentes fora da localidade de Barbacena, podendo assim, ampliar ainda mais os contatos, os aprendizados, e os processos formativos. Para isso, havia uma eleição para trazer importantes nomes do cenário teatral e musical do Brasil. E foram ao encontro do Ponto de Partida Sérgio Brito com seu trabalho de ator; Fernanda Montenegro, que ficou doze dias com uma oficina; Nathalia Timberg; Maria Azambuja do Grupo El Galpón; Cacá Carvalho; João das Neves; Jorginho de Carvalho; Bia Lessa; Paulo Gracindo; dentre outros que foram para Barbacena e ministraram cursos, oficinas e apresentações, tanto para os integrantes do Ponto de Partida como para a comunidade.

---

<sup>45</sup> Barbacena Notícias é um jornal local. A reportagem *Ponto de Partida comemora 30 anos* foi escrita em 04 de novembro de 2010. (Cf.: <<http://barbacenanoticias.com.br/noticia.php?id=00000223>>. Acessado em 28 de setembro de 2013).

O método para trazer esses artistas era através de uma *barganha*, pois, na maioria das vezes, o grupo não tinha como pagar:

Quando a gente não tinha dinheiro, a gente fazia uma barganha. [...] **Nós nascemos como produtores.** [Regina] *Você vem dá uma oficina e em contrapartida a gente lota duas casas de teatro para você.* Que é um auditório de Barbacena de quinhentos lugares. *Vocês vão fazer isso não.* [Regina] *Vem pra você ver se nós não fazemos.* Cacá Carvalho falou: *Nem em São Paulo eu levo trezentos, vocês vão levar quinhentos lá em Barbacena? Faço num teatro de cento e poucos.* [Regina] *Cacá vem, para você ver se não vai ter quinhentos ou não vai.* E tiveram mil pessoas! Duas casas, superamos Juiz de Fora (BERTOLA, VIVO ENCENA, 2013).

A consolidação do grupo Ponto de Partida, deve-se principalmente ao fato do grupo possuir essa *veia* de produtores, como bem pontua a encenadora. A opção por ficar no interior, em suma, não foi uma má ideia, apesar das dificuldades em termos de estruturas, como não ter um teatro apropriado para as montagens. No entanto, a produção teatral ganha uma atenção que envolve a comunidade, pois em cidade do interior de Minas Gerais todos se conhecem e, ao mesmo tempo, não há uma enorme competição entre artistas, de modo que acabam se tornando referência para outros da cidade e da região. Isso se deve graças às provocações oriundas de Regina Bertola, pois, para o gerenciamento de um grupo, deve-se atentar, desde a parte técnica à produção, podendo assim originar inúmeras funções que passa a fazer parte do encenador. Regina afirma que assume não somente a função de encenadora, mas várias outras:

Da produção à estratégia de divulgação, do relacionamento com os patrocinadores à administração. Além do mais eu sou uma diretora que acompanha tudo. Não existe prova de figurino que eu não acompanhe, não tem um arranjo que eu não aprove, não tem um refletor que ascenda que eu não sei porquê. Não tem nada que eu não acompanhe (BERTOLA, 2012, entrevista).

Assim, o grupo, atualmente, também é um dos competidores que estão sempre a escrever projetos em editais, pois apesar das diferentes atividades promovidas pelo grupo, sabe-se o quão custoso é manter uma companhia de teatro, quiçá os outros espaços que hoje o Ponto de Partida administra. Dessa forma, os investimentos referentes às leis de incentivo à cultura dão-se através do Fundo Nacional de Cultura (FNC). Assim, “os recursos que constituem FNC podem ser provenientes de várias instituições e procedimentos, como o Tesouro Nacional, doações, legados, auxílios de organizações internacionais, arrecadação de



loterias federais, entre outros” (SALGADO, PEDRA, CALDAS *In*: RUBIM, 2010, p. 90). Situação essa, que fez a diferença ao longo do mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em que houve uma preocupação na administração do Ministério da Cultura em consolidar a democracia e possibilitar o aumento do acesso às diversas etapas da produção cultural.

O FNC, durante o período de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, alcançou um acréscimo de 7% em 2003; 82% em 2004; seguidos de 55% em 2005, e 4% em 2006. Já no mecenato, através do incentivo fiscal obteve um aumento de 25%, em 2003; 18%, em 2004; 42%, em 2005, e, 16 %, em 2006 (SALGADO, PEDRA, CALDAS *apud*: RUBIM, 2010, p. 92).

Percebe-se que, mesmo com essa distribuição referente ao amplo orçamento proveniente da cultura para determinados investimentos no setor cultural, identifica-se uma diferenciação entre o mandato de Weffort e Gilberto Gil, principalmente sobre o modo como foi aplicado o Fundo Nacional de Cultura, podendo assim, valorizar um grande avanço, sobretudo por parte do governo de Gil, por pensar em uma política redistributiva, gerando aumento de recursos e de meios que pudessem abranger e estender os recursos às diversas regiões do país.

Pensando nesse viés econômico, sugere-se que os agentes envolvidos com o setor cultural brasileiro participem diretamente dessa lógica de investimento, pois o não envolvimento faz com que o artista fique diretamente à mercê de uma decisão dos investidores. É um quadro emergente, que apresenta a necessidade de buscar novos recursos alternativos, que possam abranger o setor político e econômico da área cultural do país.

De acordo com Yacoff Sarkovas, as artes, nas últimas décadas, movimentam significativamente a economia do Estado, de modo que as indústrias criativas não param de sustentar o mercado do entretenimento. Apenas as indústrias não suprem a diversidade e a complexidade cultural, possuindo assim a necessidade de recorrer a outras formas de financiamento à cultura, sendo elas

- o Estado, que tem a responsabilidade de fomentar a criação artística e intelectual, e a distribuição do conhecimento, bases do progresso humano;
- o investimento social privado, evolução histórica do mecenato, meio pelo qual cidadãos e instituições privadas tornam-se agentes do desenvolvimento da sociedade;
- o patrocínio empresarial, estratégia de construção de marcas e de relacionamento com seus públicos, feita por associação com ações de interesse público (SARKOVAS, 2005, p. 22).

Encontra-se, no Brasil, uma deficiência no setor público cultural em função dos poucos métodos de subvenção existentes no país. É possível que as possibilidades de engendrar novas alternativas, através dos produtores, possam ser a nova chance, pois a estratégia não parte apenas do Estado com relação ao artista, mas de um produtor, que vise esquematizar soluções, que possibilite o avanço por novas ideias. É, nesse espaço, que esse agente precisa estar envolvido, buscando condições para solucionar essa demanda que se instaura o país.

Por isso, o produtor é a chave, que liga a realidade do artista à burocracia, tornando-se uma função importante “nessa teia cultural”, principalmente pelas estratégias que esse, através de suas experiências, vem conseguindo com o trabalho dos artistas da cena. É a partir dessa lógica que Regina Bertola se torna uma administradora, de tal maneira que, ao longo do percurso, suas idealizações transitam tanto na parte artística, mas também pelo viés da produção teatral. O produtor João Couto afirma que

O produtor, [...] é muito mais do que um facilitador na obtenção de apoios, permutas e pequenos patrocínios, ou bom elaborador de projetos para editais e leis de incentivo – muito embora essas funções e qualidades sejam extremamente relevantes e meritórias. Vejo-o, [...] como estrategista, como um profissional com visão do todo, capaz de estabelecer um plano de trabalho, um conjunto de ações, objetivos e metas a serem seguidos de modo a sustentar e a viabilizar o produto cultural por completo (COUTO, 2010, p. 236).

Em vista disso, cada produtor instaura e cria sua metodologia de trabalho. Pois cada experiência é única; cada projeto possui suas próprias características e faz com que o produtor não seja mais um, mas, alguém disponível para contribuir com o grupo. Então, a demanda de um determinado projeto pode ser totalmente diferente para outro. De acordo com Henrique Mariano, ao ser indagado sobre qual era o ponto de partida para iniciar uma produção teatral, responde

Depende muito de cada projeto, antes de mais nada é preciso ouvir o desejo de cada idealizador e tentar a partir disso estabelecer metas, trajetórias, objetivos, às vezes uma coisa que se aplica a um tipo de projeto não se aplica a outro de forma alguma (MARIANO, 2013, entrevista).

A função do produtor está em contribuir ainda mais com o avanço da cena e com os métodos de produção teatral que podem ser utilizados para a mesma. Assim, partindo de outros horizontes, há a necessidade de investigar possíveis ações, que englobem a produção

teatral em sua totalidade. Nesse viés, o trabalho, segundo Mariano, instaura-se em “achar uma solução que seja boa tanto artisticamente quanto em relação à produção” (MARIANO, 2013, entrevista).

Partindo do delineamento apresentado, o produtor está presente em diferentes fases do desenvolvimento histórico dessa função: no artista, que estava à frente para solucionar as questões pendentes com relação à produção; nos administradores, que auxiliavam a parte burocrática dos artistas; nos empresários que assumiam os custos e no empreendimento; nos agentes culturais, que começaram a se envolver com as políticas públicas. Por isso, é possível afirmar que o *produtor* já era uma função que acompanhava a evolução do processo artístico, bem como a evolução dos meios de subvenção originados em cada estado, aumentando as possibilidades de fomento. Os artistas estão sempre se “reciclando” para essas novas fases que as políticas públicas vêm assumindo.

Sabe-se que o Brasil necessita de novas formulações para os sistemas de subvenção, pois as diretrizes e sistemas de recursos são precários. Apesar de iniciativas das políticas públicas terem sido originadas na década de 1930, e apenas 50 anos depois de obter-se a criação de um Ministério da Cultura, não se pode negar o fato de que foi um período grande de vigência para o setor cultural; no entanto, permanece-se em um mercado que ainda está em processo de consolidação.

Os recursos ainda são limitados. Os projetos ainda são centralizados em uma massa. As leis de incentivo precisam passar por reformulações. Enfim, pensar em um país que visa o desenvolvimento cultural é pensar em todos os tipos de artistas: nos consagrados, nos iniciantes, nos estudantes de artes, nos idosos e analfabetos que são artistas, mas que não conseguiriam ou não saberiam inscrever-se em nenhum edital. Contudo, todos eles entendem o quanto é importante para o processo de criação a circulação de um espetáculo, e que para tanto, não se pode depender apenas de uma alternativa, pois o artista precisa ser melhor assegurado no próprio mercado. Logo, tal como as outras áreas estão em pleno desenvolvimento e investimento, em seus respectivos setores, o mesmo é de suma importância acontecer com a área cultural.

É a partir desses critérios que o papel do produtor não pode ser considerado como um elemento novo na história do teatro brasileiro, uma vez que ele se fez e se realizou através do próprio artista. E ainda está a se realizar. Nesse quesito, é possível encontrar importante semelhança entre o produtor e o encenador, que estão próximos a esse limiar burocrático, que envolve desde os procedimentos da cena, à realização final de um projeto. Em vista disso, as políticas públicas, que deveriam ser uma ação e favorecimento ao trabalho do artista, foram

relegadas às leis de incentivo à cultura, ou seja, aos editais públicos. Assim, as necessidades artísticas são ainda emergentes.

Visando à importância do envolvimento com esse setor, o encenador no Brasil, cada vez mais vem se envolvendo com a produção teatral, podendo assim produzir e trabalhar, através de alternativas que se tornam possíveis dentro de um orçamento. Portanto, na atual conjuntura, torna-se função do encenador buscar outras estratégias para a cena que envolva, em suas atividades, o *pensar* e o *fazer* produção. Além disso, nesse processo de formação, logo, de fomentação, Regina Bertola afirma que há muito tempo o Ponto de Partida deixou de ser apenas um grupo de teatro, com suas devidas proporções: “na verdade, somos quase uma Secretaria de Cultura”<sup>46</sup>, afirmou Regina ao *site Divirta-se* da cidade de Belo Horizonte. É nesse lugar de consolidação que a presente artista se encontra, entre uma relação do processo criativo e a produção teatral, inaugurando a junção dessas duas funções, lugar esse diretamente acionado ao mercado, mostrando a capacidade de gerenciar o trabalho do Ponto de Partida em uma escala direta, do ser “encenador” e do ser “produtor”.

---

<sup>46</sup>*Criado em Barbacena há três décadas, o grupo Ponto de Partida comemora 10 anos do musical 'Ser Minas tão Gerais'*, reportagem de Carolina Braga, publicada em 16 de julho de 2013, para o site *Divirta-se*. (C.f.: <[http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2013/07/16/noticia\\_arte\\_e\\_livros,144324/fabrica-de-talentos.shtml](http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2013/07/16/noticia_arte_e_livros,144324/fabrica-de-talentos.shtml)>). Acessado em 01 de outubro de 2013.

### [III]

#### **O exercício das funções do encenador e do produtor pela mesma pessoa**

Ao longo dos primeiros capítulos, partindo do viés histórico em conjugação com o Ponto de Partida, o objetivo era apresentar ao leitor as funções referentes ao encenador, bem como as do produtor. Para isso, foi necessário percorrer a trajetória das duas funções, no contexto brasileiro, para entender sua importância, sobretudo para a arte teatral.

O encenador brasileiro iniciou seu percurso, através das experiências oriundas de uma busca por uma inovação na cena e no próprio teatro. Suas funções foram se aglutinando ao longo dos anos, pois nada se perdia, mas angariavam-se novos atributos a este sujeito. O encenador é aquele que mais se coloca na própria encenação, não se tornando apenas um reproduzidor de ideias baseadas na dramaturgia, mas o autor da cena, responsável por inová-la através de uma estética e um domínio de signos, além de possuir conhecimento sobre outras linguagens artísticas e inseri-las nos espetáculos, conhecer a técnica teatral, o palco, os espaços alternativos, a cenografia, a iluminação, isto é, o encenador é compreendido por se compor a partir de diferentes funções que estão inseridas no contexto da criação de um espetáculo.

O percurso do produtor, por sua vez, começou por meio do artista que era o próprio empreendedor de seus trabalhos, mas também do Estado que, no início do século XX, apresenta ainda ações pouco eficazes, representando a busca de uma estruturação no mercado teatral por meio das políticas públicas culturais que subsidiavam pouco as ações culturais, o que nos leva a considerar os artistas, os empresários e os patrocinadores como os fundamentais investidores da arte no Brasil no século XX.

Nas décadas de 1970 e 1980, a função e o título de produtor ganha espaço, de modo a contribuir com o trabalho do artista e de grupos teatrais. Ele se engaja em organizar as temporadas, promover a circulação do espetáculo, encarrega-se como responsável por captar os recursos financeiros para as produções artísticas, escreve, apresenta e defende os projetos culturais em nome dos grupos ou artistas, gere as pré/pro/pós-produções dos artistas. Compete ao produtor, pois, uma série de atividades e ações que se conjugam em um único ofício, entendido como múltiplo e responsável por uma importante área do teatro que estabelece ponte com o mercado.

Em vista disso, ao se deparar com as duas funções – e exercendo ambas – por um viés prático, surge a seguinte questão: quando o encenador e o produtor são ocupados pelo mesmo sujeito, é ele um encenador/produtor?

Ao pensar sobre a relação entre o processo de criação/montagem de um espetáculo e a sua produção, quando são realizados pela mesma pessoa, pode-se identificar possíveis conjugações que compreendem o presente campo de investigação. Assim, como suscitado no título do presente trabalho, *Grupo Teatral Ponto de Partida: Encenação e Produção*, há aqui a busca por identificar as inúmeras possibilidades referentes à cena, por meio da encenadora responsável, que assume ao longo dos processos de criação e produção funções que a possibilitam transitar por diferentes áreas de atuação.

### **3.1 Ser Encenador/Produtor**

Percebe-se que o encenador, nessas últimas décadas, buscou afirmar-se enquanto correspondente de uma escrita e autoria cênica, na qual a sua assinatura corresponderia, não apenas a concepção do espetáculo, mas, sobretudo, apresentando uma opinião crítica sobre a realidade. Assim, durante o percurso da encenação, o encenador foi evoluindo juntamente com o processo, adquirindo importantes aspectos que contribuíram para a supremacia da cena, e, em outros momentos, alavancando suas relações com a produção teatral.

Identificar aspectos do encenador em pleno século XXI é entendê-lo como um agente que está ligado a um macrocontexto, ou seja, à cena, à linguagem, aos estilos, às culturas, à produção teatral, e todas essas ações tornam-se funções desse autor da cena.

Sem dúvidas, houve ganhos nesse percurso histórico desse ofício: enquanto o ensaiador tateia no conhecimento autoral sobre o campo da encenação e o diretor teatral sob os aspectos da produção, o encenador, devido ao seu contexto atual, torna-se esse sujeito atribuído de diferentes funções. Sendo assim, talvez a maior diferença no trabalho do encenador em relação aos outros, esteja justamente, na criação coletiva, pois, enquanto o diretor teatral, apesar de supervisionar as diferentes funções e compreendê-las, não as assume, o encenador as incorpora.

Assim, o encenador, ao mesmo tempo em que adquire novas funções, ganha também novas experiências providas de outras áreas, pois a questão da cena não está pautada apenas na realização de uma ideia ou de uma linguagem,

[...] mas da fundação das formas e das relações de criação. Ele não pode mais ser comparado ao pintor que assina o quadro: ele está diante do espaço e da necessidade de conceber a gênese da autoria, de promover a apropriação dos meios de produção da subjetividade, individual e coletivamente. Sua concepção se refere, antes de tudo, à função que ele confere a si próprio e aos demais: como configura o coletivo, como coloca em relação os diversos autores, através de que caminhos deflagra a autorialidade (TROTТА, 2008, p. 100).

O autor da cena expande sua dimensão de tal maneira que suas ações extrapolam o sentido e a literalidade de apenas se ocupar da encenação, pois suas funções abrangem outras extensões que o fazem, também, um sujeito ocupado em descobrir maneiras sobre como colocar suas ideias em prática. Nesse sentido, a estrutura de pensamento do encenador não está associada apenas ao da criação, mas automaticamente ao da produção teatral. Eloisa Brantes, encenadora e pesquisadora, ao explanar sobre o processo de criação, principalmente, em relação à questão da produção, afirma que o processo de criação de um espetáculo e as ações de produção referentes a esse mesmo espetáculo ocorrem concomitantemente. Dessa forma, de acordo com Brantes:

[...] já estou começando a me afirmar como produtora. Eu sou diretora e produtora. Porque é! Como é que você vai pensar uma arte que se diz política, uma arte de intervenção se você não arca com a maneira como ela é financiada, viabilizada ou os modos de circulação dela, de divulgação. Enfim, [...] produção é criação, eu não vejo diferença mesmo. Quando eu vejo um edital ali começa um processo de criação, [de um modo] diferente, claro, se eu leio um texto, se eu olho um chafariz ou uma coisa, mas ali começa o processo de criação. Ele é diferente, mas não é nem melhor e nem pior, ele é diferente, simplesmente isso (BRANTES, 2012, entrevista).

Portanto, é a partir dessas perspectivas que se delinea a presente reflexão, encontrando no encenador habilidades que transitam nesses espaços da criação, mas também na iniciativa de ter na produção uma solução para as questões artísticas e que envolvem o âmbito das políticas públicas culturais.

Nesse sentido, a presença da fala dos encenadores torna-se necessária para enfatizar a importância da função da produção como um de seus atributos, sobretudo, para delinear novos caminhos sobre esse ponto presente na rotina dos encenadores, que necessitam se envolver com os meios de subvenção. Por isso torna-se importante apresentar, também, as dificuldades que correspondem a esse limiar, pois não se trata apenas de idealizar um projeto e conseguir o recurso; existem inúmeros trâmites que estão imbricados nesse fazer.

Daí a importância de atrelar o desenvolvimento da ideia do encenador ao ritmo real da produção, criando um eixo de aproximação entre esses dois polos, o da criação e o da execução, porque essas características fazem com que os encenadores se remodelem aos novos sistemas de subvenção, fazendo com que aprendam a lidar com os editais, com a escrita dos projetos, com os procedimentos que envolvem a área de financiamento com a captação de recursos como os promovidos pelo Ministério da Cultura – (MinC), possibilitando a inserção de novos artistas no campo de trabalho com a arte. É inevitável que cada encenador seja regido por uma época e por um estilo de trabalho. No caso de Eloísa Brantes, por exemplo, o fato de ela estar mais próxima dessas novas lógicas de subvenção, faz com que o modelo de aprovação por editais seja incorporado em suas práticas de escrita, de pensamento e de prática, diferentemente de outros encenadores que possuem uma equipe de produção e, através delas, os projetos são realizados, da escrita à prestação de contas.

Entretanto, pelo viés prático e formativo, esses procedimentos de capacitação são adquiridos pela própria experiência do fazer. Os encenadores com mais experiência e trabalho possuem uma visibilidade do próprio mercado, e assim, com as próprias estruturas de financiamento, pois se dão a conhecer. Por outro lado, os iniciantes se deparam com dificuldades do começo de percurso, que inclui o fato de que os cursos de graduação e profissionalização em Artes Cênicas ainda estão tateando os procedimentos acerca da produção teatral. Por isso, ressalta-se a importância de se conhecer as diferentes funções desse ofício em questão, a fim de atribuir valores aos trabalhos realizados por esses profissionais e de, certo modo, ganhar uma independência frente às suas criações.

É partindo dessas questões que se instaura a seguinte indagação: seria possível identificar avanços na função *do encenador e do produtor* nesses novos sistemas de subvenção, uma vez que, ao longo do processo, um mesmo sujeito poderá incorporar e executar as duas funções como princípio de suas atividades?

Percebe-se que a tentativa de compreender o campo que transita entre a encenação e a produção teatral, incide em uma gama de possibilidades que emergem neste meio de criação e execução de uma arte. São linguagens, signos e questões que estão latentes nesse processo do fazer, mas que, sobretudo, trata-se da possibilidade de identificar a existência de um pensamento mercantil que circunda o trabalho do artista e que reflete na criação, e que o faz receber, adquirir e assumir funções de outras áreas ao longo de sua trajetória e no desenvolvimento de um trabalho.

Dessa forma, atualmente, o mercado teatral e o espetáculo estão umbilicalmente associados aos novos protótipos do capitalismo, que deve ser entendido como uma ação



premente às atividades de uma sociedade que consome produtos, e assim, torna a arte como feito dessa consumação. O espetáculo é uma representação de um mundo de possibilidades que representam inúmeras situações e questionamentos, podendo atuar como um agente participativo no quadro político e histórico de diferentes países. Por isso, o espetáculo não se resume apenas na conglomeração de um conjunto de imagens, signos e estéticas, mas transcende essa lógica, compreendendo-o também como uma relação social, ética e política entre pessoas de uma comunidade, cidade, país; além de fazer da cena uma forma de representar as histórias daqueles que assistem a elas, e que, de certo modo, participam como público, e, em determinadas situações, identificam-se com a própria representação.

Mas o processo evolutivo do mercado requer uma profissionalização por parte dos artistas, tendo esses que se adaptem à sua própria lógica, isto é, compreender a noção de produção, partindo das “forças produtivas” e das “relações de produção”, conceitos estes extraídos da teoria marxista. O primeiro deles remete

[...] ao estágio de desenvolvimento dos instrumentos e tecnologias de que dada sociedade dispõe para produzir os bens materiais que lhe são necessários, tais como matérias primas, máquinas, empresas, além do número e a qualificação dos trabalhadores. O segundo, às formas de propriedade por meio das quais os homens concentram – ou distribuem – essas forças de produção, bem como os produtos do trabalho humano. Modo de produção seria, portanto, grosso modo, a conjugação de forças produtivas com relações de produção em um determinado estágio evolutivo da humanidade (SILVA, 2010, p. 64-65).

Partindo da perspectiva apresentada, o espetáculo se reduziria a um determinismo econômico essencialmente mercantil e capitalista, interditando o espetáculo de realizar meios alternativos, voltados para o âmbito social, ideológico, pois tais ações fugiriam da dinâmica “capitalista” que visa ao lucro ao longo do processo de produção. Dessa forma, os espetáculos e as demais produções se viriam totalmente presas ao capital, de modo que as produções artísticas não seriam realizadas nas “pequenas” zonas territoriais, pois, nessa lógica, o artista necessita sair da cidade pequena e conquistar os grandes centros, onde possui uma maior consumação de arte.

Em contraponto à ideia acima, é completamente possível um desenvolvimento no mercado a partir de qualquer região territorial. Para isso, importantes fatores vêm à baila: a ideia para o espetáculo; a estética escolhida pelo artista como um movimento que compreende a própria essência do todo pelo viés da própria sociedade, da própria cultura, da própria identidade; e o sistema de produção. Desse modo, sob a ótica do mercado a encenação torna-

se um produto para comercialização, mas, na perspectiva do artista, a obra pode se envolver com o entorno, com os ritos, as tradições culturais, o regionalismo, tornando-se assim inseparável da comunidade, sobretudo, das pessoas.

Infelizmente, a ideia de mercado ainda delineia-se a partir de uma lógica verticalizada, em que o próprio Estado se transformou em uma “empresa teatral”, movido pelo sistema de subvenção, através das leis de incentivos. Assim, essas ações estruturam-se pelo próprio Estado, que se transforma em um “selecionador” de espetáculo e essa política se faz em “encenação”.

O Brasil encontra-se, ainda, em desenvolvimento no quesito políticas públicas culturais, pois apesar de haver as Leis de Incentivo à Cultura, sendo elas, federais, estaduais e municipais, sabe-se que não elas são suficientes para abarcar todo o mercado, em específico, o teatral. Compreende-se que, ao longo do último século, o Brasil com suas dinâmicas setoriais vem almejando e desenvolvendo formas “coerentes” de viabilizar uma subvenção aos artistas. Apesar do discurso da classe em ressaltar uma insatisfação quanto aos métodos, de certo modo essa é uma estratégia do Estado de buscar assegurar que tudo permaneça em ordem.

Mesmo com os incentivos, o Estado sabe que existem problemas e eles recaem sobre o artista, e que, dessa forma, algo precisa ser alterado. Alternativas, estratégias, estruturações são palavras importantes que precisam ser reavivadas nesse âmbito cultural e social que envolve o mercado. A diferença para um pensamento inovador, em relação às políticas culturais e ao próprio Estado, encontra-se nos próprios governantes e representantes que estão à frente desses procedimentos de criação. Necessita-se de pessoas que pensem em um sistema de ampliação dos recursos para todo o país, ampliando a abrangência do atendimento aos artistas para que eles possam receber de maneira mais democrática os benefícios, uma vez que a escassez desses mesmos recursos afeta diretamente as encenações e produções de um espetáculo. Não se pretende panfletar uma ideia única a respeito dos recursos advindos do Estado, contudo, acredita-se que o artista deve galgar outros modos de suporte para as suas produções ao invés de submeter-se unicamente a um sistema de editais. É notório que o advento do Ministério da Cultura representou uma importante emancipação do setor cultural do país ao desvincular-se dos outros Ministérios, mas entende-se que a história do artista brasileiro foi escrita também pelos próprios artistas que, ocupando o papel de gestores, estiveram sempre à frente de atividades administrativas.

É devido a essas motivações que o artista não pode permanecer apenas em um posto, isto é, restringir-se a uma única função, pois em determinadas situações, o próprio artista pode se colocar como produtor de seus trabalhos, buscando assim meios para angariar recursos para

a realização das montagens cênicas, fazendo de si, mais que um artista, mas também um produtor.

No teatro de grupo, como se sabe, os procedimentos acerca de um processo de trabalho não são, em sua maioria, concentrados apenas em um sujeito devido à reunião das próprias pessoas envolvidas, sendo elas de diferentes idades, vivências, condições sociais, experiências e funções. Isso faz com que os integrantes se misturem entre as funções, podendo assim, mais do que “assumir”, mas “serem” responsáveis por outras funções dentro do grupo.

Caso esse que se torna exemplo no trabalho da artista Regina Bertola, pois o Ponto de Partida deixa claro duas fases: a amadora e a profissionalizante. Dessa forma, os procedimentos mais cabíveis para conseguir recursos era, de certo modo, envolver as duas realidades e evoluir para a profissionalização, mas sem perder os laços, que o próprio percurso amador os transformou em produtores. Ou seja, o grupo iniciou-se, através de bilheteria, das gincanas e do Clube dos Amigos do Ponto de Partida, que se tornaram suas principais fontes de rendas e subvenção. Em seguida, houve o período em que o grupo começa a se adequar a uma nova fase: a das leis de incentivos à Cultura.

Para o Ponto de Partida, considera-se esse como um dos momentos mais difíceis do grupo: a necessidade de se enquadrar, de aprender, de se formar em um modelo de políticas públicas que possui como finalidade de fomentar e subsidiar cultura, a partir de editais.

Contudo, para o grupo, a importância está no processo de trabalho de seus integrantes, que assumem as variadas funções durante a criação. O maior diferencial é que o grupo Ponto de Partida se divide em suas atividades, de tal maneira que o acúmulo e o aprendizado sobre as diferentes funções tornam-se necessários no processo.

Mesmo com as dificuldades iniciais, o Ponto de Partida busca nas Leis de subvenção alcançar o almejado incentivo que é concedido para fomentar a parceria com o patrocinador, mas, nunca deixando de se importar com o entorno: o artista, o público e a comunidade.

É claro que o criador cada vez mais necessita adequar-se à lógica mercantil, buscando conhecer o público consumidor, as empresas que estão voltadas para esse público, a repercussão do projeto na mídia, enfim, há uma *preocupação* que circunda o fazer e que envolve as pesquisas quantitativas e qualitativas na execução de um projeto cênico. No entanto, o Ponto de Partida preza pela quantidade, mas principalmente pela qualidade das pessoas que estão na plateia e que são partícipes desse acontecimento, pois trata-se de uma questão que vai além da necessidade do patrocínio e que é fundamental para o próprio grupo.

A pertinência dessa postura do grupo está em mostrar uma nova possibilidade de construir uma política cultural diferenciada, em que o público não se torna apenas um número para os relatórios finais de prestação de contas ao Estado e ao patrocinador, devidamente registrado no espaço destinado à *formação de público*: a plateia é considerada também um elemento da própria encenação. Pelo olhar ótica do Ponto de Partida, a função do artista se inicia com o público, pois todo o preparo é destinado a ele. Não restam dúvidas que o termo “formação de público”, cobre um leque amplo de medidas que vão desde a logística de organizar meios para se estruturar um projeto, até a perspectiva de possuir um trabalho a ser realizado a médio ou longo prazo.

No Ponto de Partida são as personagens que visitam as escolas, no desejo de incentivar ainda mais as dinâmicas entre os alunos e o teatro. Como menciona a própria Regina Bertola, os atores fazem tudo, pois o papel do ator está em transitar entre os dispositivos do fazer teatro, mas também, de pensar e produzir o teatro. Nesse quesito, o grupo faz com que os “encantados” apresentem e divulguem os espetáculos, o que certamente difere de uma pessoa vestida de roupa comum. Essas ações ampliam as possibilidades de gerar uma importante contrapartida tanto para os artistas, que de certo modo necessitam justificar seus trabalhos através de um número de público, mas faz com que a metodologia seja o diferencial no processo de trabalho.

Atualmente, através do enorme reconhecimento do grupo nestas últimas três décadas, o Ponto de Partida é assegurado pela Lei Rouanet contando com importantes empresas do cenário nacional como patrocinadoras. Além disso, o grupo é aprovado pela Lei Estadual de Incentivo de Minas Gerais, criada em 1997, que visa ao apoio a projetos de empreendedores domiciliados no interior de Minas, de modo a beneficiar diretamente o público e os profissionais da área de cultura; também pelo Fundo Estadual de Cultura, criado em 2006, com inscrição apenas para pessoas jurídicas, beneficiando áreas diversas que estejam relacionadas à cultura; e ainda é assegurado pelo o ICMS Cultural, criada em 1995, e conhecida como a *Lei Robin Hood*, pois o fomento é gerado através do recurso que dispõe da distribuição da parcela de receita arrecadada através do imposto de cada município, por isso, é destinado exclusivamente para ações do município, tornando-se um incentivo à preservação do patrimônio histórico, além da valoração da cultura local.

A importância dessas diferentes leis deve-se pelo reconhecimento e grandeza do que se tornou o Ponto de Partida, além de se destacar como um dos maiores grupos de teatro do estado de Minas Gerais, atualmente, está estruturado em quatro eixos. De acordo com a encenadora,

O Ponto de Partida, atualmente, tem 360 pessoas ligadas a ele. Um elenco de 20 pessoas que é um núcleo de teatro, os 250 alunos e os 17 mestres na Bituca: Universidade de Música Popular, que são grandes músicos mineiros, os 40 meninos de Araçuaí. Então, a gente é muito mais que um núcleo de teatro. Ainda temos todo esse patrimônio histórico para cuidar. Uma escola de música, essa casa e a outra casa que a gente está começando a restaurar, que vai ser a Casa Palavra ligada a literatura. E o Corredor Cultural que estamos começando a implantar aqui, com espaço para shows, exposições, feiras... Então o trabalho e o montante de dinheiro que o Ponto de Partida opera no ano são enormes e você precisa ser muito eficiente (BERTOLA, 2012, entrevista).

Para subsidiar a permanência e o montante de dinheiro que envolve o grupo, os projetos são extensos e compreendem uma amplitude que vai do artístico ao educacional. Regina afirma que o Ponto de Partida é um grupo que tem preocupação com o seu tempo atual, com as questões emergentes e contemporâneas. Por isso, para que estes anseios saiam do campo das ideias e se tornem concretos, Regina enfatiza a importância de criar parceiros que queiram contar e fazer parte dessa história.

Conforme descrito, o núcleo teatral de outrora expandiu-se e inúmeros parceiros são responsáveis por esse avanço. Atualmente, Regina Bertola se tornou a responsável pelos quatro pilares que envolve a entidade que caracteriza a Associação Cultural Ponto de Partida: o grupo teatral Ponto de Partida; a Universidade de Música Popular – Bituca (cujo nome é uma homenagem ao cantor Milton Nascimento); os Meninos de Araçuaí; e a Casa da Palavra, que visa à realização de eventos culturais.

Ao compreender o tamanho que é o Ponto de Partida, a maior crítica da encenadora ao processo das políticas públicas culturais é em relação ao desgaste que o artista vive anualmente, haja vista que ele não tem a oportunidade de criar “sossegado”. Infelizmente, não existe uma política de planejamento, afirma Regina Bertola. Seria importante se o grupo pudesse organizar da seguinte maneira: gravar um CD, circular “tantas” vezes por estas cidades e estados, montar um espetáculo e o recurso estaria garantido. Entretanto, cabe ao artista batalhar o recurso anualmente, além de ficar “à mercê do patrocinador”, deixando inúmeras vezes a “vida emperrada” em função destas decisões.

De acordo com Bertola, são poucas as empresas que existem e que pensam em uma política de continuidade. A problemática instaura-se em variados setores, pois existem situações em que o projeto já está aprovado na Lei Rouanet, por exemplo, mas a empresa trocou o diretor administrativo, o que afeta diretamente o artista, pois as aprovações que o antigo diretor tinha realizado, não são necessariamente compromissos do novo.

Nesses 33 anos de trabalho no Ponto de Partida, Regina Bertola salienta que, apesar de todas as dificuldades e percalços, existe uma grande importância no envolvimento que se estabelece entre o patrocinador e o Ponto de Partida. Cria-se uma parceria de cumplicidade que transcende o espaço financeiro, como ocorre no caso dos inúmeros favores que o grupo já realizou para as empresas: escrever o discurso do presidente da empresa, organizar e participar de festas internas, e, até mesmo, “emprestar dinheiro para a empresa”. De acordo com a encenadora, neste último caso a empresa gostaria de patrocinar e investir num determinado projeto, no entanto não tinha imposto para aquele determinado mês, pois o trimestre já havia fechado. Então, Regina diz: “\_Você vai fazer mesmo? [a empresa responde]: \_Claro! Juro que eu vou fazer! Então, nós te emprestamos esse dinheiro para você fazer isso e quando você tiver imposto...”. Ressalta-se que, a pertinência em salientar tais ações, está em identificar o grau de parceria que Regina e os demais integrantes do grupo realizam com os patrocinadores, justamente em função do comprometimento que foi gerado do grupo com as empresas.

A carga do Ponto de Partida, Regina resume em duas coisas: *paixão e excelência*. A encenadora afirma que é necessário ter competência, buscar sempre ser o melhor, pensar por diferentes caminhos, e acrescenta:

Você tem que pensar de outras formas, como é que eu vou atacar a questão da sobrevivência. Para mim, não falo nem sobrevivência, porque sobrevivência é muito pouco gente, um grupo que tem trinta anos, com essa quantidade de espetáculos montado, não pode pensar que tem que sobreviver. Como que a gente vai criar, como que a gente vai crescer. Você tem que ser tão criativo na produção, na busca de recursos, como na construção da obra (BERTOLA, VIVO ENCENA, 2013).

Esse é um dos principais eixos possíveis de identificar a relação entre as duas funções, o encenador pensando como produtor e vice-versa, “você tem que ser tão criativo na produção, na busca de recursos, como na construção da obra”, a fala da Regina Bertola nos mostra o quão importante é organizar, preparar, desenvolver, construir e produzir uma lógica na qual é possível tornar as duas funções inerentes uma à outra. Com isso, Regina Bertola tem consciência da grande obra que o grupo possui, e afirma:

Atualmente, a gente evoluiu, por ser um grupo itinerante, você não vive em Barbacena na verdade, com uma cidade com cento e sete mil habitantes, senão você morre de fome. Então, a gente sempre se configurou como um grupo itinerante, que viaja o Brasil e o mundo. A gente já fez da África à Paris, do Vale do Jequitinhonha à São Paulo. É da estrada mesmo. Pra gente

ter isso, a gente é um grupo de repertório, é uma companhia de repertório. Por que a gente precisa abrir mercados e consolidar mercados. Quando você vai numa cidade, daqui a pouco tempo você tem que voltar. [...] A gente sempre abre praças e vem consolidando com outros espetáculos. [...] Então, a gente tem oito espetáculos de repertório que você pode chamar amanhã, que tem outro (BERTOLA, VIVO ENCENA, 2013).

É por essas alternativas que a encenadora consolida e estrutura o Ponto de Partida. Ações como essas, a tornam “uma empresária que investe diretamente ou se encarrega da obtenção de recursos financeiros e de outras formas de patrocínio” (CUNHA *apud* AVELAR, 2009, p. 52) além de pensar em alternativas extras que contribuem para o avanço e o futuro do grupo, não ficando à espera apenas de um resultado de edital, mas que se mostra à frente da própria realidade. Isto é, Regina Bertola fez do Ponto de Partida um grupo que não negasse a origem, levando para o palco o que o Brasil possui de literatura, de cultura e de música. Isso é uma estratégia, que se tornou uma identidade do grupo. E reitero, é um grupo que vem se estruturando sem perder a massa, sem perder o que há de essencial para o artista, o público.

Dentro do grupo, todos se distribuem para ajudar na produção, sendo que cada ator do grupo possui outras funções que contribuem para o todo dar certo. Em vista disso, para que os planejamentos do grupo aconteçam, é necessário que todos ajam como produtores, e, fora da sala de ensaio, que “vistam a camisa” e se esforcem para conhecer as diferentes áreas que compõem esse universo: da administração ao marketing, da escrita de um projeto à captação do mesmo, preparar a pré-produção, executar a produção e finalizar a pós-produção, ou seja, são inúmeras atividades que se agregam aos artistas de uma criação cênica. É evidente que, apesar da possibilidade do acúmulo de diferentes funções, é possível que atividades referentes à produção sejam destinadas a um “produtor” de fato, e não aos artistas do Ponto de Partida, como comprar elementos para cenário ou conseguir a autorização para apresentação em espaço público, por exemplo. Assim mesmo identificando Regina Bertola como uma artista que transita entre as duas áreas, não significa que atividades como essas ficarão exclusivamente sob a sua incumbência: pelo contrário, Bertola está mais atrelada ao pensamento e à estruturação dessas decisões, do que à rigorosa execução das mesmas. Por estruturarem-se dentro dos processos de um grupo, algumas dessas funções ou designações podem ser assumidas por diferentes artistas que, noutras ocasiões, podem permanecer apenas com suas atividades de praxe.

De acordo com Roseane Trotta (2008), compete ao artista do grupo dinamizar as questões burocráticas que envolvem o elo do criar, de modo que essas linhas tênues que estão presentes na relação entre a criação e produção possam se entrecruzar ao longo do processo.

Sendo assim, em inúmeras situações referentes à produção caberá aos integrantes “equacionar a burocracia, redigir os projetos, pesquisar editais, captar verba, compor a agenda, etc, ficando em geral restrita a dois integrantes que se tornam, nominalmente ou não, seus produtores” (TROTТА, 2008, p. 258).

A presente afirmação se consolida em meio ao processo de organização que se instaura dentro de um grupo, podendo assim os atores realizarem diferentes funções a fim de contribuir com as devidas dinamizações. Tais ações já faziam parte do repertório dos grupos desde a década de 1970. Como salienta Sílvia Fernandes,

[...] a cooperativa de produção favorecia o processo de criação coletiva dos espetáculos, levando à diluição da divisão rígida entre funções artísticas e a uma democrática repartição de tarefas práticas. Todos os participantes eram autores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, sonoplastas e produtores dos espetáculos. Era evidente a intenção de fazer dos trabalhos o fruto da colaboração de cada participante (FERNANDES, 2000, p. 14).

Pode-se considerar que o próprio teatro de grupo se tornou essa chave de capacitar os integrantes ao longo da trajetória em função do próprio mercado, que transformou o modo de pensar e de executar o cenário artístico.

Com o desenvolvimento desse cenário, o processo a que os grupos eram destinados passam a ter uma experiência híbrida, cujos trabalhos e funções se tornam múltiplos entre os integrantes. Valendo-se da autora Sílvia Fernandes, nota-se a importância do grupo em se autogerir nesse processo de formação e, sobretudo, de permanência.

Os grupos passam a se autogerenciarem, mas entendendo que esse processo necessita de outras dinâmicas que sejam capazes de atuar dentro das organizações e na própria sociedade. Sendo assim, os procedimentos utilizados pelo Ponto de Partida, partindo da teoria de Rafael Vecchio (2007, p. 88-89) sugerem uma autogestão que se difere de uma lógica do sistema, principalmente por existir uma discussão entre os envolvidos, mas também, por inventar novos tipos de atividades responsáveis por construir novos procedimentos de trabalho, de ferramentas e produtos que contribuem para a permanência dos artistas. Atividades essas que são tanto de caráter artístico, como de subsistência.

É notório que, com o decorrer das décadas, a citar os anos 1990, os grupos passam a ser nomeados a partir da expressão “processo colaborativo”, de tal modo a retomar “um contexto do movimento de teatro de grupo” (SILVA, 2010, p. 57). Assim, esta perspectiva de grupo, que aparece quase como um contraponto à superioridade do encenador no teatro brasileiro da década anterior, faz com que o coletivo ganhe uma ênfase no Brasil.



O processo colaborativo, como definido por Antônio Carlos de Araújo Silva, incide em um modo de criação que parte da ideia de autonomia de cada um dos elementos cênicos envolvidos, de tal modo que, a prática do grupo desenvolve-se através de um elo comum, o espetáculo. No entanto, o Ponto de Partida demonstra sua amplitude, principalmente por conglomerar desde o seu nascedouro uma vivência em grupo, cujos valores se dão na construção de uma identidade cultural, reunindo características que os afirmam como representantes de um teatro brasileiro, de repertórios musicais, de culturas populares, de tradições e da própria literatura, formando um arcabouço representante desse viés artístico.

Dessa forma, os grupos são intitulados como responsáveis desse processo colaborativo, não por erguerem uma bandeira, mas por participarem de uma criação compartilhada.

Apesar das inúmeras funções existentes no processo de criação, o encenador por estar muitas vezes ligado diretamente à obra, isto é, à criação do espetáculo, torna-se mais próximo de ser esse agente voltado para as diferentes áreas da produção, que busca ser sensível, atencioso e objetivo nas relações humanas; que possui um “jogo de cintura”, capacidade de solucionar problemas referentes à área administrativa e de produção em geral, além de possuir extremo cuidado com os detalhes. Tudo se envolve na produção teatral, do criar ao executar, tanto pelo viés da criação (que inclui o ator, o texto, o trabalho de voz, a música do espetáculo, a preparação corporal, o arranjo, os elementos cênicos, enfim os diferentes signos que compreendem a cena), quanto aos meios cabíveis e possíveis de extrair a ideia do papel e transformá-la em estrutura, indo atrás de recursos através de patrocínios, estratégias extras, apoios, organização de planilhas, controle do dinheiro, dentre outras possibilidades.

Portanto, percebe-se que o encenador é o responsável por agregar as mais diversas funções. Além disso, por mais que o grupo seja híbrido, alternativo e com estruturas não enrijecidas, em sua maioria, há sempre um sujeito que acaba por se tornar um líder ou “tomador das decisões” em determinados momentos. A própria circunstância elege uma pessoa, a qual os demais acabam por indagar por uma afirmação. Para pesquisadora Stela Fisher, o encenador

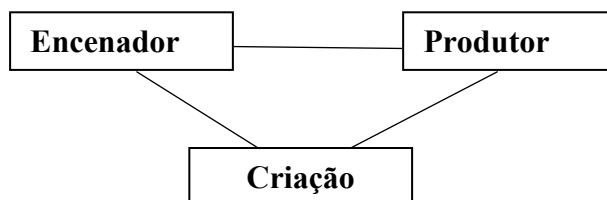
[...] ocupa lugar de destaque e se apropria das diferentes funções que competem à produção teatral, o que determina sua natureza multidimensional. Sua presença torna-se imprescindível, alternando entre funções como técnico, coordenador, administrador, ideólogo, pedagogo, teorizador etc (FISHER, 2003, p. 122).

E produtor.

O encenador é esse sujeito responsável por delinear o passo-a-passo do processo. Como diz Regina Bertola, por mais que todos se envolvam e participem da montagem, é o encenador quem tem tudo na cabeça. Para João Carlos Couto, ao perguntá-lo se era possível um encenador assumir a função de produtor, de estar à frente de um processo não apenas pelo ato de criar, mas também produzir, ele identifica que,

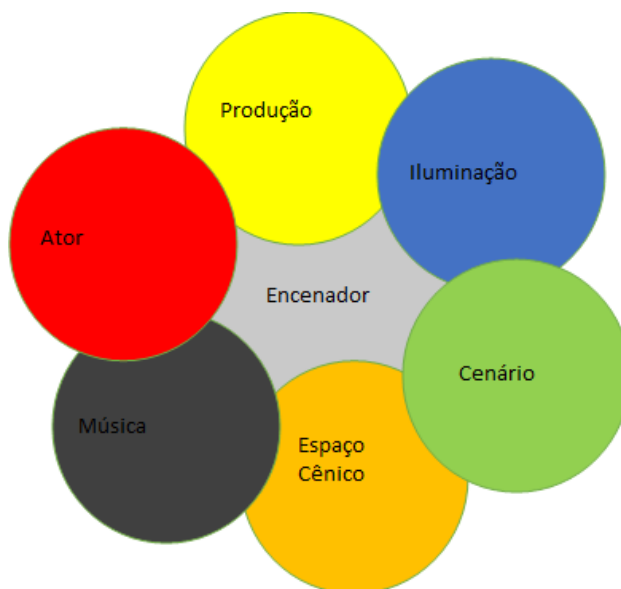
Depois que passei a atuar como produtor na área internacional, tive poucas relações com diretores (incluindo-se nesse rol os encenadores, que são mais recentes). Alguns desses diretores, tanto aqueles com os quais trabalhei no passado, como aqueles com os quais trabalhei depois que minha “carreira” virou “internacional” são um pouco produtores sim, uma vez que se preocupam não apenas com o espetáculo, mas como irão conseguir viabilizá-lo. São diretores que veem o seu trabalho de uma forma bem mais abrangente. Preocupam-se com todos os detalhes que envolvem a produção e apresentação do espetáculo, com a forma como os atores serão recebidos, com a melhor forma de relação que pode estabelecer entre seu trabalho, a mídia e o público, bem como com o que devem fazer para abrir novas perspectivas no futuro (COUTO, 2013, entrevista).

Partindo do eixo apresentado por Couto, a função do encenador está diretamente acionada à área da produção, bem como às atividades realizadas pelo produtor, pois é visível a existência de uma “preocupação”, um interesse, um compromisso, que torna a criação, a própria montagem cênica, a responsável por ligar o elo do trabalho do encenador e do produtor. Percebe-se que, como mencionado no capítulo anterior, os *modi operandi* em relação à produção teatral no Brasil ainda são inovadores, devido ao curto prazo de desenvolvimento da área cultural voltado para uma política de fomento no país. No entanto, em função dessas convergências no trabalho do encenador e do produtor, torna-se possível identificar a criação como um dos principais *modi operandi* no processo de criação.



Dessa forma, a criação é o ponto de partida, que unida às duas funções, busca-se como objetivo chegar à etapa em que o processo é inaugurado da fase de criação ao mercado, de modo que as duas esferas sejam capazes de aglutinar e gerar novas conjugações pertinentes para a produção teatral. Meios estes que se tornam responsáveis por ressoar e tecer novas possibilidades agregadas ao campo do teatro, sobretudo, ao mercado teatral.

Mas, é importante ressaltar que a função do encenador é movida por outras características responsáveis por coordenar, provocar e estimular as áreas da criação. Assim, a presente função se torna um grande conjunto, do qual é possível compreender as diferentes intersecções existentes entre elas.



O Ponto de Partida é exemplo deste encontro instaurado entre a relação das funções, pois o trabalho no grupo é diretamente voltado para a parte criativa, envolvendo todas as questões ideológicas e, ao mesmo tempo, pensar em alternativas para que o espetáculo possa se tornar real. Mas é Regina Bertola a responsável por não permitir que o olhar esteja voltado apenas para núcleo teatral do Ponto de Partida, mas, buscando inovar possibilidades através de novas atividades que se integrem ao grupo, desde a escola formativa (a Bituca) ao envolvimento com o patrimônio histórico (o Corredor Cultural), o que faz de Regina não apenas uma encenadora, mas empreendedora.

Regina não se contenta em ficar na “mesmice”, por isso, está no Ponto de Partida, um grupo que “vai na frente, que abre picada, que é mesmo cabeça de ponte”, como salienta, buscando sempre meios que possam juntar a arte com o mundo real, pois uma função não anula a outra, mas complementam-se.

Por isso, a própria trajetória de um espetáculo torna o encenador o responsável por mobilizar e formar esses aspectos oriundos de uma necessidade mercadológica, mas também da importância da obra ganhar vida nas duas esferas: na criação, e também no mercado. De acordo com Roseane Trotta, “as pessoas que se encarregam da direção artística são também aquelas que se especializam na direção de produção. A centralização decorre justamente desta coincidência entre as áreas de maior interferência no processo artístico” (TROTТА, 2008, p.

289). Exatamente nesse ponto, as funções se tornam umbilicalmente compactuadas no momento em que se centralizam, de modo que a obra receba um olhar instituído a partir do idealizador e do realizador, ou seja: para que a função do encenador e do produtor exista, é necessária a consolidação de uma obra, uma criação, que se torna a responsável por expandir o presente conceito.

Portanto, as funções encenador e produtor são a resposta desse conglomerado de informações que constitui as inúmeras fases de um processo realizado por um mesmo sujeito. A questão veemente dessas funções, é que cabe a mesma pessoa articular os modos de viabilização a partir da obra, podendo centralizar o trabalho do processo de criação com o da produção em um mesmo sujeito, além de envolver o entorno que circunda o trabalho do artista. Opto por reafirmar o caso Regina Bertola, por percebê-la como uma artista que, além de se ocupar apenas do núcleo teatral, é capaz de abranger as possibilidades de empreender a arte no próprio mercado. Afinal, é notório que inúmeros artistas nos tempos atuais encontram-se nesse limbo de arte e mercado, mas o diferencial está em como agir em meio a essas engrenagens que não cessam de girar.

Em vista dos apontamentos apresentados a respeito da presente definição, a trajetória de Regina Bertola torna-se importante exemplo para comprovar a existência da função de uma encenadora que também é produtora, e que pode ser conjugada como empreendedora e administradora. Deve-se a essa perspectiva o processo de amadurecimento de Regina desde o surgimento do grupo à contemporaneidade, o que a faz estar à frente de inúmeras responsabilidades há mais de trinta anos. Importantes fatores que contribuíram para a consolidação desse pensamento, sendo eles:

- as Leis de Incentivos à Cultura: em que “produtores e artistas proponentes de um projeto cultural, para obtenção dos benefícios da Lei Rouanet, necessitam de conhecimentos que vão muito além do fazer artístico” (OLIVIERI, 2004, p. 128), ou seja, a formação e capacitação artística não são suficientes para garantir a aprovação dos projetos culturais, em vista disso, tiveram que aprender a se equalizar nesses procedimentos que envolviam: objetivos, justificativas, custos e prazos, para a realização de uma obra, apresentando as devidas argumentações nos formulários. Dessa forma, para garantir a credibilidade da obra faz-se necessário anexar documentos, que comprovem as informações apresentadas no projeto: carta do elenco, local, além da documentação da empresa. Após essa primeira etapa, inicia-se a busca por um patrocinador, que tenha interesse pelo projeto, isto é, a importância de apresentar paralelos do projeto com a marca da empresa; além de um plano de mídia

condizente com a proposta. Em seguida à captação, é necessário adequar o montante captado à proposta inicial do projeto, podendo assim, começar a execução. Portanto, o artista, que participa desse processo de fomento, passa a pensar a criação, a partir de um determinado montante de recurso, fazendo com que a criação sofra as consequências referentes ao sistema;

- os Patrocinadores: são os responsáveis por patrocinar ações culturais, que irão associar sua imagem aos proponentes do projeto, bem como uma razão institucional, a própria marca, o papel social, ou seja, são fatores que certamente tornam-se importantes para a relação entre os artistas e as empresas. Em determinadas situações, a empresa interfere no próprio processo de montagem, principalmente, quando estabelece um acordo de estreia de espetáculo, em muitas situações, o artista está em turnê, mas necessita se organizar para criar a montagem, fazendo com que o encenador/produtor se ocupe nas duas situações: a do criar a obra e cumprir o prazo. Isso ocorre, em muitas situações, entre artistas e empresas, devido às parcerias e acordos, que são estabelecidos, favorecendo ambas as partes;

- as Estratégias: cabe a essa função não permanecer à espera de uma única alternativa, torna-se prescindível ter a visão do todo, isso significa entender sobre o circuito econômico, e, principalmente, do mercado. Dessa forma, abrange a possibilidade de angariar recursos advindos de diferentes fontes: do patrocinador a uma gincana com a comunidade; de um projeto a uma parceria; da bilheteria ao Estado.

Portanto, os fatores acima são algumas das premissas, que circundam o campo da encenação, podendo identificar um olhar ampliado para os métodos de produção teatral, que quando conjugados, refletem diretamente no processo de criação, cabendo assim à função do encenador/produtor mediar a relação entre os desejos e os problemas do mercado com o processo de criação. Sendo assim, o encenador/produtor torna-se uma figura crucial, nesse sistema de produção teatral, no qual as regras do mercado capitalista estão expostas, através das densas metodologias, presentes na estruturação das políticas públicas culturais. Nesse viés, cabe a essa função reestruturar a lógica dos espetáculos, através da criação de novos *modi operandi*, desde a criação às condições materiais, necessárias para a edificação da montagem.

Sendo assim, o encenador, mas também o produtor, torna-se uma função ativa na construção da vida cultural do bairro, da cidade, do estado e do país onde localizam suas sedes, agindo no espaço cultural através da própria cultura, podendo assim envolver toda uma

sociedade que tramita para além do ambiente teatral. É um agente preocupado com o entorno e com os efeitos que sua arte pode reverberar na sociedade e no mercado. Enfim, são sujeitos que aderem ao sistema, mas que a todo instante criam meios para driblá-lo, recurso este que é resultado principalmente das experiências adquiridas ao longo da própria trajetória.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo destas páginas, algumas questões foram responsáveis por preencher esse percurso de teorias, entrevistas, discussões e afirmações. Assim, pode-se dividir em duas fases esta dissertação. A primeira, constituída pelos capítulos I e II, que se referiam às funções – sendo um sobre o encenador, e o outro sobre o produtor, que, através de um percurso histórico e exemplificado por meio do Grupo Teatral Ponto de Partida, tornou-se possível compreender as dinâmicas que circundam o trabalho dos artistas, tanto aquele que se dedica à cena, quanto ao profissional da produção. A segunda fase deste trabalho culmina com a análise e interpretação da reunião das duas funções, que levou à configuração de uma abordagem sobre *ser encenador/produtor*.

Pensar as diferentes funções de um sujeito na produção teatral é identificar que o processo de criação de um espetáculo é o ato de produzi-lo, isto é, organizar todas as fases necessárias que envolvem da dinâmica de financiamento à veiculação de uma montagem estão concatenadas uma à outra. Dessa forma, o que, neste trabalho, buscou-se apresentar é que as duas funções: encenador e produtor, quando somadas, aumentam a chance dos artistas transitarem entre os diferentes espaços que ocupam a produção teatral.

O ato de produzir um espetáculo é, necessariamente, a fase responsável por gerar condições concretas de viabilizar uma ideia através da prática, ou seja, transformar o projeto em realidade. Nesse ponto, faz-se necessária a participação desse sujeito, que compõe a produção teatral. A importância em considerar a união desses termos está no próprio processo evolutivo em que a produção se encontra, que requer mais do que uma definição, mas um sujeito inteirado com o meio de criação e também com o mercado teatral, pois o *encenador/produtor* precisa ser um agente capaz de entender os funcionamentos no campo das políticas públicas culturais (que estão em constante processo de desenvolvimento durante essas últimas décadas) e também compreender os procedimentos cabíveis de criar estratégias em meio ao sistema mercadológico (no qual o artista está constantemente em atividade, a fim de naturalizar um conjunto de valores, técnicas e diferenciais que sejam responsáveis por destacarem seu produto no mercado teatral). Características essas que são necessárias para contribuir com os avanços referentes à cena, mas, sobretudo, para ampliar as noções básicas necessárias à criação de um espetáculo, e que partem da relação de unir e relacionar as funções inerentes ao processo.

Atualmente, as diferentes funções que no passado tinham suas definições codificadas e frequentemente enrijecidas, foram modificadas pelo processo contemporâneo. O que certamente caracteriza o processo de produção teatral hoje pode ser identificado a uma mistura entre as diferentes funções, sendo que não se estruturam por divergências, mas se complementam, no todo do processo, podendo assim identificar outros sujeitos na produção teatral que ocupam funções diversas. Para Paul Heritage, não existe um papel fixo de encenador na contemporaneidade.

Eu acho que não tem um papel, o que é maravilhoso é a diversidade deste papel na cena contemporânea. Eu acho que é uma “cena” bem mista de atores, encenadores, *designers*, e eu acho que o Brasil, talvez, tenha maior este fluxo do que qualquer outra “cena”. [...] Tratando do encenador hoje, talvez, o que caracteriza o nosso século, seria uma diversidade nos pontos que não são fixos entre quem é quem, hoje em dia os papéis são muito mais fluidos (HERITAGE, 2013, entrevista).

É perceptível a abrangência em que atualmente se instaurou a função do encenador, pois um único sujeito é responsável por um conjunto de ações, que, quando reunidas, desenvolvem um processo de criação. Diante dessa evolução do cenário teatral, torna-se cada vez mais difícil dissociar o processo criativo da produção, pois se entende que um necessita do outro para se estruturar no mercado teatral. Partindo dessa ideia, o encenador precisa criar para participar dessa lógica de mercado, no qual ele se tornou um dos transeuntes presentes no universo do consumo de arte. Dessa forma, compreender o mercado teatral é entender também o quadro de empregos referentes à área artística, a efervescência teatral nos grandes centros, a descentralização da cultura pelo país, o incentivo à cultura, a produção em massa de obras artísticas para consumo, a exigência do artista e do público em relação à obra, a presença intensificadora da mídia, os olhares e os comentários da crítica; ou seja, são inúmeros os fatores que positivamente, mas também, negativamente, circulam em torno do mercado teatral, a ponto de torná-lo um espaço de competição e não de encontros entre os artistas.

Por esse motivo, o processo criativo, em suma, delineia-se em prol do desejo do próprio mercado. Em entrevista, Antunes Filho, ao ser indagado sobre como surge a inspiração para a criação de um espetáculo, o mesmo responde:

É um mistério! É um mistério! Isso acontece ou não acontece. Mesmo quando você quer fazer uma obra acontece ou não acontece de ter inspiração. O diretor de teatro tem uma vantagem, ele tem a inspiração e depois ele procura a obra. Não é a obra que dá inspiração, é ele, é a necessidade vital



dele, social dele é que determina a sua inspiração (ANTUNES FILHO, 2012, entrevista).

Mesmo que encontre encenadores que se envolvem com o trabalho sério, voltado para a cena teatral, com uma preocupação estética, cultural e social, essas características irão sempre esbarrar com as leis do mercado, as quais exigem explicações para esse mistério.

O mercado impõe o que quer ter em seus palcos, sendo assim, faz parte desse encenador compreender e incorporar a dinâmica que envolve o processo de produção, e assim, “adequar-se” a esses novos procedimentos. Ou então, contrapor-se a essa lógica mercadológica e assumir um teatro próprio, no qual o reconhecimento do trabalho faz jus aos seus ideais, e assim, fazer com que o mercado identifique sua importância. São distintas maneiras de intervir entre a criação e a produção.

Diante desse amplo universo de mercado, é perceptível que os meios de subvenção criados pelo Estado são insuficientes para abarcar os artistas do Brasil. Mesmo que incipiente no que diz respeito ao fomento às políticas públicas culturais, a estruturação de subsídios para a área da cultura são ações sucumbidas por uma realidade que, de certo modo, massacra o campo cultural. Nesses termos, o mercado, ao mesmo tempo em que encontra as soluções para a permanência e sobrevivência dos artistas e seus produtos culturais, também é o algoz para a derrocada, a ponto de fazer com que uma obra ou um artista oscile entre os níveis de preferência do mercado, que de certa forma é eleito pelo público.

Neste ponto, percebe-se que a história dos parâmetros e procedimentos de financiamento para a área cultural no país, tende ainda a ser escrita, devido à complexidade que se instaura no mercado cultural. Dessa forma, compreender as fórmulas que compõem a produção teatral é entender as fases importantes que foram responsáveis por delinear o passado, o presente e o futuro das subvenções no Brasil. Ao elencar os responsáveis por pensar em uma estrutura de financiamento para os trabalhos artísticos, destacar-se-iam: os empresários, o Estado, os produtores e os artistas que possibilitaram ao longo dos anos, estratégias que, de certo modo, contribuíram com o processo de autogestão de artistas e grupos que trabalham com teatro. Mas, e hoje? A responsabilidade por pensar em uma cultura de investimento, como mencionado, torna-se também responsabilidade de outros fomentadores, como as empresas, que se tornaram mecenas industriais e que também passam a ser responsáveis por patrocinar e investir na cultura brasileira. Essas questões nos apresentam uma dicotomia acerca da realidade cultural em que os artistas se associam a uma marca e, através dela, conseguem fazer teatro. Entretanto, existe um valor para conseguir

grandes patrocinadores, e que está diretamente relacionado à “imagem” no mercado, que é o reconhecimento do público e da grande massa, que vem a tornar-se uma grande chave para se alcançar o apoio desses investidores.

Mesmo com alguns recursos oriundos dessas estratégias, como os editais (de nível federal, estadual e municipal), os fundos de cultura, o mecenato e as leis de incentivo, infelizmente esses procedimentos ainda não são representantes da maior classe artística do Brasil, devido aos restritos métodos de consegui-los. É notório que essas estratégias são deficientes para garantir um processo de construção de um coletivo; entende-se sua importância no mercado, sempre ocupando um espaço de destaque no cenário cultural do país, mas sabe-se que não se trata de uma política que tenha um parâmetro de reconhecimento, no qual haverá grandes investimentos financeiros, a fim de viabilizar projetos e programas numa perspectiva de continuidade nas ações culturais. Infelizmente, é um pequeno grupo que se beneficia dos recursos ao longo dos processos maçantes de normas do Estado.

Por isso, neste trabalho, esse ponto tornou-se importante a ressaltar, pois entende-se que tanto os produtores, quanto os artistas são vítimas desses mecanismos, uma vez que esses profissionais encontram-se nesse espaço, ora providos de um recurso e com projetos aprovados, ora sem recursos e sem aprovação.

Nesse âmbito, entende-se a necessidade de pensar em uma política que possa ser renovadora dos parâmetros de subvenção no país, pois, com os avanços das indústrias e do próprio mercado cultural, é possível criar novas maneiras para subsidiar recursos e capacitações de artistas na área de produção teatral. Para tanto, torna-se necessário remodelar a estrutura enrijecida criando meios que sejam capazes de facilitar os modelos de solicitação e captação desses recursos.

A partir dessas premissas, a solução estaria em repensar os modos de produção e como intervir no mercado. Um sintoma dessa carência do artista em não se sustentar por meio da atividade teatral é a crescente migração de artistas no eixo Rio-São Paulo. Para o pesquisador Gláucio Machado dos Santos, seria mais viável se os artistas se mantivessem nas cidades de origem, buscando crescer na área cultural. No entanto, ele opta por migrar.

A razão dessa escolha é a falta de mercado local. Porém, quem constrói esse mercado é o próprio artista. A gestão dos grupos de teatro, a capacidade que o grupo tem de manter seus componentes, o circuito de festivais, as turnês, todos esses são conteúdos que auxiliariam a manutenção de artistas em seus locais de origem como agentes fomentadores de cultura (SANTOS, 2011, p. 11).

Ponto este em comum com o Ponto de Partida. Para Regina Bertola, o diferencial no processo do grupo foi permanecer no interior de Minas Gerais, na cidade de Barbacena. Tanto o grupo como a cidade estavam, na década de 1980, em processo de desenvolvimento na área cultural. Atualmente, o Ponto de Partida é “um grupo cultural de um grande centro urbano com um importante diferencial: ele está instalado numa cidade do interior”<sup>47</sup>, como salienta Regina. É a partir de percepções como essas que se reconhece a importância da função do produtor: sua atuação no preâmbulo do percurso de um grupo, entendendo-o como responsável por pensar em estratégias capazes de apresentar obra e trajetória, para além das fronteiras, criando e afirmando que os grandes nichos culturais podem se instaurar nas pequenas cidades. Em entrevista para o *Jornal Barbacena + mais*, Regina Bertola diz que,

O povo de Barbacena, por ser desse jeito, apesar de enfrentar tantos problemas, é um milagre. O barbacenense é solidário. É um público maravilhoso. Se tem uma coisa que Barbacena tem de bom é o seu povo. Só somos hoje o Ponto de Partida por causa das pessoas desse lugar. Do nosso lugar. Um compromisso que firmamos lá no início dos anos 80, quando ainda engatinhávamos como grupo cultural, era de que nunca sairíamos daqui de Barbacena. Aqui seria a nossa sede (BERTOLA, 2014, entrevista ao *Jornal Barbacena + mais*).

Assim, faz parte dos integrantes agirem como produtores e pensarem em soluções que não se pautem apenas pelo viés do Estado, mas que tenham autonomia para recriar novas estruturas de para se fazer cultura. Portanto, a função do produtor torna-se o ato de mediar o mercado com a criação teatral, buscando meios para angariar possibilidades de autogestão, além de realizar as temporadas e a circulação do espetáculo, e ainda contribuir com o processo de criação do espetáculo, tornando-se, também, um membro desse resultado. Regina Bertola torna-se mais do que uma produtora, mas uma empreendedora, capaz de gerir e arquitetar os projetos relacionados ao Ponto de Partida, além das demais atividades exercidas pela associação. Dessa forma, o trabalho de Bertola inclui desde idealizar os procedimentos para a criação até os detalhes finais para o resultado. É a partir dessas perspectivas que se dá o trabalho da encenadora: ampliar as possibilidades de gestão do grupo e, com isso, aumentar as chances de se autogerir no mercado teatral. Em vista disso, a função desse *produtor* está altamente vinculada às atividades do próprio mercado, isto é, está na mediação entre a criação, a concepção e o mercado.

---

<sup>47</sup> *Jornal Barbacena + mais*. *Ponto de Partida: uma empresa cultural formada por artistas*. (C.f.: <<http://www.barbacenamais.com.br/cultura/sergio-ayres/3082-ponto-de-partida-uma-empresa-cultural-formada-por-artistas>> acessado em 04 de fevereiro de 2014).

Ao retomar a análise do produtor João Carlos Couto, percebe-se que a diferença no mercado faz-se pela iniciativa daqueles que inovam a cena com atrativos para o olhar do público, do patrocinador e do Estado. Diante desse pensamento, o Ponto de Partida enquadra-se nessa estratégia inovadora que permeia o campo do mercado, de tal modo que esses funcionamentos se deram e se dão pela prática. Isto é, o Ponto de Partida, através de seus anseios e questões que almeja retratar em cena, ao longo dos últimos anos foi trabalhando e inovando na área cultural do país, e, principalmente, da cidade de Barbacena, agindo muito mais do que um grupo atuante, mas como responsável por desenvolver um *movimento cultural* que consolidou um trabalho que articula as diferentes esferas dos setores públicos e privados. Por meio de seus atrativos, reuniu parceiros (patrocinadores) que foram importantes fontes para fazer com que suas produções se sustentassem no mercado, além de ter pensado e criado estratégias para além daquelas providas pelo Estado.

Ao compreendermos o funcionamento de trabalho do Ponto de Partida, percebemos que o ponto culminante encontra-se na realização de um espetáculo em que é possível identificarmos que uma função não pode ser desvinculada da outra, ou seja, não seria possível desvincular o produtor do encenador, pois são esses os agentes responsáveis por inovar o mercado a partir da própria criação. Assim, a encenação é constituída por uma produção, à medida em que a produção, quando consolidada, resulta em uma encenação. Dessa forma, tais funções, quando assumidas pela mesma pessoa, torna-se mais fácil compreender a trajetória desse processo que envolve todos os setores e instâncias do mercado teatral. Portanto, o profissional com domínio das técnicas, evita falhas na gestão de um trabalho que podem acarretar em sérios problemas, desde a dificuldade em manter uma obra em exercício, ao desgaste da equipe.

Por isso, na função do encenador/produtor, como é o caso de Regina Bertola, pode-se ter como soluções cruzamentos como os que a encenadora realizou entre o processo de montagem do espetáculo com a produção teatral. Não é fácil se manter imerso na atmosfera utópica da produção teatral. O Grupo Ponto de Partida construiu sua peculiaridade ao divulgar seus espetáculos cantando pelas ruas, ao frequentar os comércios e os lugares públicos da cidade de Barbacena na busca de apoiadores e patrocinadores, ao assumir as diferentes frentes referentes aos procedimentos de uma produção e ao expandir o nome Ponto de Partida em outras atividades além do teatro. Sendo assim, através dos desdobramentos acerca do Ponto de Partida, vale ressaltar que o próprio Grupo, como um todo, pode ser compreendido como um produtor, por mais que Regina Bertola desenvolva a função, os demais integrantes compõem e tecem juntamente com a encenadora.

Além disso, analisando o percurso histórico do grupo, ao longo desses 30 anos, é perceptível que, não por demérito, a encenadora Regina Bertola, em dados momentos do trabalho com o grupo, se assume mais como uma empreendedora do que encenadora. É inquestionável que, em determinadas situações, uma função se sobressaia à outra, devido à própria demanda. Contudo, ao identificar a grandiosidade de atividades, tarefas e demandas que se constituiu o Ponto de Partida, entende-se que assumir outras funções, e sobressair-se mais como uma empreendedora, no caso de Regina Bertola, é uma resposta positiva dentro da própria equação das funções enumeradas, até porque, dentro do processo de trabalho, um grupo precisa de recursos para se manter no mercado, mas, sobretudo de estratégias que concatenem as suas propostas. Por isso, o Ponto de Partida, com reconhecimento internacional, fez de Regina Bertola a porta voz do próprio grupo, a ponto de reconhecerem nessa mulher, uma encenadora, uma produtora, um empreendedora, uma artista.

A própria encenadora não nega sua importância como produtora para o grupo, afirma a presença em todas as fases e funções de um espetáculo e da gestão do grupo teatral, além das outras funções realizadas pela Associação Cultural Ponto de Partida. Mas afirma, “podemos até ser definidos como uma empresa, sim, mas nunca deixaremos de ser um grupo formado por artistas”. Para isso, faz-se necessário o encenador/produtor entender alguns saberes que correspondem às duas áreas, como: a necessidade de intervir politicamente no discurso do Estado por intermédio das políticas públicas culturais; os processos de produção; os processos de criação de um espetáculo; dominar o sistema burocrático da área de administração; elaborar projetos; possuir noção de luz, cenário, figurino; criar inovações estéticas para a cena; buscar conhecimento e dialogar com outras áreas; ter visão de empreendedor e macro da sociedade; dialogar com entorno; trabalhar com os elementos da própria cultura ou de outras; estabelecer uma ponte entre a obra, as iniciativas privadas e o Estado; escutar as opiniões do grupo e artistas envolvidos; além de ser artista.

Em vista disso, ser um encenador/produtor é uma função que necessita estar conectada a todos os pontos que ligam e emergem as diferentes esferas e funções da produção teatral. Por isso, a importância em compreendê-la como uma conjugação do encenador e do produtor, dois campos vastos, de diferentes caminhos, mas que unidos, tornam-se capazes de gerar novas diretrizes importantes para modificar o cenário brasileiro e contribuir com novas alternativas para a produção teatral, a fim de não pensá-las em âmbitos diferentes, mas pensar em um processo que congregue as áreas. Neste sentido, esta função, o encenador/produtor, está ligada ao campo da criação, bem como da produção, como já foi certificado. No entanto, suas reações e frutos se dão no trabalho desenvolvido com a sociedade, não os excluindo, mas

agregando-os no processo de fomento e formação de público; as reivindicações acerca do processo de subvenção; as estratégias de pensar em recursos de financiamento não apenas por editais; fazer com que os procedimentos de montagens se adéquem às planilhas de produção teatral. Enfim, a importância deste agente está em não anular a ligação existente entre a criação artística e o mercado.

Ao longo desta pesquisa, tornou-se oportuno ouvir diferentes vozes de encenadores e produtores, mesmo identificando uma precariedade no modelo estrutural das questões realizadas com os mesmos, impossibilitando de certo modo criar um aprofundamento maior acerca dos funcionamentos que gerenciam as funções de encenador/produtor, tais questionamentos foram importantes para trazer suas opiniões sobre a área da criação e da produção. No caso do Ponto de Partida, a pesquisa se cercou de entrevistas, encontros, fontes jornalísticas. Entretanto, outros materiais seriam ainda de suma importância para fomentar e aprofundar melhor a discussão sobre os pontos mencionados, principalmente no que se refere à produção teatral e a lógica orçamentária do grupo ao longo destas décadas e o seu crescimento empresarial desde a década de 1980. Sem dúvida, esses pontos terão que ser suscitados em pesquisas futuras.

Dessa forma, entende-se que esta pesquisa apresentou margens para que nos debrucemos ainda mais sobre o tema, pois a função do encenador, ao longo da história, mesmo que se multiplique em diferentes papéis continuará, de algum modo, presente. Assim, essa função de um século possibilita ainda abranger inúmeras discussões que, concatenadas ao tema da produção, possam abarcar novas diretrizes. A respeito da encenadora escolhida, mesmo identificando a presença, em seu trabalho, das duas funções, pode-se considerar que, no quadro brasileiro, outros autores da cena correspondem a essa mesma lógica; no entanto, existem também aqueles, que são assegurados por empresas responsáveis por produzir os espetáculos, podendo assim, o encenador permanecer nessa função, sem necessariamente precisar se envolver com o setor da produção.

Portanto, é possível encontrarmos nas experiências mais amadoras, acadêmicas ou profissionais, artistas que assumem suas variadas funções, que podem ser equacionadas de diferentes formas ao longo de suas trajetórias. É em vista dessas possibilidades tantas, que é ainda possível encontrar, no trabalho de renomados encenadores, a junção destas funções que abrange ainda mais os horizontes para um futuro promissor de trabalho, investigação e pesquisa, sobretudo porque a figura do encenador nos é contemporânea, responsável por adquirir funções e permanecer presente em todos que de algum modo vivenciam a cena ou a contam.

Para concluir, trago as palavras de Paul Heritage, que não apresenta um ponto final, mas novos caminhos acerca da função do encenador, que também é produtor. Uma função que é inovadora e transformadora ao longo de cada dia no teatro, que, de certo modo, renova-se de diferentes maneiras em cada artista que almeja a arte do encenador como profissão.

Uma pessoa está olhando outra, contando uma história, esta relação vai continuar e o encenador vai existir em algum momento. O encenador talvez estará dentro do próprio ator, ou até pode estar dentro do próprio público. Do desejo de eu pedir para você contar uma história, mas eu vou ficar aqui enquanto você conta. Sua própria filha, ou filho, vai ser um encenador, que vai insistir o que eles têm que fazer no quarto: *“Não senta aqui, senta aqui...”* Quantas vezes nós não contamos histórias para os nossos filhos ou filhos dos outros e eles acabam nos dirigindo, dirigindo o próprio contador de história. Claro, até neste momento você tem os encenadores, ou o pai ou a mãe que estão dirigindo, ou outra pessoa de fora da relação. Então eu acho que, como eu falei, têm elementos básicos que vão ser jogados de uma forma diferente a cada vez, a cada década, a cada século...

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AVELAR, Romulo. **O avesso da Cena**. Notas sobre Produção e Gestão Cultural. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008.

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa**: origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. Um trajeto: muitos projetos. In: **Etnocologia e a cena baiana**: textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BRANDÃO, Tania. **A máquina de repetir e a fábrica de estrelas**: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

BRANDÃO, Tania. **Uma empresa e seus segredos**: Companhia Maria Della Costa. São Paulo, Perspectiva, Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

BRITO, Moêma Ranart. **Produção Teatral e Musical**. Centro de Letras e Artes UNIRIO, Rio de Janeiro, 1989.

BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CAMARGO, Angélica Ricci. O amparo ao teatro durante o governo Vargas: uma discussão sobre a concessão de subvenções (1930-1945). In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2011.

CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. In: **Políticas Culturais**: diálogo indispensável. Org. Lia Calabre. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil**: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. **Práticas de produção teatral em Santa Catarina - Sobrevivência e busca de identidade**. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2003.

Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural. **Políticas culturais**: reflexões e ações / organização Lia Calabre. – São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa do Rui Barbosa, 2009.



COHEN, Renato. **Performance com linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COUTO, João Carlos. Produção/Programação: um desafio constante. In: **Temas para a dança brasileira**. Org. Sigrid Nora. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

CRAIG, E. Gordon. **Da arte do teatro**. Lisboa, PT: Arcadia, 1963.

CUNHA, Maria Helena. “Gestão cultural: desafios de um novo campo profissional”. In: **Revista Observatório Itaú Cultural/OIC**. São Paulo, SP: Itaú Cultural, n. 2, mai/ago 2007, p. 72-79.

CUNHA, Maria Helena. **Gestão cultural: profissão em formação**. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2007.

DELGADO, Maria M.; HERITAGE, Paul. **Diálogos no palco: 26 diretores falam de teatro**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1999.

DORIA, Gustavo A. **Moderno teatro brasileiro: Crônica de suas raízes**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine, erguendo um monumento ao efêmero**. São Paulo: Editora SENAC, 2010.

FERNANDES, Fernanda. **Ponto de Partida um país em cena: identidade e cultura contemporânea no teatro musical**. Juiz de Fora (MG): Funalfa, 2011.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais: Anos 70**. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2000.

FERNANDES, Sílvia. Nota sobre Victorino. In.: **Sala Preta**. Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 3, p. 174-180, 2003.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes/ Unicamp, 2003.

GARCIA, Silvana. **Odisseia do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

GONÇALVES, Cláudio Marcelo. “Beco” fará temporada em Barbacena. **Cidade de Barbacena**. Barbacena, 23 de fevereiro de 1991. Número:06/91. CB2, p. 1.

GUINSBURG, Jacó. **Dicionário de teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena.** Ensaios de Estética e História do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

JAMERSON, Fredric. **A virada cultural:** reflexões sobre o pós-moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LOBO, Carla. **Diário de produção:** relatos, dicas, experiências e casos de quem aprendeu a produção cultural na prática. Belo Horizonte: Ed. da autora, 2009.

MAGALDI, Sábado. **Teatro da obsessão:** Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004.

MAGALDI, Sábado. **O texto no teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro.** São Paulo: Global, 1999.

MAGALDI, Sábado. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. In: **Estudos Avançados 10 (28)**, 1996.

MAGALHÃES Vânia. Os comediantes. *In: O teatro através da história.* Org. Tânia Brandão. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Anuário do Teatro Brasileiro – 1976.** DAC – FUNARTE e Serviço Nacional de Teatro.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Anuário do Teatro Brasileiro – 1977.** DAC – FUNARTE e Serviço Nacional de Teatro.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Anuário do Teatro Brasileiro – 1978.** DAC – FUNARTE e Serviço Nacional de Teatro.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Anuário do Teatro Brasileiro – 1979.** DAC – FUNARTE e Serviço Nacional de Teatro.

MNOUCHKINE, Ariane. **A arte do presente:** entrevistas com Fabienne Pascaud. São Paulo: Cobogo, 2011.

OLIVIERI, Cristiane Garcia. **Cultural Neoliberal:** Leis de Incentivo como política pública de cultura. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

PATRICE, Pavis. **A análise dos espetáculos:** teatro, mimica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea:** origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. **A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PONTO DE PARTIDA. Ponto Alto. **Jornal cidade de Barbacena**. Barbacena. Março de 1989, nº 0, p. 1 - 4.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PRADO, Décio de Almeida. Ziembinski. In: **Jornal Estado de São Paulo**. São Paulo: 04.07.1951.

RANGEL, Otávio. **Escola de Ensaiares** (da arte de ensaiar). Rio de Janeiro: Editora Talmagráfica, 1954.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas Culturais no Governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010.

SANTOS, Gláucio Machado. Sobre requisitos de formação superior em Artes Cênicas: o artista como empreendedor. In: *Revista "O Teatro Transcende"* do Departamento de Artes – CCE da FURB – Blumenau, v. 16, n. 2, p. 03-14, 2011.

SARKOVAS, Yacoff. O incentivo fiscal à cultura no Brasil. In: **Revista D'ART: DO MERCADO. DA CULTURA DE MERCADO**. São Paulo, 2005.

SOUZA, Edgar Olímpio. De Barbacena para o Brasil. **Diário Popular**. São Paulo, 9 de julho de 1992. Revista, p. 1.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. **A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo**. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

TEIXEIRA, Ubiratan. **Dicionário de teatro**. São Luís: Editora Instituto. Geia, 2005.

TORRES NETO, Walter Lima. A turnê do Teatro Louis Jouvet no Rio de Janeiro e São Paulo. In: **O Percevejo**, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 10/11, p. 118-1134, 2003.

TORRES NETO, Walter Lima. Entre técnica e arte: introdução à prática teatral do ensaiador 1890-1954. In: **Sala Preta**. Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 03, p. 164-173, 2003.

TORRES NETO, Walter Lima. Entre técnica Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador. In: **REPERTÓRIO: Teatro & Dança** - Universidade Federal da Bahia, Ano 12 - Número 13, p. 15-33, 2009.2.

TORRES NETO, Walter Lima. Introdução histórica: o ensaiador, o diretor, e o encenador. In: **Folhetim**. Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, v. 09, p. 60-71, 2001.

TORRES NETO, Walter Lima. O que é direção teatral?. In: **Urdimento**. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, SC, v. 09, p. 111-121, 2007.

TROTTA, Rosyane. **Autoria Coletiva no Processo de Criação Teatral**. Tese de doutorado. Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2008.

VECCHIO, Rafael Augusto. **Teatro como instrumento de discussão social**: a utopia em ação do Ói Nós Aqui Traveiz na oficina Humaitá. Porto Alegre: UFRGS, 2006. 140f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Programa de Pós-Graduação em Administração. Faculdade de Administração, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

WEFFORT, Francisco. Introdução. In: WEFFORT, F.; SOUZA, M. (Org). **Um olhar sobre a cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

## ANEXO

Ficha Técnica do Espetáculo  
*Par, um musical apaixonante,*  
 2012.

### Ficha Técnica

**Concepção:** Ponto de Partida  
**Direção geral e dramaturgia:** Regina Bertola  
**Assistente de direção:** João Melo  
**Músicas originais:** Pablo Bertola, Lido Loschi e Júlia Medeiros  
**Direção musical e arranjos:** Gilvan de Oliveira  
**Assistente de direção musical:** Pablo Bertola  
**Preparação vocal:** Babaya  
**Coreografias e preparação corporal:** Wagner Moreira  
**Cenário:** Alexandre Rousset, Tereza Bruzzi e Ponto de Partida  
**Figurino:** Alexandre Rousset e Tereza Bruzzi  
**Assistente de figurino:** Beth Carvalho  
**Confeção dos figurinos:** Ateliê Vera Viol e Rita Moreira  
**Iluminação:** Jorginho de Carvalho

**Assistência, montagem e operação de luz:** Rony Rodrigues  
**Sonorização:** Murillo Corrêa e Cla  
**Fotos:** Guto Muniz e Waldir Damasceno  
**Captação de vídeo:** Macaca e Brucutu Filmes  
**Edição de vídeo:** Ronaldo Pereira e Júlia Medeiros  
**Identidade visual:** Greco Design, Diego Ribeiro e Júlia Medeiros  
**Adaptação gráfica:** Sesc Belenzinho  
**Produção executiva:** Fátima Jorge e Júlia Medeiros  
**Equipe de produção:** Diego Ribeiro, Karine Montenegro e Ronaldo Pereira.  
**Equipe de divulgação e mobilização:** Carolina Damasceno, Érica Elke, João Melo, Lido Loschi e Renato Neves  
**Assessoria de imprensa nacional:** Vicente Negrão  
**Administração:** Dulce Dias e Fernanda Fróes  
**Direção de produção:** Júlia Medeiros e Pablo Bertola



### Elenco

#### Grupo Ponto de Partida

Ana Alice Souza  
 Carolina Damasceno  
 Dani Costa  
 Érica Elke  
 João Melo  
 Júlia Medeiros  
 Lido Loschi  
 Lourdes Araújo  
 Pablo Bertola

Renato Neves  
 Ronaldo Pereira  
 Soraja Moraes

### Banda

Cleber Alves – Sax  
 Gilvan De Oliveira – Violão  
 Serginho Silva – Percussão

[www.grupopontodepartida.com.br](http://www.grupopontodepartida.com.br)  
[fb.com/grupopontodepartida](https://fb.com/grupopontodepartida)

## APÊNDICE

---

### ENCENADORES:

---

Entrevista com Regina Bertola, diretora do Grupo Ponto de Partida. Realizado em 04 de dezembro de 2012, em Barbacena – Minas Gerais, no espaço de ensaio do Grupo Ponto de Partida.

**Carlos Alberto Ferriera:** Começa pela sua trajetória, como você Regina, quando descobriu o teatro foi se encantando para chegar ao papel de diretora?

**Regina Bertola:** Eu acho que eu já nasci com vocação para diretora. Desde pequena eu sempre estava numa posição de certa liderança. Eu tinha, sei lá, sete anos, todas as minhas amigas iam à minha casa para me escutar contar história ou para planejar as nossas brincadeiras, as nossas atividades. Também minha mãe teve um papel fundamental. Ela era de Belo Horizonte e era declamadora, que naquela época era como “às senhoritas” se apresentavam em público. Também era cantora. Tinha uma voz de contralto maravilhosa.

Foi com ela a primeira lição que eu aprendi, do que seria ser uma profissional de teatro. Eu sou a nona filha de dez irmãos e me lembro dela costurando na máquina *titititit* [reproduz o som da máquina] de chinelinho, eu brincando ao seu lado. Sempre no meio da brincadeira eu acabava pedindo: “ô mãe, canta pra mim?” E ela: “ah Regina, pelo amor de Deus, eu estou costurando, cheia de trabalho!” “Ô mãe canta para mim? “Não minha filha, outra hora. “Canta mãe, você canta tão bonito, eu gosto tanto!”. Aí ela levantava da máquina, ia para o quarto dela, tirava o avental, trocava o chinelinho por um sapato de salto, passava batom, penteava o cabelo. Eu sentava na cama larga, esperando - sua plateia. Ela ia para meio do quarto, se colocava com perfeição, *anunciava o autor da música e o título da canção e cantava, cantava lindamente. Eu aplaudia, os olhos brilhando.* Ela tirava o sapato de salto, recolocava o chinelinho, o avental e retomava seu lugar na máquina e no cotidiano.

Então desde cedo eu aprendi que quando você lida com a arte e com o público, você tem esses dois compromissos básicos: com você mesmo, com as exigências e peculiaridades do seu ofício e com seu público. Essa mulher que teve 11 filhos, que fazia isso para cantar e apresentar-se para a filha de quatro anos, por respeito ao teatro e a plateia ensinou-me minha primeira grande lição. Ela também ensaiava peças no colégio. Eu acompanhava todos os ensaios, era seu ponto vivo, sabia todos os textos de cor. Minha mãe ainda era uma excelente contadora de história. Tinha um tempo teatral perfeito, sabia usar a mão e a voz com extrema propriedade. Foi minha primeira escola, com certeza.

Também minha casa tinha estantes lotadas de livros. Eu era uma devoradora de livros desde muito cedo. Então meu primeiro contato com o teatro foi através de minha mãe, dos livros do meu pai e do circo.

Antigamente o circo tinha uma primeira parte com trapezistas, palhaços, equilibristas e uma segunda parte que era uma peça de teatro, drama ou comédia. Como minha família era muito liberal, eles me permitiam ir, mesmo se o drama começasse as nove horas da noite. Também todas as manifestações populares e religiosas que se você tiver olhos para ver e ouvidos para escutar, vai perceber que são extremamente teatrais - as congadas, as serenatas, os Bois, as Folias, a Semana Santa que fizeram parte do meu universo infantil em minha cidade pequenininha.

Depois a grande escola foi o cinema. Eu sou louca por cinema. Todo dia assisto a um filme. No entanto, quando eu era pequena, nunca pensei em ser uma diretora de teatro ou de cinema, eu queria ser escritora.

Quando inventamos o Ponto de Partida, muito mais como movimento cultural do que como grupo de teatro, eu já era uma das lideranças. Quando a gente começou a pensar em usar o teatro como forma de expressão, naturalmente eu me encaminhei para direção! Minha sina.

**Carlos Alberto Ferreira:** Todos os espetáculos foram dirigidos por você?

**Regina Bertola:** Menos dois. Um que foi direção de Sérgio Britto. A gente queria que o Sérgio trabalhasse o ator e aí propusemos que ele dirigisse um espetáculo, porque assim acompanharíamos todo o seu processo de trabalho. Foi engraçado, porque ele era um diretor acostumado a iniciar o processo de ensaios com trabalho de mesa e o Ponto de Partida só faz trabalho de mesa depois de tudo levantado, então, ele teve que mudar totalmente a forma dele dirigir e foi muito rico para todos nós. Aproveitamos demais dessa escola que tem o domínio total da palavra, que é a escola da geração do Sérgio, da Fernanda Montenegro, da Nathalia Timberg, desse trio fantástico que trabalhou conosco nos ensinou demais.

A outra direção é de Maria Azambuja, que morreu há pouco tempo e que era uma grande atriz do Grupo El Galpón, do Uruguai. Ela estava para o teatro do Uruguai como a Fernanda Montenegro está para o do Brasil.

Eu fui convidada pra dirigir um elenco do *El Galpón*. Disse que aceitaria se, em contrapartida, algum diretor do El Galpón viesse dirigir o Ponto de Partida. E foi assim que aconteceu.

**Carlos Alberto Ferreira:** Como foi essa experiência para você dirigir o grupo de lá?

**Regina Bertola:** Foi divertido! Eles estavam acostumados com um diretor muito mais formal, muito mais clássico, que apresenta um texto e acompanha o ator dar esse texto. Que faz algumas marcações, mas que trabalha absolutamente orientado por um texto. Eu não sou uma diretora que trabalha em cima do texto. Eu sou uma diretora que trabalha em cima do material que o ator levanta e me apresenta. Então, se o ator não trabalha ele, pode procurar outro canto, porque comigo ele não vai ter espaço. O espaço que o ator vai ter é o espaço que ele conquistar, então, no princípio eles ficaram muito assustados com essa liberdade e essa responsabilidade. É assustador mesmo. Mas depois foi puro prazer e o resultado foi muito bom.

**Carlos Alberto Ferreira:** E o que é ser diretora então pra você? Já que você apresenta algumas questões de como é o trabalho do ator. E o que seria, então, essa função hoje no teatro, sendo que é uma figura ainda recente no final do século XIX?

**Regina Bertola:** Eu não sei precisar o que seria a função do diretor no teatro contemporâneo, mas posso afirmar o que acredito ser a função do diretor no Ponto de Partida. Eu acho que o

diretor é aquele que primeiro provoca e, geralmente, é aquele que *nariga* antes. É essa pessoa que tem esse nariz para o mundo, principalmente no caso do Ponto de Partida que não trabalha com um repertório já escrito, mas escreve seu próprio repertório. E aí o papel do diretor primeiro é perceber, depois é provocar, depois é seduzir o elenco para que ele se comprometa com sua proposta. Às vezes eu tenho uma proposta clara e o elenco não quer, acha que aquilo não vai dar certo. Mas eu estou vendo muito à frente, estou prevendo um resultado que eles nem imaginam mas que sei que vai chegar. Então o diretor precisa seduzir seu elenco, provocá-lo, convidá-lo para se atirar com você? Em que estrada? Não há estrada apenas o espaço para voar! Então o diretor tem que ter a confiança do seu elenco para que ele tope se arriscar com ele. Outra função, para mim, de um diretor é sua capacidade de estimular em um ator o que ele tem de melhor e sempre lhe propor desafios. Para seu trabalho de diretor você precisa ter uma percepção extremamente aguçada, uma sensibilidade muito trabalhada, para você perceber as piscadelas, os mínimos sinais que o elenco vai te dando no caminho daquele espetáculo. Não só o elenco, mas quando você elege, por exemplo, uma obra literária ou quando você elege um compositor, ou quando você cria um espetáculo, você tem que estar absolutamente aberto e atento a esses mínimos sinais que vão fazer o diferencial, que vão tirar esse espetáculo do lugar comum. Em síntese, o diretor é essa figura capaz de congrega uma equipe em torno de um objetivo e de um resultado.

**Carlos Alberto Ferreira:** E você acha que ele é um resolvidor de problemas dentro de um grupo? Hoje assim? Porque que essa pergunta, quando está no momento da montagem é só o diretor que é aquele o possível de resolver ou um músico também pode ser aquele que pode resolver?

**Regina Bertola:** Todos podem resolver. O trabalho de Ponto de Partida é muito diferente, quem começa a trabalhar no Ponto de Partida é um ator. Por exemplo, esse espetáculo agora que acabamos de estrear - *O Par*. Eu queria falar do par, de todos os sentimentos que envolvem o par, do ciúme, da paixão, do enamoramento, da separação, da paquera, do amor... Esse foi o mote que passei para eles. Eu sempre trabalho com um objeto de cena que vai perpassar todo o espetáculo. No *Par* os objetos seriam caixas de engraxate e caixas de sapato. Então separei o grupo em equipes e eles foram criar improvisos dentro daquele tema e com o elemento de cena proposto, mas com a música que eles escolheram, do jeito que eles queriam. Aí quando começaram a apresentar os improvisos para *o Par* foi impressionante. Os quatro primeiros exercícios estão no espetáculo. Foi muito bom!

E o ator de Ponto de Partida vem para o primeiro exercício de figurino, com luz. Se eles querem usar caixas, ou sapatos eles pintam da cor que necessitam, têm cuidado com os detalhes e com a cena como um todo.

A partir desse trabalho eu vou juntando os improvisos, vou orientando, cortando ou estimulando. Quando tenho uma bagagem grande de improvisos eu faço a dramaturgia. Na verdade é engraçado, o Sérgio Britto ficava doido com isso, porque a história está na minha cabeça não está na deles. É um exercício de absoluta paciência e confiança, porque eles não sabem qual é a história e eu não sei qual é a cena. Eu uso a cena que eles propõem para contar uma história.

Então, só depois de um tempo que o espetáculo toma forma porque eu, como uma tecedeira, junto tudo como se fosse uma colcha de retalho, que guarda os tons individuais que se harmonizam num todo costurado por mim. Evidentemente que nos espetáculos do Ponto de Partida tem cenas inteiras concebidas pelos atores, às vezes cenas maravilhosas que vieram de um trabalho de improviso.



Também gosto de trabalhar com os melhores. Então a gente trabalha com um músico excepcional. Claro que eu trabalho com ele para ele contribuir, propor soluções, apresentar suas ideias, viabilizar as minhas, então qual seria a função da equipe técnica? Trabalho com o maior iluminador do Brasil, um mago. Eu me cerco numa equipe técnica da melhor qualidade e eles têm total espaço de propor. Evidentemente, que eu fecho o trabalho de todos eles para que eles sirvam ao espetáculo. Eu sou, na verdade, quem junta todas as expertises para transformá-las no espetáculo que leva a minha assinatura. Eu vou construindo a cena que em última instância é minha. Eu sempre falo: o figurino é ruim, culpa do diretor, quem mandou ele deixar. A palavra final é do diretor, isso é fundamental para o espetáculo.

Não sei se trabalharia bem em um lugar onde todas as soluções fossem minhas, principalmente, as criativas. Agora, o diretor é a pessoa que tem que aguentar as grandes pressões e transformar seus problemas em solução. Aquele que aguenta a pressão de uma estreia quando todos os atores estão fragilizados, toda equipe técnica alvoraçada, toda produção assoberbada e você tem que ser aquele em que todos confiam, em quem todos sabem que podem se apoiar.

**Carlos Alberto Ferreira:** Ou seja, você assumiu então mais de uma função, além de direção?

**Regina Bertola:** Nossa, eu assumo várias funções. Da produção a estratégia de divulgação, do relacionamento com os patrocinadores a administração. Além do mais eu sou uma diretora que acompanha tudo. Não existe prova de figurino que eu não acompanhe, não tem um arranjo que eu não aprove, não tem um refletor que ascenda que eu não sei porque. Não tem nada que eu não acompanhe.

**Carlos Alberto Ferreira:** E você acha que é possível um diretor ser formado dentro de uma universidade?

**Regina Bertola:** Só dentro de uma Universidade de certo que não, mas ela pode te instrumentalizar em várias coisas.

Antes de mais nada acho que o diretor tem que ter um temperamento especial, uma liderança, uma certa coragem. Depois, o diretor como eu vejo, é aquele que tem alguma coisa para contar, que quer construir uma obra, que quer influenciar seu tempo histórico. Esse diretor não se forma apenas em uma universidade. A formação do diretor, começa muito antes da Universidade, muito antes.

**Carlos Alberto Ferreira:** Então, a própria vida é uma é uma faculdade?

**Regina Bertola:** É, se ele souber aproveitá-la. É preciso agarrar a vida sem pudores, para que ela não lhe escape, mas com a delicadeza suficiente para que ela não se desfigure na sua mão.

Eu uso praticamente todo o meu cotidiano como exercício. Por exemplo, arrumar minha casa, para mim, é um grande exercício. Eu sou uma diretora que gosto do palco desenhado e harmonizado nos seus mínimos detalhes. Às vezes eu ando com um artesanato ou uma peça de arte por uma semana pela casa. Eu ponho lá, não! Está desequilibrado! Aí eu ponho aqui, não, não pode desaparecer. Quer dizer, eu fico em busca do equilíbrio perfeito para que ela seja integralmente valorizada e, ao mesmo tempo, o que está em torno dela não se desvalorize, entendeu? Para mim esse é um grande segredo de direção.

**Carlos Alberto Ferreira:** E os seus espetáculos, que você dirige, ele tem uma preocupação com a educação, com o social, com o que está precisando falar agora. Eu falo porque assim, eu nunca vou esquecer a cena, de quando eu vi por DVD, não vi ao vivo *Prá Nhá Terra!* com os meninos de Araçuaí, só de vê-los me debulho assim, *sabe?* E é impressionante, e acho que foi uma valorização regional, foi não só nacional como internacional. Você pensou nisso? De ter essa preocupação com a educação? De trazer a própria literatura do Brasil. Isso é muito presente nos espetáculo de vocês, os nossos literários, os nossos autores...

**Regina Bertola:** Eu não tenho pretensão nenhuma de fazer educação em minhas cenas, eu tenho pretensão de fazer arte e fazer teatro. Agora, é impossível você fazer teatro sem você levar às últimas consequências um processo educacional, isso é permanente no fazer teatral. Tanto eu, como os atores, como a equipe técnica, estamos permanentemente em um processo de aprendizado, que significa uma relação plural, onde o aprender e o ensinar cada vez estão de um lado diferente da gangorra. O dia que você perder a sua capacidade de aprender, você perde sua capacidade criativa, você vai repetir o teatro que deu certo.

No nosso trabalho com os meninos a primeira coisa que os seduziu foi o encantado. A partir dele inseriu-se o processo de aprendizagem.

Eu sempre quis fazer um teatro que falasse da minha gente, na minha língua, com o meu sotaque e meu ponto de vista, ora era lógico partir da realidade dos Meninos de Araçuaí para construir o trabalho. Eles tem uma riqueza espantosa que só eles têm, eu, o Ponto de Partida temos outra. É a junção dessas duas experiências, dessas duas heranças que vai construir um legado novo, que por sua vez será repassado para as futuras gerações.

**Carlos Alberto Ferreira:** E você teve algum mestre, algum diretor, que te inspirava ou te inspirou?

**Regina Bertola:** Eu tive o trabalho do Oficina. Eles usavam o *Coringa*, não existia o ator principal, o papel principal passava por todos. Isso me instigou muito, porque isso era uma coisa que eu pensava do teatro O Ponto de Partida tem isso: o grupo é que está no papel principal. E o Antunes. Não por eu ter assistido vários espetáculos dele, eu vi algumas fotos de alguns espetáculos, de Macunaíma, do Vestido de Noiva e aí confirmei que era esse o teatro que também eu queria fazer - nada naturalista Então, eu acho que foram as duas influências que me deram o pontapé.

**Carlos Alberto Ferreira:** E você já foi atriz?

**Regina Bertola:** Já!

Carlos Alberto Ferreira: Atua ainda, ou não?

Regina Bertola: Às vezes, em musicais, porque adoro cantar. Quando os meninos de Araçuaí estão em cena, eu estou sempre no palco, porque eu lhes dou uma segurança, mas não é uma experiência que eu goste muito.

**Carlos Alberto Ferreira:** E para encerrar. Você acha que existem diferentes diretores? Você é uma diretora de um grupo, você acha que há diferença dos diretores ou diretor é aquele que acredita nele e isso já é um diretor?

**Regina Bertola:** Essa é difícil de conversar comigo, porque eu sou muito distante do universo, desse teatro feito com elenco, esse teatro de um diretor, não sei...

**Carlos Alberto Ferreira:** Mais você vai ao teatro?

**Regina Bertola:** Vou ao teatro, às vezes, quando a gente tem tempo, porque a gente está sempre trabalhando!

**Carlos Alberto Ferreira:** Existem diferentes diretores?

**Regina Bertola:** Nossa! Existem, muitos diferentes. Existe o diretor que está muito ligado ao ator, na atuação do ator, então todo o em torno não tem muita importância. Existe o diretor que não dá a menor importância a fala, porque ele acha que a imagem é o principal. Existe o diretor que quer realmente realizar o trabalho dele, que a proposta é dele e o elenco e toda equipe técnica está ao seu serviço, para realizar uma ideia sua. Existem principalmente bons diretores e maus diretores. Então, eu acho que a linguagem que cada um elege não tem muita diferença, não tem muita importância. O importante é que o diretor tenha domínio do seu ofício

Eu sempre falo: “teatro pra mim é uma história com gravura”, por isso quero que as pessoas se encantem com a força da palavra, (por isso a literatura brasileira está tão presente nos espetáculos do Ponto de Partida) e, ao mesmo tempo, fiquem fascinadas pelo o que está acontecendo em cena. Que ela tenha esses dois estímulos, tanto o visual, como o sonoro

Eu acho que é muita honra e um privilégio muito grande você colocar, às vezes, 600, 1000 pessoas sentadas, uma hora, uma hora e meia, para ver e escutar o que você está propondo. Você tem que ter o que falar, o que mostrar.

Então eu sou uma diretora que cuida mesmo de cada detalhe. Eu tenho um compromisso histórico, eu sou comprometida com meu tempo, com a minha terra, com a minha gente, mas o meu primeiro compromisso é com o ser humano. O ser humano me deixa perplexa e vai sempre me instigar. Somos complexos demais para nos contentarmos com o curto tempo que nos é dado na terra e por isso temos essa necessidade permanente de transcendência. Claro que eu quero contar uma história e deixar um legado. Quero fazer um teatro que emocione, que celebre a vida integralmente, dos desvãos mais escuros aos caminhos mais luminosos. Mesmo que seja um teatro que denuncie, mesmo que seja um teatro que seja triste, tenho a pretensão que ele possa levar as pessoas a acreditar que vale a pena transcender os limites e realizar em plenitude a sua humanidade.

Então eu tenho esse compromisso e ao mesmo tempo tenho um compromisso estético. Eu preciso de beleza como preciso de comida. A beleza é meu alimento por isso tenho um compromisso estético muito claro.

**Carlos Alberto Ferreira:** Então seu público recebe o melhor?

**Regina Bertola:** O melhor nosso, recebe, com certeza. Eu tenho cuidado, porque penso que se você quiser fazer uma experiência que interessa só a você, faça na sua casa ou se tranca no laboratório e vai fazer. Teatro é uma arte pública, cinema é, mas teatro é mais ainda. Porque o cinema você ainda pode guardar a fita e ver anos depois, é capaz de entender daqui uns cinco anos, daqui uns dez. Agora, teatro não, é aqui e é agora! Então, não quero fazer um espetáculo que interessa apenas a mim, como uma experiência pessoal e íntima, em que eu vou elaborar ideias, que eu ainda não tenho claras para fazer uma experimentação, porque isso é o que é ser contemporâneo, isso que é o teatro moderno, *não!* Eu quero dizer alguma coisa que me interessa e que pode ser que interesse a você, e para interessar você tenho de deixar que isso fique o mais sedutor e o mais claro possível.

Então, para mim, dirigir é uma experiência plural. Fazer teatro é uma arte coletiva, eu necessito do público para que ela aconteça. Não é uma experiência minha, é uma proposta

minha, no caso do Ponto de Partida é uma proposta nossa, mas precisa do outro para que se concretize!

**Carlos Alberto Ferreira:** O trabalho é coletivo ou extremamente pessoal?

**Regina Bertola:** Isso aqui é engraçado, é bom de falar, se é coletivo ou extremamente pessoal? É coletivo, mas extremamente solitário, não é pessoal. Por exemplo, você sabe que tem uma hora que o ator deu tudo que ele tinha e está péssimo. E você precisa falar para ele: “Sabe todos esses meses que você trabalhou? Essa cena não vai para o espetáculo.” Isso é uma decisão solitária, difícil, isso é a pior coisa para o diretor. Se o diretor tem um compromisso com o espetáculo ele precisa levar isso até as últimas consequências. Ao mesmo tempo, eu que trabalho com grupo e não com elenco, eu não posso acabar com uma pessoa porque a cena não foi boa. Então, isso é solitário.

**Regina Bertola:** “Quando um espetáculo é apresentado ao público, o trabalho do diretor é o que menos se evidencia.” Nada.

**Carlos Alberto Ferreira:** Mas existem muitos espetáculos que às pessoas vão pelo diretor.

**Regina Bertola:** Não evidencia, não tem jeito. Não precisa se evidenciar. Quando o trabalho é bom as pessoas reconhecem sem fazer avaliações técnicas sobre a direção. São raras as pessoas que conseguem falar assim: “olha o trabalho de direção é maravilhoso”. Só a pequena parte do público conhecedora de teatro. A maioria do público vai falar: “nossa, que espetáculo lindo!” Ele não sabe definir, mas ele gosta, porque tem um trabalho de equilíbrio que sustenta aquele espetáculo. Então, não tem jeito, um bom trabalho, não é trabalho de ninguém é trabalho de todos. Não precisa falar do diretor.

**Carlos Alberto Ferreira:** Todos os trabalhos de vocês levam quanto tempo em média para ser concebido?

**Regina Bertola:** Depende! Esse espetáculo o *Círculo do Ouro*, por exemplo, durou uns quatro anos, porque a pesquisa era enorme, a pesquisa histórica. Mais geralmente seis meses.

**Carlos Alberto Ferreira:** Você tem alguma preferência por algum espetáculo?

**Regina Bertola:** Não sei. Hum... eu adoro o *Círculo do Ouro* como concepção estética. Acho que tem hora que ele é um puro enquadramento, se você fotografar. Eu gosto do *Gato Malhado* muito como clássico assim, tem anos em cartaz, tem vinte e tantos anos em cartaz. Adoro *Viva o Povo Brasileiro*. Gosto do *Par* agora, por uma completa despreensão, o *Par* não quer nada, só quer cantar e dançar, assim, é fluído. O *Beco* eu adoro. *Drummond* eu gosto. Ser Minas tão Gerais. São muitos...

**Carlos Alberto Ferreira:** É um vasto currículo.

**Regina Bertola:** Tem, por exemplo, o *Grande Sertão: Veredas*. Todas as vezes que eu lia, até há pouco tempo, eu tinha dor na barriga. Que trem difícil fazer a adaptação. Fui atrás de quatro escritores e ninguém quis se arriscar. E eu considero Grande Sertão: Veredas um dos grandes momentos do teatro brasileiro. Mesmo! E quanto mais eu afastar, mais eu tenho certeza do que ele significou como montagem, como adaptação. Era um primor! Então, isso eu fico orgulhosa de ter feito.

Ter feito bem um escritor que eu amo. O *Tear*, eu adoro, vou até remontar. É muito difícil fazer Manoel de Barros. E o Manoel de Barros foi assistir e falou comigo: “Não estou acreditando Regina, porque todo mundo está rindo e eu sou difícil.” Ah poeta! Você é que se acha difícil. Esse humor aí é todo seu.

O *Círculo do Ouro* foi muito difícil, porque era mais de um século de história, e essa loucura que eu inventei de que tinha de fazer o século XVIII falado numa linguagem contemporânea... Então você imagina o que é que isso! Você fazer a fala do Grande Sertão virar completamente natural no século XVIII. Adélia Prado virar natural na boca da Rainha... E era um espetáculo musical, onde a gente cantava músicas barrocas, que é difícilíssimo cantar. Está longe da gente. Cantava modinhas, cantava música contemporânea composta para o espetáculo. Era um espetáculo de uma dificuldade absurda. Então, isso me estimula, me dá prazer, você sabe que está madura, que consegue lidar com esse tipo de desafio. E gosto demais porque, até hoje, todos os autores que adaptamos e que assistiram aos espetáculos do Ponto de Partida amam. Eles adoram. Então fico muito orgulhosa porque sei que tive uma completa compreensão da obra deles. Em nenhuma hora fui invasiva ou tentei distorcer. É uma coisa que eu pego emprestado mesmo. Por exemplo, a *Roca* a Adélia Prado assistiu comigo e quando acabou ela falou: “não acredito, todas as palavras que estão aí são minhas, mais eu não escrevi essa história!”.

Essa é uma técnica do grupo Ponto de Partida. O próprio *Par* é uma história concatenada com a música. Você compreende a história porque eu juntei algumas músicas.

**Regina Bertola:** “Que arte ou artes você acredita que mais influência seu trabalho como diretor?”

**Carlos Alberto Ferreira:** Nossa, eu acho que, sua mãe foi uma grande influência.

**Regina Bertola:** O cinema influencia. Esses cineastas são poderosos demais. É a forma de fazer cinema. Você tem *close*, no teatro você não tem. Para você fazer a plateia ver um detalhe no rosto do ator que está perfeito e é fundamental naquela cena que truque você vai usar sem o *close*. E os cortes que o cinema permite para ter aquela cena completamente limpa e que no teatro não dá. Isso é outra coisa que eu persigo como diretora. Você pode ver os espetáculos do Grupo Ponto de Partida eles são limpos, limpos, limpos. Uma cena entra na outra, entra na outra, entra na outra, e você não vê o corte. Como se eu tivesse feito uma edição de cinema. Então, isso é uma coisa que me instiga e é difícilíssimo de fazer no teatro. Porque você tem que fazer no tempo real. Você tem que tirar um ator de um lado, fazê-lo rodar todo o palco atrás e entrar do outro, sem que a plateia perceba que isso tenha um corte. Por isso, o teatro do Ponto de Partida é tão físico. Então, o cinema é super inspirador. E a literatura.

**Regina Bertola:** “Já montou alguma peça sua?” Já. “Com datas fixas de estreia?”

Às vezes, como essa o *Par*, por exemplo, era uma data do patrocinador. Às vezes é bom.

O Ponto de Partida, atualmente, tem 360 pessoas ligadas a ele. Um elenco de 20 pessoas que é um núcleo de teatro, os 250 alunos e os 17 mestres na Bituca: Universidade de Música Popular, que são grandes músicos mineiros, os 40 meninos de Araçuaí. Então, a gente é muito mais que um núcleo de teatro. Ainda temos todo esse patrimônio histórico para cuidar. Uma escola de música, essa casa e a outra casa que a gente está começando a restaurar, que vai ser a Casa Palavra ligada a literatura. E o Corredor Cultural que estamos começando a implantar aqui, com espaço para shows, exposições, feiras... Então o trabalho e o montante de dinheiro

que o Ponto de Partida opera no ano são enormes e você precisa ser muito eficiente. O que estava acontecendo era que a gente adiava o processo de estreia, porque as necessidades eram muito prementes. Quando você tem uma data, você fala: meu filho pode cair a casa! Igual a gente fez agora - entrava às 10 horas da manhã e saía às 2 horas da madrugada. Almoçava aqui. Tomava café aqui. Às vezes isso é bom!

Mas eu sou uma diretora muito peculiar mesmo! Diferente. Por causa disso, a gente é mais que um grupo de teatro, você tem a perspectiva de que você não é o centro do mundo. Você compreende que faz parte de uma estrutura muito maior. E que esse país precisa do seu ofício como uma das partes dessa estrutura. Então, é importante você estar ligada à música, à literatura, as artes plásticas, a memória, ao seu patrimônio histórico, as suas heranças atávicas e suas perspectivas de futuro, a formação profissional sua e das novas gerações, a formação de público, a educação, a consciência da sua dependência e da sua responsabilidade planetária. Você faz parte de uma trama muito maior do que a sua estreia. A sua estreia é apenas um dos pontos dessa trama. Isso redimensiona o trabalho do Ponto de Partida.

Entrevista com Antunes Filho, diretor do Teatro SESC Consolação. Realizada em 29 de outubro de 2012, em São Paulo, no espaço SESC Consolação.

**Carlos Alberto Ferreira:**Antunes, o que é ser diretor teatral pra você?

**Antunes Filho:** Primeiro você começa querendo se afirmar como ser humano, tem uma posição, tem um local onde você possa estar, você ser socialmente. Então, aí como qualquer outra profissão. Exatamente como qualquer outra profissão. Eu acho que o diretor de teatro ele se faz através como qualquer ator ou qualquer cenógrafo, se faz através de vendo teatro, vendo circo, hoje em dia vendo televisão. Que é péssimo, que é péssimo exemplo a televisão. Então, por aí você começa a ver que tem alguma coisa por dentro que fala: vamos criar um universo também assim, esse universo é criado, talvez nós possamos criar alguma galáxia. Uma estrela do já, do preexistente. Aí você começa a se locomover com os pauzinhos dentro de você e vê o que acontece, às visões que você vai tendo, o que os anjos te falam ou as ninfas, então, você vai em frente. Eu acho que é como qualquer profissão. Só que deve ter alguma coisa mais estranha. Algo estranho, em poder ser diretor de teatro, que é uma confissão, que fica mais exposto. É uma das profissões como a do poeta que fica mais exposto. O seu interior fica mais exposto. As pessoas em outras profissões podem se conservar, podem se fechar, se preservar, trancar e deixar a chave em casa, deixar a tua chave num outro cofre, e o diretor de teatro como poeta, ele está exposto. Então, ele está mais sujeito a chuva de tempestade, que outras profissões mais liberais, mais tranquila de trânsito social.

**Carlos Alberto Ferreira:**E esse trabalho solitário, esse trabalho de diretor, como que surge esse pauzinho? Essa ideia quando se quer montar? Surge de onde esses desejos?

**Antunes Filho:** É um mistério! É um mistério! Isso acontece ou não acontece. Mesmo quando você quer fazer uma obra acontece ou não acontece de ter inspiração. O diretor de teatro tem uma vantagem, ele tem a inspiração e depois ele procura a obra. Não é a obra que dá inspiração, é ele, é a necessidade vital dele, social dele é que determina a sua inspiração. Se

você tiver um sentido humanista é uma coisa, se você tiver o sentido humanitário é outra coisa. Numa você patina o conhecimento, no outro você patina, você transita na ajuda humana, mais na ajuda concreta, real, digital, humana; e na outra, é mais uma proteção cultural, fundamental, é fundamental também, mas são dois aspectos diferentes, um humanismo o outro humanitarismo. E você pode gostar da cultura, amar a cultura, mais não se escravizar a cultura, não fazer da cultura uma alienação, isso que eu quero dizer, transformar a cultura em uma alienação. Hoje em dia com tanto *pós* isso, *pós* aquilo, *pós* acolá, você pode se alienar e ficar discutindo teorias e mais teorias, viver em bibliotecas e eu gosto de viver labor. É lógico que você tem que saber o que acontece nas bibliotecas, o que está se lendo nas bibliotecas, mas você não pode em nome de alguns *ismos* perder a poesia e perder a humanidade, ou seja, a humanidade poética.

**Carlos Alberto Ferreira:** E você acha que um diretor pode aprender então em uma faculdade? Ser diretor?

**Antunes Filho:** Em parte sim, em parte é necessário. Vamos fazer *fifty/fifty*. Mais pelo menos eu vejo agora a crítica com um apedrejamento que fez o modernismo e a hegemonia de coisas tirânicas. Aí você começa a bombardear tudo e os próprios críticos hoje em dia, não sei se eles têm tanta coragem de dizer o que eles realmente acham das coisas, devido estão sendo solapados permanentemente. Então, muito difícil ser crítico, porque falar a verdade, verdade, verdade não sei se vai conseguir. Mais dizer a verdade, a verdade pode ter a taxa de tirano. Então, você vê em Artes Plásticas os críticos, todos eles se renderam aos artistas e aos *merchants*. Não sei se acontece isso também em teatro em se render aos *merchants*, ao industrial, ao comercial, então, acho que está todo mundo muito solitário. Talvez você não possa dizer toda verdade que você acha do espetáculo. Talvez só o que você sabe como crítico. Será que a sua cultura não é só biblioteca? Você tem cultura de tablado? Você tem cultura de tablado? Você conhece técnica de ator? “Você conhece técnica de ator? Eu pergunto!” Não, mais eu conheço esse livro, aqueles outros livros se escapam por aí. Eu não sei se eles têm muito a dizer, o que eu acho que é a paixão teatral, uma obra, uma dramaturgia ela se realiza não na estante, ela se realiza no palco! Então, as pessoas acham que a dramaturgia se realiza na estante. Não, é no palco. É no palco. Será que pra ser hoje um bom crítico teria que fazer uns dez anos de palco antes? Saber o que é o ator, saber o que é o diretor, saber essa relação. Não sei se no Brasil conforme as coisas estão andando se não está dando muito desperdício, ou seja, muito talento sendo perdido, porque o crítico elogia ora por conta da solidão, pra não ficar só e tem que ter alguns amigos, tem que ser solidário, então é mais amigo do que crítico, e ao mesmo tempo crítica os outros demais que não é amigo, mais você que ganha prêmios, você é premiado, você não sabe se está levando uma bomba pra casa. É bom, é bom ser elogiado, todos nós queremos elogio, todos nós queremos o aplauso, mais que isso não esmoreça. Aquilo que você poderá dar de frutos, em nome da vaidade acho que muitos talentosos estão se perdendo, em nome do elogio fácil, muito talento está se perdendo. Porque pra ser um bom artista, principalmente, ator tem que ter muita técnica e hoje em dia isso não é muito considerado, a técnica!

Em alguns dados às vezes, ah legal, o primeiro impulso, parece impulso de criança. A eu gosto, não gosto. Não é assim, eu gosto, eu não gosto. Comose fosse uma mesa de

aniversário: “eu gosto de brigadeiro, eu gosto de coco!”, não é isso. Então, eu acho que este próprio ator que é elogiado ele está sendo envenenado, o artista que está sendo elogiado, está sendo envenenado, quando podia-se prestar mais atenção por sua vida, na profundidade da sua vida, sua vida é profunda e tem coisas por dentro maravilhosas, mais talvez eles sejam trancadas, as coisas maravilhosas sejam trancadas, barradas pelo elogio, por um premiozinho (*preminho*) que você ganha e você termina sua vida por este premiozinho (*preminho*). Você vai repetir essa personagem que você fez hoje, aí você põe um óculos, põe uma barbinha e tira a barbinha, põe uma cabeleira, e é isso só, e a mudança de maquiagem só, aquele cara continua o mesmo não se modificou. Eu acho que, cada obra que um ator faz e um diretor é uma forma de autoconhecimento, de autodesenvolvimento. Então, eu acho isso, e isso está sendo um barrado, de certa maneira, deixado de lado, porque o crítico está inseguro também. Será que ele sabe? Primeiro, será que ele sabe de tablado? Ou ele só sabe da sala de leitura? Será que se ele tem alguma verdade, ele poderá continuar dizendo? Será que ele não vai ser um tirano de hoje em dia? “Esse é o crítico tirano”. Como é que ele se acha, nós não podemos ficar sozinhos, solitários, ele tem que ter amigos, e aquele cara simpático, o ator mais ou menos bom, ele elogia dá os prêmios, dá com isso, e está matando o cara. Para se salvar ele mata o artista, para ele se salvar da sua solidão ele mata o artista. Dá para entender?

**Carlos Alberto Ferreira:** Você acha que a função do diretor, é uma função nova, pensando que basicamente nasce no final do século XIX e esse desenvolvimento dessa figura hoje, existe diferença entre um diretor de um grupo e o diretor de um coletivo, existe essas formas de agrupamento?

**Antunes Filho:** Eu como trabalhei sempre de maneira coletiva, mas dizem que é autoral, mas foi sempre coletiva. O Macunaíma foi feito com os atores, eles fizeram os exercícios. O ato teatral é sempre, quando o diretor é bom, é sempre coletivo. Quando ele é mal, ele sempre se impõe, ele não precisa impor o trabalho se impõe, o conhecimento se impõe, se eu tenho três pessoas que não tem a voz legal, não tem técnica corporal nenhuma, eu sou obrigado a ensinar, eu ensinando ele a falar, ensinando ele a andar, ensinando ele a se mover, o que é que isso? É tirania? O professor é um tirano porque ele te obriga a aprender coisas? Me explica, o que é um professor, um tirano? Matar o professor, “rarara”, matemos o professor porque ele é tirano. É uma loucura. Eu dou o que tenho que dar, o que ele não sabe, e que eu sei e eles dão aquilo que eles podem dar juntos fazemos aquilo é uma troca. Então, se confunde porque a maioria dos diretores não sabe nada de técnica, então, fazer um coletivo é muito mais fácil, esconde a deficiência dele, vamos fazer um coletivo, uma criação coletiva que esconde minha a deficiência. Eu sou obrigado arregaçar a manga ensinar a andar, a falar, a saber tudo isso, sou um tirano porque eu estou ensinando. “Ô professor tirano! Ô...” É uma loucura, muita loucura. Então, é isso que fica na teoria e esquece a prática, é isso que estou dizendo, “fica na teoria, na teoria, discute, tirano, não tirano”, fica na teoria pós-moderno, pós-dramático, no pós sei lá o que. Sabe, é tudo uma bobagem, tudo uma bobagem. Sabe, as coisas elas se colocam e se impõe por si, as necessidades se impõem por si, se você está com fome você vai comer, está com sede você vai beber. Não vai beber água, agora porque é tirania. Você deve comer agora, depois de três horas você tem que comer, é tirania isso? Ora é *piração*. Confunde porque o teatro não acabou, não tem o que discuti, só estão criando o caos, só caos. E enorme



hoje, abaixo a tirania, abaixo a tudo isso, então, vai de tudo, eu vou, virou uma ordem, viramos uma ordem.

**Carlos Alberto Ferreira:** E você acha, partindo desse pensamento pós-moderno, como você mesmo colocou acaba que...

**Antunes Filho:** Deve existir o diretor mais tirano, tem um que é um pamonha. Cada um é um. Vai discutir isso? Discutir o sexo dos anjos? É masculino é feminino esse anjo? A vai criar saco. Faça a obra! Vamos ver o que acontece com a obra. Faça a obra, pelo amor de Deus. Não sei de que jeito você vai fazer, mas faça a obra. Mais em vez de discutir como fazer a obra, fica discutindo se é isso, se é aquilo, não faça mais isso, o que é bom se impõe por si, pode ser pós-dramático, pode ser pós-moderno, pode ser naturalista, não naturalista, pode ser o que você quiser. Ponto, faz, mostra. É isso, é tão simples, é o tablado que resolve, é o tablado que resolve. Tem que fazer. Então, é porque não tem talento, se tivesse talento ia para o palco fazer. Vai para o palco fazer se tem talento!

**Carlos Alberto Ferreira:** Então, acaba que o diretor tem várias funções?

**Antunes Filho:** Tem! Claro, o diretor no Brasil tem uma função fundamental, pedagogia. Ele vai fazer uma peça demora um ano, não pra fazer a peça, pra ensinar durante dez meses a andar, a se virar, a falar, a tudo isso; depois nos últimos dois meses ele se dedica a obra. É lógico que durante esses dez meses pode se falar teoricamente sobre a obra vai se discutindo, mais na verdade esses dez meses é pro cara aprender a andar, a falar, se virar, a olhar, a *respirar*. Ninguém dos atores, 90 % dos atores brasileiros não sabem respirar, respirar, ensinar a respirar, respirar é um ato vital, fundamental pra vida.

**Carlos Alberto Ferreira:** Antunes, você já contemplou muitas das questões. Porque quando eu pensei a questão da produção teatral nessa questão macro mesmo, eu vejo que o diretor realmente ele não consegue ficar num único lugar mesmo, ele se coloca. E uma das perguntas o seu papel colocada era assim: O seu papelassemelha-sea de um educador? É um professor que está basicamente dentro de um tablado.

**Antunes Filho:** Ele tem que ser. Pra você ser criador no Brasil, antes você tem que aprender pedagogia e ver as necessidades. Eu fiquei a vida inteira estudando o ator, a vida inteira me dediquei ao ator. Hoje em dia eu consigo ver um ator andando de costas, eu digo se ele está certo ou se está errado, de costa andando para o fundo, eu digo tudo a respeito dele. Já me dediquei à exata. Eu queria fazer esse aparato egoísta que você queria fazer a meia hora, mais eu por quê? O ator me interessa, eu gosto do ator, sempre gostei! Quando eu era moleque eu via os filmes, os grandes filmes, eu gostava daqueles atores e daquelas atrizes a maneira com que eles cruzam e tal, um universo passavam através dos olhares daqueles atores, daqueles sorrisos, “daquele susto que faziam assim” (sussurrando). Coisas me aconteciam na cabeça, eu viajava nesses atores, por isso, eu me dediquei ao universo interno do ator. É isso que eu provoço sempre, o universo interno do ator, venha, venha com as suas constelações, mostrenos! O ator tem que mostrar as suas constelações. Agora tem que ter um preparo espiritual e

físico para isso, quando eu digo físico eu to dizendo espiritual, quando você respira, quando faz exercício físico eu to discutindo a tua fisiologia, ela tem que está fluente a você a qualquer coisa, ela não pode está travada. Como conseguir isso? Trabalho, trabalho, mais trabalho. É isso!

**Carlos Alberto Ferreira:** Você tem algum mestre? Mestres, diretores que você...

**Antunes Filho:** É eu tive todos aqueles estrangeiros que tiveram aqui no Brasil, mais não foi por eles. Embora eu deva muito a eles, Ziembinski, Bollini, Solti, Ricelli, todos esses. Mais certas coisas, hoje em dia você fala assim: Stanislavski é o Stanislavski. Stanislavski foi um, ele era um positivista, e hoje em dia acabou tudo, tchau positivismo. Mais tem alguns caras positivistas por aí que eu vejo. Então, eu vejo por outra maneira o ator, uma coisa pós Stanislavski, a gente, até eu brinco, eu falo: “eu não faço Stanislavski, eu brinco de Stansilavski”. É diferente! Eu não faço, eu não estou sujeito a Stanislavski, eu brinco, eu uso as coisas de Stanislavski. Nós aqui no CPT brincamos de Stanislavski também, se você quiser, nós brincamos de Brecht, a gente brinca do que você quiser, nós brincamos de pós-moderno. Nós podemos brincar de pós-dramático? Nós podemos brincar de pós-dramático. Mais eu, cada um é um. Cada um é um.

**Carlos Alberto Ferreira:** Muito obrigado!

Entrevista com Eloisa Brantes, diretora do Coletivo Líquida Ação. Realizado em 09 de outubro de 2012, em Porto Alegre, durante o VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas.

**Carlos Alberto Ferreira:** Fale como se deu a sua entrada como diretora de teatro? Como tudo iniciou? Suas experiências. Sua trajetória como diretora.

**Eloisa Brantes:**Primeiro como se deu esse deslocamento. Eu como atriz e como diretora. Como se deu essa passagem se deu maneira muito particular.

Na verdade eu fui pra Paris pra estudar com os diretores de teatro, como atriz, numa perspectiva como atriz. Lá eu quis ficar mais tempo, me inscrevi na universidade em fazer uma *maîtrise*, equivalente a uma especialização, e essa *maîtrise* era em etnocologia, justamente, com Jean-Marie Pradier. A etnocologia estava começando era 1996, a etnocologia foi criada em 1995, então, tinha toda uma efervescência de uma disciplina nova, que seria essa disciplina. Tinha os colóquios incríveis, assim o Pradier era um cara muito antenado, muito conectado com coisas que estavam acontecendo, era tudo muito novo. E eu fiz uma proposta de pesquisa pra ele, e ele aceitou. Que era estudar as representações do corpo no desfile da escola de samba no Rio de Janeiro.

Então, era uma *maîtrise* prática, e isso pra mim é uma constante, também, depois do mestrado quando eu fiz na UFBA foi prático, e assim, eu tinha essa necessidade de elaborar umas questões, experimentar e escrever sobre isso, através, a partir dessas experiências. Então, assim, aí que deu a minha entrada como diretora, que num foi assim, eu vou ser diretora. Na verdade foi no campo da pesquisa, assim eu como pesquisadora, eu achei pouco ficar apenas como atriz ou como *performer*, eu quis começar a mexer com a questão da linguagem cênica, na época a etnocologia tinha muito forte a questão da espetacularidade, a *performance*, a espetacularidade, o limite, outras coisas no contexto ritual, que eu prestava muito. E como se dá essa passagem da *performance* no contexto ritual pra o contexto artístico, não da performance em si, por exemplo, eu nunca reproduzi a mesma coisa, mais assim, como que alguns elementos ali, e no caso os desfiles da escola de samba tinha toda uma organização de alas, destaques, e dos papéis que tinham uma simbologia muito forte na cultura brasileira.

Mais como que isso iria funcionar numa outra cultura, por exemplo? Pra mim era uma questão, como que a pessoa que não entende aquilo percebe aquilo? Como que aquilo gera outros significados independentes do que ela tá representando no contexto dela. Alí pra mim era um campo de pesquisa muito interessante. E eu fiz uma *performancelá* em Paris VIII que foi muito interessante, posso dizer que essa é minha primeira experiência de direção, vinculada a pesquisa. Então, eu fiz uma pesquisa de campo com os sambistas em Paris na época, uma loucura, as noites de pesquisas de campo, nas rodas de samba em Paris. E convidei eles pra fazer um desfile no *roll* da Universidade de Paris VIII, e aí eu montei um cortejo, descendo as escadas. Enfim, toda a questão da música e individualizei um pouco os papéis das representações dos corpos na escola de samba. E foi uma experiência muito interessante. Era uma questão **big mais**, era a minha primeira pesquisa sobre o comportamento extracotidiano, na Antropologia Teatral, muito na visão do Eugenio Barba. E como que isso é deslocável. Até que ponto esse comportamento extracotidiano retirado do contexto dele gera outros sentidos, e que sentidos são esses? A questão era essa. E aí bom! Foi muito bem, o Jean-Marie Pradier adorou. E eu senti que os professores deram uma mexida, assim, foi muito interessante. E eu voltei para o Brasil, fui para UFBA. Na UFBA eu dei continuidade a isso, pesquisando os Ternos de Reis da Lapinha. E ali também tinha uma experiência cênica, que foi também uma continuidade do trabalho de direção só que era *in loco* ali, com as pessoas, era o contrário, eu era o de fora. Eu não conhecia essa cultura. E eu mexi nas coisas ali, com as pessoas da igreja, eu entrei totalmente na comunidade do Padre Pinto.

**Carlos Alberto Ferreira:** Em Salvador mesmo?

**Eloisa Brantes:** Em Salvador. Fiz *amaîtrise* a partir desse processo de montagem. De um Terno de Rei deslocado, fora da data, mais numa outra, agente fez na festa de Santo Antônio, que é uma festa muito forte lá. E foi uma experiência com 80 mulheres, muita gente assim. Então, realmente ali, mais era o mesmo princípio, um pouco, da escola de samba. No sentido que você, só sabe no dia, só sabe na hora, você planeja tudo, mais aquilo só pode acontecer no dia. Porque ela só vai ser colocada em pêra no momento de acontecer.

Isso pra mim é uma questão muito forte, do meu trabalho de direção e aí entrando um pouco na questão do coletivo. Que tem a ver com essa iniciação no campo de pesquisa, para mim eu

não me considero uma diretora teatral *stricto sensu*, digamos assim, até muitas pessoas vêm o que eu faço e não consideram teatro, assim. Não sei! Pode ser considerado teatro. Depende. Mais não tem a pretensão de ser também. Enfim!

Então, quando eu acabei o mestrado, aí eu fiz o doutorado. E no doutorado eu fiz a experiência de um filme. Eu produzi um vídeo sobreo *Reisado do Mulungu*, aí eu fui pro interior da Chapada Diamantina – Bahia. Sempre com essa mesma questão dos processos de deslocamento da *performance* no contexto ritual para o contexto artístico. Mais não repetindo a mesma coisa, mais tentando descobrir ali o que provoca uma transformação coletiva. Porque não é só uma pessoa. São todos que participam daquilo, que saem dali transformado. E como que você entende isso ali, e coloca, e desloca, e coloca isso como um princípio, não gosto muito da palavra princípio, mais um campo de investigação mesmo. Como que esse comum é gerado? Em um contexto que não é religioso ou que não tem uma tradição cultural que é comum a todos. Enfim, como isso se dá. E, a diferença do reisado foi muito interessante, pesquisar o reisado e fazer o filme. Apesar de eu não ter uma **torquês**, aí era demais, montar uma *performance*, dirigir um vídeo e ainda fazer um sanduíche em Paris, tinha que ter três Eloisa, não daria. Pesquisando o reisado eu descobri uma coisa muito interessante, que para mim é importantíssimo no meu trabalho de direção com o coletivo, e como eu entendo a direção no campo da *performance*, ou da intervenção urbana, ou de coisas que não estão decodificadas como uma linguagem específica, que é essa relação entre repetição e mudança, porque o reisado na verdade ele tem uma estrutura e na época tinha muita literatura de folclóricos sobre os reisados, e as pessoas ficam muito preocupadas em ver o que se repete, mais me interessava ver o que não se repete e como que isso que não se repete é criado a partir de uma repetição. Enfim, como que se estabelece essa relação como processo de criação coletivo. Como o coletivo que emerge, como um comum que emerge. E tinha uma questão muito interessante no reisado que era o olhar do santo, o olhar do santo que regrava tudo, e eu gente como que agente cria um olhar outro, que não nem o olhar do espectador, que não é nem o olhar do *performer*, que não é nem o olhar do diretor, mais é um outro olhar, uma outra montagem que estabelece algum lugar de transcendência que momentaneamente gera o comum ali, enfim, mais ou menos isso.

Então, era muito interessante ver que no reisado como era cada casa visitada tinha uma estrutura performática, mais que era muito provocativa, porque na verdade o que conduzia tudo era o encontro entre as pessoas. Era o encontro do dono da casa com aquelas pessoas, porque ele pedia para elas fazerem, enfim, a maneira como o ele recebia, como era preparado. E eu achei isso muito contemporâneo, eu achei isso extremamente interessante, porque assim, na verdade tem, num é uma coisa totalmente improvisada do nada é uma coisa bem enraizada numa tradição, mas que na verdade a dimensão transcendental, a dimensão coletiva ela acontece na diferença, na diferença de cada encontro. E eu falei: nossa que interessante! Isso tem muito haver com o que o Peter Brook fala. Que era um diretor que muito me estimulava na época assim.

E aí bom! Acabei o doutorado e defendi. E voltei pro Rio de Janeiro. *Perdidaça!* Desempregada. Sem nada! Depois de oito anos fora do Rio de Janeiro, meus amigos que faziam sucesso, já faziam sucesso e os que não faziam sucesso estavam querendo fazer

sucesso. E eu com o doutorado na mão, desempregada e completamente zerada. Não sabia muito bem como voltar pra criação artística, mais eu sabia que era fundamental voltar. Porque ainda sim, essas experiências de direção estavam enquadrado no contexto acadêmico, eu estava protegida, num certo sentido, pela minha pesquisa. E eu não queria ficar só vinculada a isso, e eu queria realmente voltar a trabalhar como artista.

E aí eu consegui um trabalho na universidade na época. Numa faculdade particular. E dei um curso. E esse curso, foi pra mim, muito importante, porque era a minha primeira experiência como professora apenas. Um rapaz desse curso, que fez esse curso, me chamou pra dirigir uma *performance* numa feira de arte, isso era em 2006, na Gávea. E eu achei interessante! Porque não dirigir uma *performance*? Isso é Interessante! Mais pra mim era tudo muito novo. E logo, as pessoas se juntaram, mas foram pessoas que se conheciam ali, enfim, um que chamou o outro, que chamou o outro, e eu não conhecia ninguém. A não ser esse rapaz que me chamou e que eu mal o conhecia ele. E aí foi muito interessante, porque a gente chegou lá na casa, para conhecer uma casa, uma casa enorme, um casarão assim. Que era dá, isso é curioso, era da sobrinha do Chateaubriand. A gente achou uma loucura fazer uma *performance* na casa de algum parente do Chateaubriand. Então, a gente se encontrou durante três semanas. E montou o trabalho e apresentou nessa feira de arte. O interessante e eu acho que aí tem muito haver com a minha direção também das outras *performances*, é que a gente chegou, e o organizador lá da feira mostrou vários espaços e ofereceu pra gente uma piscina. Era o único espaço que não estava ocupado por outras barracas e outros artistas. E aí a gente falou bom, ta bom, a gente faz dentro da piscina. E aí começou essa relação com a água, que é uma constante no Coletivo Líquida Ação.

Então, a gente fez esse trabalho dentro da piscina, e a água, para mim foi muito reveladora, dessa dimensão mais incontrolável mesmo da própria ação, você na água, ela espacializa, ela temporaliza, tudo, assim. Quando a água cai, tem um tempo ali que é outro, e que te coloca em outro lugar, muito mais sensorial, tem uma dimensão sensorial. Isso me interessa.

Então, a gente fez essa *performance Arte à Venda*. E depois dessa performance, esse grupo quis continuar com o coletivo. E na época eu nem pensava muito em coletivo, não coletivo. Depois que surgiu o que é um coletivo? Como é um coletivo? Na época não. Aí a gente continuou trabalhando transformou essa *performance* em um espetáculo que entrou em cartaz. E nesse processo de transformar essa *performance* em espetáculo, a gente tinha muita dificuldade de encontrar outra piscina naqueles moldes, e a gente falou vamos para rua. Estava escrito uma piscina, mais não dava, então, vamos levar a água para a rua e ver o que acontece, água e rua, aí começou esse processo de Intervenção Urbana, nessa época.

E aí tem duas coisas que eu acho que é bem legal assim que eu vejo mesmo como uma característica desse trabalho de direção que eu faço com coletivo, que é essa dimensão circunstancial da rua, que no caso vem de uma piscina e traz a água, e essa constante é uma pesquisa mesmo, que vai ao mesmo elemento que sendo investigado, investigado em vários contextos, em várias maneiras, em vários processos. E como que isso vai criando um comum, também, entre as pessoas que fazem. É bem particular nesse sentido.

E essa relação entre estrutura de composição e improvisação ou aquilo que é provocado e incorporado na realização da *performance*, eu acho que essas duas coisas pra mim são muito fortes, como desafio de direção do coletivo. Lógico aí todos os trabalhos, enfim, cada processo é um processo. Mais tem isso, quando tenho essa dimensão minha, eu tenho uma ideia, a ideia é minha, aí eu jogo a ideia, e assim, como ela ressoa, porque volta pra essa solidão, mais é a partir dessa ressonância, isso é muito importante, aí volta, aí elabora, aí joga de novo e aí volta. É como um olhar externo, que não tem uma forma, isso é muito importante no trabalho, não ter uma forma definida, mas, no entanto é extremamente formal, quando você vê as fotos, “nossa que formalidade!”, mais é uma forma que emerge e isso para mim é o mais complicado.

Como você cria uma estrutura de ação, que vai ser, que abre um espaço pra ser formalizada, é um pouco isso, entende? É uma estrutura, ou seja, que também é espetacular! Não deixa de ser. Mais o objetivo não é ser espetacular, o objetivo não é ter uma forma assim, uma forma assada, mais quando a gente vai para um *Chafariz*, por exemplo, e tem esse diálogo com a cidade direto, tem uma receptividade ali, da própria forma do chafariz, da história do chafariz, enfim, da relação que as pessoas têm com aquele chafariz, que isso, essas informações todas são incorporadas dentro da ação, isso formaliza, porque o que não se formaliza fica muito restrito.

Por que eu acho que tem um limite ali, que super me interessa, que é essa questão da estética, que não é apenas alguém ir e fazer uma coisa e essa coisa bom, ela pode ser percebida de várias formas, é claro. Mais se a coisa ela é apenas uma experiência pra pessoa que fez, ela fica muito restrita, acho que essa dimensão provocativa também está ligada a alteridade, ao outro, que está ali, como que ele reage, e mais não só como ele reage, mais assim, como que você reage ao que ele reage. O Merce Cunningham fala uma coisa linda, ele diz assim: “ensina os bailarinos a agir, mais não ensinam eles a reagirem”. Eu acho bem interessante isso, que o Merce Cunningham é um cara da *performance*, que vai e que coloca a dança em um outro campo. E que tem isso. E isso é uma coisa que me inquieta, que me inquieta bastante essa relação ética também, que pra mim dentro do coletivo ela é fundamental. Ética é estética e estética é ética, não tem como você separar essas duas coisas. Não tem como você pensar: “ah eu vou fazer uma coisa que eu acho legal!”, se você não tem um compromisso com aquilo de fato, você não vai fazer nada. E a rua para mim nesse sentido é muito legal, a rua foi um espaço, está sendo, um espaço mais rico, nesse sentido. São tantas coisas suscitadas que você tá sempre em cheque, você está sempre se questionando como artista, porque como se dá esse filtro?, essa seleção?, ela se dá! Independente de você, independente do que você gostaria, o que você gostaria é o que? É onde tudo acaba.

**Carlos Alberto Ferreira:** Evocê vê problemas no trabalho do diretor?

**Eloisa Brantes:** Problemas no trabalho de diretor em geral?

**Carlos Alberto Ferreira:** É, qual o maior problema que você identifica no processo quando você vai montar algo?

**Eloisa Brantes:** Pois é! O problema às vezes é a onipotência, assim, tipo assim, às vezes você quer resolver o negócio, você vê um problema e você quer resolver, e isso eu sinto que tem um processo de maturidade mesmo, de ver. O Kantor, Tadeusz Kantor, falava uma coisa muito legal. Ele diz assim: “se você quer saber dirigir, se você quer aprender a dirigir, você tem que aprender a esperar. Você não pode dar a solução assim, espera!” Espera as coisas acontecerem. E eu acho que tem esse desafio, porque como é uma grande responsabilidade, o diretor é aquele que, pelo menos em um sentido convencional ele é o criador. Mais hoje em dia isso já tá um pouco deslocada e tem a vantagem disso estar deslocado, porque tem um compromisso compartilhado, entendeu?! E aí você de repente você pode esperar um pouco mais, mais, eu acho mais difícil é se manter acordado, Carlos, não dormir no ponto, porque, assim, às vezes a gente acha que: “ah já sei!, vamos fazer aquilo que a gente já sabe.”. Aí pronto! Aí morre, mais morre, assim, é uma fagulha que exige um estado de atenção muito grande, e acho, como despertar essa atenção o tempo inteiro é um grande desafio, é um grande desafio. E isso não é uma tensão, pelo contrário, pelo contrário eu acho que é um estado de receptividade mesmo, e de investigação, de processo de composição também, de coisas que foram feitas que deram certo, de coisas que foram feitas e não deram certo, enfim. E acho que também tem isso da experiência.

**Carlos Alberto Ferreira:** E você encontra diferenças no trabalho de um diretor coletivo como você é e de um grupo?

**Eloisa Brantes:** É eu acho que sim, porque no caso do coletivo tem esse espaço – que eu chamo – espaço de reflexão, que ele é fundamental. O espaço de questionamento mesmo, de insatisfação. Então, ali a gente não está numa dimensão apenas expositiva, de o que eu sei fazer, que é ótimo. O diretor de teatro que dirige bem pra caramba, que vai, também sim, é difícil dizer preto e branco, ele também sempre tem uma dimensão investigativa, é claro, qualquer processo tem isso. Mais nem sempre é atônica, e eu acho, que no coletivo tem isso, que a própria palavra diz o que é o coletivo, mais é uma questão que a gente sempre coloca: mais o que é o coletivo? Por exemplo, essa questão da produção, pra mim, está tudo junto, já estou começando a me afirmar como produtora. Eu sou diretora e produtora. Porque é! Como é que você vai pensar uma arte que se diz política, uma arte de intervenção se você não arca com a maneira como ela é financiada, viabilizada ou os modos de circulação dela, de divulgação, enfim. Mesmo que você faça sozinho, mais eu acho, é parte do trabalho de criação, sobretudo, nesta proposta que é tão pessoal, tão substancial, essa pessoa que tem essa preocupação de ter um diálogo de como acontece, com quem acontece e de como acontece. Então, a produção aí ela é criação, eu não vejo diferença, mesmo. Quando eu vejo um edital ali começa um processo de criação, diferente claro, se eu leio um texto, se eu olho um chafariz ou uma coisa, ali começa o processo de criação, ele é diferente, mais não é nem melhor e nem pior, ele é diferente, simplesmente isso.

**Carlos Alberto Ferreira:** E você citou Petter Brook como exemplo. Tiveram outros encenadores ou diretores?

**Eloisa Brantes:** Ah sim!

**Carlos Alberto Ferreira:** Quem?

**Eloisa Brantes:** Eu gosto mais dos mais antigos. Tadeusz Kantor, é o cara que eu acho assim, ele até pouco estudado, sabe, dentro do que ele trouxe, já um pouco antigo, digamos assim. Tem umas pessoas da dança também, Tisha Brown, eu acho que é um trabalho bem legal; Yvonne Rainer, também; tem muitas técnicas de contato improvisação também, Steve Paxton e outros também. Eu acho o contato improvisação uma coisa muito legal para *performance*, assim, porque ela te coloca na dimensão do micro, enfim, que revê todo o espaço, a relação com o espaço, temporaliza o espaço, um pouco com a água, que eu acho que é bacana.

**Carlos Alberto Ferreira:** E você acha que um aluno pode conseguir se tornar um diretor pela faculdade?

**Eloisa Brantes:** Hum, essa é uma questão. Não só como diretor, mas como artista. Eu acho que, eu fico pensando que as pessoas que estudaram comigo, quantas delas hoje fazem teatro? Poucas, muito poucas! E ainda sim, as que fazem, quais delas são artistas? Tem toda uma questão do critério, do critério de ser artista também, mais de qualquer maneira é uma trajetória de vida, não tem como. Mas que arte é essa. Eu acho que a universidade tem um papel super importante promover encontros entre as pessoas e de estimular a pesquisa também. Eu não vejo o ensino de arte desvinculado da dimensão pesquisa, não tem como, isso acabou. Isso foi no século passado, hoje em dia não tem como. Eu acho que a produção artística está em outro lugar. Não está mais no modelo único, quando eu estudei na universidade, fazer teatro era saber interpretar um texto e encarnar um personagem e saber entrar em cena e tal, era isso, pronto. Se você quisesse questionar isso você poderia até questionar, mais hoje em dia não é mais.

**Carlos Alberto Ferreira:** E você é uma diretora de rua? Do espaço urbano? Ou tem possibilidade de ir para o palco também?

**Eloisa Brantes:** Tem claro! Na verdade o grande desafio será voltar para o palco italiano. Desafio assim, de como subverter esse espaço tão marcado, como fazer disso uma outra coisa. Mais existe possibilidade sim, mais eu acho que eu tenho muito que aprender com a rua e com outros espaços, para mim é um aprendizado.

**Carlos Alberto Ferreira:** Muito obrigado.

---

Entrevista realizada em fevereiro de 2013, no pátio do Teatro Vila Velha em Salvador-Bahia, pelo pesquisador Carlos Alberto Ferreira com o diretor Paul Heritage. A entrevista foi realizada durante o “Fórum Shakespeare”, que realizou um intercâmbio artístico e educativo entre o Brasil e o Reino Unido que teve como objetivo explorar, compartilhar, representar, repensar, transformar, e celebrar o legado de Shakespeare.

**Paul Heritage:** Meu nome é Paul Heritage e eu sou professor na Universidade de Londres, Queen Mary.



**Carlos Alberto Ferreira:** Então, Paul eu acho que nós poderíamos começar com a sua apresentação. Como você iniciou essa sua relação com os encenadores?

**Paul Heritage:** Com os encenadores? [risos]

**Carlos Alberto Ferreira:** Sim.

**Paul Heritage:** Nossa, desde que eu comecei, desde quando eu saí da faculdade como estudante. Eu comecei como assistente de direção, de produção. Na verdade eu comecei no **Royal**, como assistente de produção de encenadores de ópera, então, a minha carreira no início foi toda voltada para ópera, com o *English National Opera, Coliseum*. A primeira ópera que eu ajudei, que eu fui assistente de direção, foi *Ring Cycle*, do Richard Wagner, e depois eu trabalhei em duas produções. Depois eu fui para Austrália e fiz o mesmo na Austrália. Depois eu virei para outra direção, mas, o primeiro contato, o primeiro interesse na sala de ensaio, de ver como os diretores, como os encenadores realmente trabalhavam foi dentro da ópera. A ópera é incrível por que talvez o mundo da ópera, desde os anos sessenta, do século vinte, eu acho que teve mais inovação às vezes na ópera do que no teatro. Foram esses grandes encenadores, dessas grandes óperas, a revolução da cenografia, de direção; eu acho realmente que a grandeza dos encenadores de ópera sempre me atraiu. Então, esse foi o primeiro contato, claro que depois eu fui um pouco mais para área teatral, do que “operática”.

**Carlos Alberto Ferreira:** E depois que você teve esse contato com a ópera, você chegou a fazer algumas montagens com direção sua?

**Paul Heritage:** Sim, sim, mas não muito seriamente, eu fiz algumas apresentações em *Manchester*, onde eu dei aula, na Universidade de País de Gales, nos anos oitenta, eu fiz várias montagens, ou de ópera ou de “*music theatre*”, por exemplo. Eu fiz a primeira versão de uma ópera que Kurt Weill escreveu, mas não uma ópera que ele fez com Brecht, mas que ele fez com Georg Kaiser, foi na mesma época que Kurt Weill estava fazendo as óperas completas, mas eu fiz uma que não foi conhecida na Inglaterra. Então, eu experimentei, eu fiz coisas, eu comecei naquele caminho, mas, não foi o caminho que me levou até onde eu estou no momento. De alguma maneira eu sempre fico com aquele interesse, com aquela paixão, mas eu estou super satisfeito que a ópera fica como uma paixão pessoal, mas que com certeza influenciou o tipo de interesse que eu tenho no teatro.

**Carlos Alberto Ferreira:** E como você vê hoje no teatro o papel do encenador do teatro contemporâneo?

**Paul Heritage:** Eu acho que não tem um papel, o que é maravilhoso é a diversidade deste papel na cena contemporânea. Eu acho que é uma “cena” bem mista de atores, encenadores, designers, e eu acho que o Brasil, tem este fluxo do que qualquer outra “cena” talvez. Foi interessante quando nós planejamos realizar este “Shakespeare Fórum”, que eu estou fazendo agora com o Teatro Vila Velha. Quando nós fizemos em outras épocas, nós, os diretores do Royal Shakespeare sempre que víamos dar as oficinas, falávamos em ter quinze atores e cinco diretores, e realmente não vai ter essa divisão tão certa aqui em Salvador, de uma pessoa que é um ator, é um diretor; na verdade também na Inglaterra, vai misturar.

O que me interessa e o que me interessou muito no livro que escrevemos há muitos anos, chamado “Diálogos no Palco” (é um livro interessante, dos encenadores) é interessante ver a situação onde tem uma cumplicidade entre o ator, o escritor e o encenador. Eu vou explicar. Quando um diretor inglês entra na sala de ensaio, para fazer um trabalho com atores ingleses, talvez usando um texto contemporâneo em inglês, acho que tem uma cumplicidade

no sentido de que, provavelmente, o diretor vai saber o tipo de treinamento que o ator teve e é bem possível que o escritor talvez era ator, ou pelo menos sabe, o tipo de abordagem que o ator e o diretor vai ter no texto. Então, talvez, essa proximidade seja boa; podemos falar também que, talvez, seja melhor ter um pouco de distância. Mas, você vê na situação de um ensaio com ingleses, que eles têm, quatro semanas no máximo para montar uma peça, uma razão que eles têm essa facilidade de montar, é isto, eles têm uma coisa em comum entre eles, de como abordar esse texto e que tipo de linguagem eles vão usar na sala de ensaio. Isso é bom por um lado, mas eu também gosto das trocas. Por exemplo, quando eu trago um encenador inglês, para uma situação brasileira, onde se têm três meses de ensaio, uma pesquisa bem profunda, no corpo e tudo, este choque é muito bom, entre um ator que tem outra tradição e um encenador que tem outra tradição.

Então, não é uma questão de ter um papel, tratando do encenador hoje, talvez, o que caracteriza o nosso século, seria mais uma diversidade e os pontos que não são fixos entre quem é quem, os papéis são muito mais fluidos. Eu vi isso recentemente quando eu dirigi o grande projeto “*Rio occupation Londres*”, quando eu levei trinta artistas do Rio para Londres, para passarem trinta dias, para fazerem obras novas durante as Olimpíadas de Londres. Foi um grande projeto e nós tivemos uma cota, cinco pessoas do teatro, cinco músicos, cinco vídeo artes, três bailarinos, quatro, não sei quantas de artes visuais, só que na verdade estava todo mundo fazendo quase que a mesma coisa. Foi interessante que os atores estavam fazendo o vídeo-arte, as pessoas da performance estavam fazendo artes visuais, os poetas fazendo performances, e todo mundo fazendo vídeo (risos). Por que o vídeo arte domina tanta coisa na nossa linguagem, e a diretora do projeto a Chistiane Jatahy, diretora teatral do Rio, mas tanto de teatro, tanto de cinema, ela faz filme, faz teatro, mas também faz cinema dentro da peça, faz muito bem teatro dentro dos filmes dela, então, claro que o nosso mundo pós moderno, é um mundo de divergências, confluências de “rachas”, de encontros, nos melhores sentidos de fluxo.

**Carlos Alberto Ferreira:** Pegando um pouco nesse lugar, no Brasil, a figura do encenador nasce na década de cinqüenta com a vinda de um encenador italiano para cá, e por aí nós começamos a ter os primeiros encenadores, aí vem Antunes Filho, o Teatro de Arena e tudo mais. Então, aqui no Brasil nós temos uma grande variedade de grupos e coletivos, onde nós ainda conseguimos encontrar algumas diferenças devido ao tempo e tudo mais. Você acha que um encenador é diferente de um lugar para o outro? Dentro de um grupo teatral ou de um coletivo que assume o trabalho de uma performance, por exemplo?

**Paul Heritage:** Com certeza, eu acho que uma das coisas que me atrai no teatro brasileiro, é esta força que vocês têm dos grupos, dos coletivos, que realmente nós não temos mais na Inglaterra, realmente é muito raro. Eu falo do *Royal Shakespeare Company*, mas não é uma Companhia de atores fixos, realmente tem atores que entram e atores que saem, e têm diretores que fazem um trabalho de um, dois, três, quatro anos, Cicely Berry, por exemplo, que é uma diretora que está aqui, que está com a Companhia desde o fim dos anos sessenta, mas não tem uma companhia quando como eu penso, no Grupo XIX de São Paulo, ou no Teatro Vertigem. Ainda que as pessoas saiam do Teatro de Vertigem ou entrem, tem uma filosofia de grupo, como o Grupo Galpão, com quem eu trabalhei algum tempo, eles são grupos, no sentido de grupos que nós não temos há muito tempo. Então, com certeza o que se desenvolveu nesses grupos é outra relação entre o grupo e a direção. Por exemplo, o grupo Galpão, que convida grandes encenadores como o Gabriel Villela para fazer uma peça, mas ainda assim a relação de Gabriel com o grupo é diferente por que foi o grupo que contratou ele, não é uma questão de diretores que contrataram os atores, ou um produtor que contratou o diretor e depois selecionou os atores. O inglês dá muito poder ao diretor, por que ele é que

está contratando os atores, vocês tem uma coisa bem diferente, não simplesmente nos grupos, mas claro que a situação de grupo é a mais óbvia, como no Galpão, que são atores que às vezes dirigem e que às vezes eles convidam um diretor, então, claro que é uma relação diferente. Vocês também têm situações mais raras para nós, onde atores são produtores que contratam diretores, talvez uma coisa mais carioca, desses grandes atores globais, quando decidem fazer uma peça, eles contratam diretores para dirigí-los, isso para mim foi um deslocamento de uma relação que eu estou acostumando ainda a ter, mas isso é bom, por isso nós viajamos, trabalhamos em outras culturas.

Esta situação, por exemplo, do Grupo XIX, que nós levamos para Londres, há seis, sete anos, mais ou menos, eu fiquei fascinado de ver um grupo que nasceu de outro grupo, ou pelo menos do mesmo treinamento de Antônio Araújo; e eles já chegaram prontos com a filosofia de grupo, e sabem muito bem como articular isso, não há um problema de saber trabalhar com um diretor que vem de dentro do grupo, que tem um poder diferenciado talvez, durante a sala de aula, eles não têm uma relação de hierarquia que tem a ver com contratos e tudo isso.

Fascinante para mim, o Lume de Campinas, por exemplo, é impossível pensar um grupo como o Lume na Inglaterra, que fez uma pesquisa teatral durante todo esse tempo e desenvolveu um trabalho bem sério e que questiona todos os papéis do encenador. Ao mesmo tempo, como você apontou, o Brasil teve durante os anos cinquenta, sessenta, uma tradição de um encenador “super poderoso”, e é muito fácil pensar em exemplos, que realmente marcaram a *mise en scène*, o teatro brasileiro. Isto também é um pouco diferente na nossa tradição, na Inglaterra pelo menos, isso para mim é mais como a Europa continental, como é a tradição da ópera, onde o diretor vai virar quase que o autor da peça. E isso é uma coisa que, como eu falei, muito mais ligada para nós com a ópera do que com o teatro. A tradição teatral ainda é muito baseada no texto, onde o autor tem um papel significativo que balança entre diretor, ator, autor e público, e que de alguma forma esse treinamento, parte deste treinamento, deste público para receber este tipo, este estilo de teatro, esta balança que a gente mantém durante muito tempo. Eu acho que é como eu falei, têm as vantagens.

**Carlos Alberto Ferreira:** E, por exemplo, você acha que o encenador é capaz de ser formado por uma universidade?

**Paul Heritage:** Sem dúvida, como ele tem a capacidade de ser formado pela penitenciária, eu vejo que é um lugar ou outro que pode ser. Na Inglaterra, claro que nós temos a Escola de Teatro e a Universidade, então, não tem mais a distância que vocês têm no Brasil. Do que eu entendo, as Universidades durante trinta, quarenta anos, têm no Brasil, muito mais a função de uma escola de teatro. Mas, não vejo que os grandes diretores não possam sair das faculdades. Por que é interessante, na tradição inglesa, que a maioria dos grandes nomes do teatro britânico, dos anos sessenta, setenta, oitenta (está mudando um pouco) não fizeram Artes Cênicas na faculdade, na verdade a maioria deles foi para duas Universidades: *Oxford e Cambridge*. E *Oxford e Cambridge* não têm curso de Artes Cênicas, normalmente eles fizeram literatura, história, filosofia ou outro curso. Jonathan Miller, grande diretor (está no livro) fez medicina, mas outros de *Cambridge* têm uma situação única, eles têm grande facilidade de fazer teatro com amadores, mas esses grupos são poderosos e tem muita visibilidade. Então, Jonathan Miller, Peter Brook, todos eles saíram de outros cursos de *Cambridge*. A maioria deles fizeram o curso de Letras, uma tradição de letras, e que eles compartilharam, estou falando desta cumplicidade, eles tiveram o mesmo tipo de abordagem do texto.

O que está sendo de *close written of text*, ou seja, uma leitura bem detalhada do texto, das imagens, do ritmo. Escutando o que Cicely Berry falou ontem, de John Batter, que ela aprendeu muito com ele, enfim, ele é um grande diretor do *Shakespeare Company* que vem de *Oxford*. Todos eles vêm de uma tradição de *info live* dos anos trinta, de uma leitura bem detalhada do texto, tentando encontrar todas as pistas, pistas pelo ator, então, esses diretores, saem da faculdade sim, mas você vai ver talvez, um tipo de encenação, que não tem esse *mise en scène* como a “fonte”, que você vai ter com Gabriel Villela, Antunes, mas outro tipo de “fonte”. A ideia não é a fonte de inspiração poética do encenador, mas a capacidade de realizar o que eles acham que é uma verdade dentro do texto, a busca da verdade do texto em vez da verdade da vida; como por exemplo, Augusto Boal, que é um encenador que buscou a verdade na vida. Claro que uma pessoa está lendo um soneto de Shakespeare, ou *Hamlet* também está buscando a verdade da vida, ele vai imaginar que está dentro do próprio texto, do verso, das prosas, enquanto alguém, como Boal vai ter outro balanço entre a vida, a realidade e o texto. Ele vai usar a vida para fazer uma “racha”, fazer um ataque às vezes no texto. Mas, na verdade, todos eles estão na mesma busca, todos eles estão equilibrando coisas, simplesmente a balança é diferente, os elementos são os mesmos, os encenadores, todos eles têm os mesmo elementos, mas você vai ver, uma textura diferente com cada um.

**Carlos Alberto Ferreira:** E para nós encerrarmos, você acha que a figura do encenador, é possível acabar, ou não?

**Paul Heritage:** Não, eu acho que os elementos básicos do ato de “performance”, do ato do teatro sempre ficam. Uma pessoa está olhando outra, contando uma história, esta relação vai continuar e o encenador vai existir em algum momento. O encenador talvez estará dentro do próprio ator, ou até pode estar dentro do próprio público. Do desejo de eu pedir para você contar uma história, mas eu vou ficar aqui enquanto você conta. Sua própria filha, ou filho, vai ser um encenador, que vai insistir o que eles têm que fazer no quarto: *“Não senta aqui, senta aqui...”* Quantas vezes nós não contamos histórias para os nossos filhos ou filhos dos outros e eles acabam nos dirigindo, dirigindo o próprio contador de história. Claro, até neste momento você tem os encenadores, ou o pai ou a mãe que estão dirigindo, ou outra pessoa de fora da relação. Então eu acho que, como eu falei, têm elementos básicos que vão ser jogados de uma forma diferente a cada vez, a cada década, a cada século...

**Carlos Alberto Ferreira:** Muito obrigado, com certeza nós já conseguimos extrair muitas coisas daqui.

---

## PRODUTORES:

---

Questionário com o produtor: HENRIQUE MARIANO

### **1- Como você se tornou produtor teatral? Sua formação é prática ou acadêmica? Como você define a função de produtor teatral?**

R.) Me tornei produtor aos 17 anos, quando fui até o Teatro Oficina, querendo aluga-lo para uma festa, na época eles tinham acabado de apresentar “Os Mistérios Gozosos” no Pátio do Colégio em São Paulo e queriam colocar a peça em cartaz, me convidaram e eu aceitei. Minha formação foi toda na prática, fiquei 6 anos no Teatro Oficina e considero lá a minha base de

tudo. Acredito que o produtor tem a função de tornar realidade o desejo do artista, seja ele ator, diretor, grupo ou cia.

**2- Você tem trabalhado ao longo dos anos com alguns dos grupos mais importantes do Brasil, produzir grupo foi uma opção? Qual é a diferença diferenças entre produzir grupo e produzir um espetáculo?**

R.) Eu comecei minha carreira no Oficina mas depois trabalhei tanto com grupos como com cias, artistas solos, coletivos, na verdade as minhas escolhas são pelos projetos, posso dizer que 99% do que produzi até hoje foi por desejo de estar ali com aquelas pessoas, falando e fazendo aquilo. A diferença entre produzir grupos e espetáculos eu diria que é o pensamento a médio e longo prazo que deve se ter com grupos para que seja possível sempre ter uma continuidade, no caso de espetáculos tem uma variação de projeto para projeto dependendo das especificidades de cada um.

**3- Além de produzir grupos vi que você produziu o Ano do Brasil em Portugal. Você trabalha com eventos em geral? Quais as diferenças entre esses dois contextos de trabalho do produtor: espetáculos teatrais e eventos?**

R.) Não produzi o Ano Brasil em Portugal, ele foi produzido pela Funarte e pelo governo Português, eu participei do evento com 3 espetáculos: Hell, direção do Hector Babenco, A Primeira Vista, direção do Enrique Diaz e Um Porto para Elizabeth Bishop direção do José Possi Neto. Produzo teatro ou eventos ligados a teatro como no ano passado que fiz a direção de produção do TEMPO\_FESTIVAL das Artes do Rio de Janeiro assim com já participei da Europalia em 2011.

**4- Qual o seu ponto de partida para iniciar uma produção teatral?**

R.) Depende muito de cada projeto, antes de mais nada é preciso ouvir o desejo de cada idealizador e tentar a partir disso estabelecer metas, trajetórias, objetivos, as vezes uma coisa que se aplica a um tipo de projeto não se aplica a outro de forma alguma.

**5- Como entra o fator verba em suas produções? Como essa verba é obtida, para ser investida na produção de um espetáculo teatral? Esse fator tem se modificado, ao longo de sua carreira? Em caso positivo, dê exemplos que mostrem a diferença de como era produzir teatro há algum tempo atrás e como é hoje em dia, com relação ao fator verba. Aponte, se houver, o lado positivo e o lado negativo de cada maneira de se obter verba.**

R.) Verba é sempre fundamental para que seja possível realizar qualquer coisa, se quisermos que cada vez mais sejamos mais profissionais na Cultura, ela não pode existir sem verba. A obtenção de verbas é feita pelos mecanismos que dispomos hoje em dia na política cultural: leis de incentivo (federal, estadual e municipal), editais e prêmios. Ao longo dos últimos 20 anos muito tem mudado em relação as políticas culturais e a cada ano que se passa evoluímos um pouco mais. Todas as formas de se fazer/produzir tem os dois lados: positivo e negativo, mas o mais importante ao meu ver é o diálogo que devemos ter em relação a esses lados e seguirmos aprimorando-os, sem discussão e debate nunca chegaremos a algo o mais igualitário possível.

**6- Na sua opinião, era mais fácil produzir e fazer teatro antes quando você começou ou hoje? Por quê?**

R.) Não faço coro ao que dizem: “Ah no meu tempo era melhor”. Acredito que são modos de produzir bastante diferentes quando eu comecei e o de agora, mas mais que isso acredito que evoluímos nesse tempo todo, o que precisamos é sempre questionar os modos estabelecidos e

ir melhorando-os, as vezes na correria da vida ficamos só executando e reclamando do que já está estabelecido quando deveríamos também pensar o modo de fazer.

**7- Como você vê a participação do Ministério da Cultura na cadeia produtiva do teatro brasileiro? Se pudesse mudar alguma coisa, o que você mudaria?**

R.) Acho a participação do MinC é fundamental, pois se já temos tantas demandas não atendidas mesmo tendo um Ministério imagina se não o tivéssemos! Sempre podemos mudar e aprimorar, mas o meu desejo de mudança é o que está em pauta nos últimos anos:

- reformulação da Lei Rouanet;
- aumento da alíquota do Orçamento Geral da União para a Cultura;
- maior transparência aos editais e prêmios;
- descentralização dos projetos;
- fomento de público.

**8- Ao longo do processo de criação teatral, quais os problemas mais comuns enfrentados por você? Como tem sido a sua relação com os diretores com os quais trabalha? Algum problema insuperável que você se lembre e possa relatar?**

R.) Eu não costumo dizer que não são problemas e sim desafios que cada projeto nos coloca, mas sempre tento achar uma solução que seja boa tanto artisticamente quanto em relação a produção.

**9- Há casos de produtores que assumem outras funções, é o seu caso? Dê exemplos e diga o motivo de ter assumido outra função, além da de produtor. O que leva um produtor a assumir outras funções?**

R.) Me considero um produtor artístico e não burocrático, como disse em 99% dos projetos que eu produzo estou ali porque quero estar, aquilo me instiga e dessa maneira acaba que me envolvo bastante e as vezes assumo outra função mas sempre como um consultor ou como alguém para contribuir com o profissional de cada área.

**10- É possível formar produtores na academia, ou seja, em universidades? Em caso positivo, que sugestões você daria para o currículo dessa formação?**

R.) Acredito que sim, claro! A universidade como em todas as profissões pode dar a base mas só se torna um profissional de verdade executando e aprimorando em campo o que se aprendeu na academia.

Questionário para o produtor: João Carlos Couto (Janjão)

**O movimento de teatro de grupo hoje é muito forte, mas os grupos de hoje apresentam características e denominações diferentes dos grupos dos anos 60, 70 e 80. Hoje fala-se muito de “coletivos teatrais”, de produção colaborativa. Você trabalha com esses grupos? Como você vê o trabalho do produtor nos coletivos de hoje?**

Comecei a fazer teatro no final de 1975. Pisei no palco pela primeira vez em Falso Brilhante, o emblemático espetáculo dirigido por Myrian Muniz, com Elis Regina. Acho que depois de Falso Brilhante e em 16 anos de carreira como ator, fui assalariado mais umas duas vezes apenas. Só fiz teatro de grupo ou teatro cooperativado, como também chamávamos esse teatro onde além da função de ator, dividíamos outras funções necessárias a produção de um

espetáculo. Sempre fiz produção (ou uma parte do que se entendia por isso naquela época), dividíamos responsabilidades e discutíamos tudo.

No teatro de grupo, muitas vezes, o próprio autor fazia parte do grupo e participava de todo o processo e inúmeras vezes também ajudava na produção. O teatro de grupo ou cooperativado foi onde aprendi tudo. Aprendi, antes de mais nada, que no teatro precisamos partilhar experiências, conhecimentos e responsabilidades.

Acho que além da denominação a diferença (muito pequena) entre o teatro de grupo ou cooperativado e os coletivos teatrais dos dias hoje encontra-se também na função do produtor. No meu tempo, o produtor era alguém que também estava em cena, assim como o divulgador, aquele que cuidava da relação do grupo com os veículos de comunicação e da relação do teatro com seu público.

O produtor hoje, salvo raríssimas exceções, exerce essa função e a sua relação com o trabalho que está sendo gerado, restringe-se a esse aspecto. Não existe nenhum juízo de valor no que estou dizendo, os tempos são outros, as relações mudaram em função das novas exigências do “mercado”. As novas funções, de uma certa forma, departamentalizaram o teatro e tornaram os processos de criação dos trabalhos menos permeáveis a uma participação mais efetiva de todos os integrantes de um coletivo.

Claro que existem exceções, mas a regra geral é essa. Um coletivo até pode ter o mesmo produtor sempre, mas ele será sempre e tão somente o produtor. Alguns poucos produtores souberam dar à sua função uma característica mais abrangente e bem mais interessante ao processo como um todo, atuando como elo de ligação entre todos os envolvidos, mas a característica de efetivamente fazer parte do processo de criação, no meu modo de ver, não existe mais.

A relação que tenho com alguns “coletivos teatrais” é outra, muito mais voltada a auxiliar e divulgar o trabalho do grupo do que como produtor.

**Como entra o fator verba em suas produções? Como essa verba é obtida, para ser investida na produção de um espetáculo teatral? Esse fator tem se modificado, ao longo de sua carreira? Do ponto de vista da verba o que mudou na produção de teatro no Brasil?**

Mudou tudo! A verba, ou como conseguir os recursos necessários para levantar um espetáculo é, sem sombra de dúvidas, o grande diferencial na produção do nosso teatro nos grandes centros, quando observamos esse quesito nos últimos 30 anos. Produzíamos antes com muito menos recursos dos que são necessários atualmente. Apenas para dar um exemplo, um plano razoável (segundo critérios do mercado) de divulgação de um espetáculo pode consumir um quarto de seu orçamento. Os mecanismos cruéis que se impuseram para divulgação de um espetáculo criaram uma indústria midiática que a cada dia impõe novas regras e necessidades absolutamente pouco democráticas. Para atingir o público (o que o investimento em mídia absolutamente não garante) e atender as necessidades de visibilidade requeridas pelo departamento de marketing do patrocinador, gastam-se rios de dinheiro. Perdeu-se completamente o foco sobre o que deveria ser prioridade, uma informação mais aprofundada e reflexiva sobre o que determinado trabalho realmente pretende. Os espaços para a crítica nos cadernos de cultura praticamente não existem, e pouco ou quase nada se fez para a recuperação dessa fonte, por vias alternativas, enquanto veículo de informação e formação de público.

As Leis de Incentivo, extremamente relevantes como veículos facilitadores da multiplicação da produção cultural, acabaram por criar toda uma excessiva necessidade de contratação de um batalhão de profissionais para cobrir atividades que vão desde a elaboração de projetos até a prestação de contas. Sem contar a multiplicação de funções com os mesmos

objetivos. Criou-se uma falsa ideia das reais necessidades para a produção de um espetáculo. As vezes tenho a sensação que o tamanho de uma ficha técnica tem como finalidade impactar.

Nos últimos anos, se você tem um bom projeto, com uma boa visibilidade, ficou muito mais fácil conseguir os recursos necessários para viabilizá-lo desde que, efetivamente, encontre a forma correta de fazê-lo. As diversas leis de incentivo, as diversas instâncias governamentais voltadas para a cultura e um grande número de instituições culturais (SESC, SESI, CCBB, Itaú Cultural), aliados a um real crescimento da economia brasileira tornaram mais fácil a tarefa de captar recursos.

Nos trabalhos que faço, geralmente sou convidado para atuar em grandes projetos cujos patrocinadores ou fontes de recursos já estão garantidos, cabe-me muito mais a tarefa de coordenar o projeto e de administrar a verba de forma a não permitir que gastos desnecessários acabem por jogar parte dela no ralo! Vejo muito isso acontecer. O desperdício é bastante considerável na produção de grandes projetos culturais.

**Qual a sua opinião sobre o Ministério da Cultura? Que mudanças você observou, ao longo do tempo, no funcionamento do MINC, em relação às produções teatrais? Se pudesse mudar alguma coisa o que você mudaria?**

Fui conselheiro da CNIC de 2006 a 2009. Nunca me esquecerei da minha primeira reunião do Conselho. Quando cheguei tinha uma pilha de quase 50 processos sobre a minha bancada e Angélica Salazar (por quem tenho uma grande admiração e de quem fiquei amigo) me disse: está preparado conselheiro? Essa era a média de processos para cada conselheiro de artes cênicas por reunião mensal que durava dois dias. Tinha que dar parecer “à mão”, fazendo um esforço terrível para que minha letra fosse compreensível para quem fosse transcrever o parecer no computador.

Não bastasse isso, os critérios eram bastante vagos e não se tinha uma unidade nas análises que chegavam da FUNARTE. Quando saí do Conselho no começo de 2010, tudo estava informatizado! E as mudanças não ficaram restritas apenas as ferramentas de trabalho, a análise de processos, ao acesso rápido à informação por todos. Tornaram-se públicos e mais coerentes os critérios de avaliação.

No meu modo de ver, foram várias as mudanças significativas. E não se materializaram ao mesmo tempo. Sucederam-se em aproximadamente duas décadas e, em alguns casos, são fruto do amadurecimento, da discussão e da luta de profissionais ligados às artes cênicas e de um melhor entendimento entre as partes envolvidas. Em seu conjunto, fazem parte de um processo virtuoso, para o qual, mesmo sem intencionalidade, acabaram convergindo e são complementares.

Essas mudanças não aconteceram apenas na Lei Rouanet mas também incluíram uma atuação bem mais efetiva do Estado em suas diferentes esferas ( através de algumas empresas estatais) com políticas de incentivo à cultura, destacando-se entre elas, mas não exclusivamente, as diversas leis de incentivos fiscais de estados e municípios brasileiros, como o ProAC – ICMS do Estado de São Paulo e a Lei de Fomento ao teatro a à dança, na cidade de São Paulo que beneficia diretamente o trabalho de pesquisa e manutenção dos “coletivos teatrais”.

Deve-se ainda destacar que esse processo virtuoso não ficou limitado à atuação do MinC ou das secretaria de cultura de estados e municípios, muito se deve as atuações vigorosas e renovadoras de instituições, destacando-se entre elas:

- o SESC, que construiu e mantém em São Paulo mais de 30 de unidades com teatros e espaços culturais bem equipados, que subvenciona continuamente atividades nacionais e internacionais, descentralizou de forma expressiva e marcante sua atuação;



- o SESI que vem fazendo do seu jeito, um trabalho parecido, e nos últimos anos inaugurou cerca de 21 teatros de médio e pequeno porte, em várias cidades do Estado de São Paulo, além de manter seu Centro Cultural na Avenida Paulista, com um teatro e uma belíssima programação de teatro e dança;
- o Instituto Itaú Cultura e o Centro Cultural do Banco do Brasil, instituições que souberam delinear vocações diferenciadas, criando polos distintos de apoio à pesquisa, à criação, difusão da cultura e formação de público.

Se formos comparar ao que existe na França, por exemplo, muito ainda se tem para construir, mas olhando para trás, para os últimos 20 anos, muito se fez, e com bastante qualidade.

Tenho uma série de expectativas com relação ao MinC e às diversas esferas que devem cuidar da cultura em nosso País e, para ser sucinto, posso citar:

- 1) O necessário estabelecimento de um diálogo entre as diversas esferas de governo (União, Estados e Municípios), e entre essas instâncias de poder público e as inúmeras instituições que promovem a cultura. Um diálogo entre gestores que sirva para estabelecer as bases de uma política que integre esforços, que interligue ações, que descubra formas complementares de potencializar o que cada um faz ou planeja fazer.
- 2) Que sejam criados programas e projetos ainda mais facilitadores para a circulação dos produtos culturais de todas as regiões, e em todo o País. É bom lembrar que não basta apenas promover a circulação, é necessário fazê-lo com mais abrangência, com mais informação para o público sobre o que está sendo mostrado, com mais instrumentos reflexivos e críticos, tendo sempre como objetivos a informação de qualidade e a formação de novas plateias.
- 3) Que novos programas sejam pensados para beneficiar aqueles trabalhos de extrema relevância para a cultura mas que não conseguem atrair patrocinadores e acabam não sendo realizados. Para os projetos de qualidade, mas com pouca “visibilidade segundo o mercado” , deve o governo criar os mecanismos de apoio e manutenção desvinculados dos incentivos fiscais utilizados pelas empresas.
- 4) Que se consiga criar mecanismos de inclusão que efetivamente tornem viável um maior acesso da população aos produtos culturais.
- 5) Que se criem veículos para uma comunicação mais direta com o público, capazes de ampliar de forma democrática o espaço para a promoção e divulgação dos espetáculos e atividades culturais, e, ao mesmo tempo, abram espaço que viabilize a reflexão sobre o que se produz e apresenta, através de uma informação mais aprofundada e acompanhada de avaliação crítica.

**Como tem sido a sua relação, enquanto produtor, com os diretores de teatro com os quais trabalhou? Você acredita que eles podem se assumir como produtores?**

Trabalhei mais com diretores quando acumulava a função de ator com a de produtor, o que era muito comum na minha “época” e minha relação com eles sempre foi muito boa até porque tínhamos duas funções exercidas por uma única pessoa. Depois que passei a atuar como produtor na área internacional, tive poucas relações com diretores (incluindo-se nesse rol os encenadores, que são mais recentes). Alguns desses diretores, tanto aqueles com os quais trabalhei no passado, como aqueles com os quais trabalhei depois que minha “carreira”

virou “internacional” são um pouco produtores sim, uma vez que se preocupam não apenas com o espetáculo, mas como irão conseguir viabilizá-lo. São diretores que veem o seu trabalho de uma forma bem mais abrangente. Preocupam-se com todos os detalhes que envolvem a produção e apresentação do espetáculo, com a forma como os atores serão recebidos, com a melhor forma de relação que pode estabelecer entre seu trabalho, a mídia e o público, bem como com o que devem fazer para abrir novas perspectivas no futuro.

**Você é um produtor nascido da prática. E aqueles que atualmente saem das universidades, para você, é possível formar produtores na academia?**

Fui ator antes de ser produtor e essa função, naquele tempo, veio como uma necessidade e não como uma escolha. Quando comecei a trabalhar com teatro não havia nem cursos técnicos e muito menos cursos em universidades para produtores. Se não me engano, os primeiros cursos de nível universitário para produção começaram na metade dos anos 90, são portanto muito recentes. Aprendia-se fazendo, consultando os poucos que já estavam no mercado, observando, errando e acertando, e, naquele tempo, o produtor ainda não tinha o perfil que precisa ter hoje. Um perfil de estrategista, de interlocutor sereno, de interface, de profissional que deve ver longe.

O curso universitário para a produção em artes cênicas (como em diversos outros cursos) deve dar as primeiras noções, a base, mas o essencial o produtor vai aprender no convívio diário com sua função, nas dificuldades e desafios que cada novo projeto, nova produção colocará para que sejam pensados, administrados e resolvidos.

Acho que a universidade pode ajudar a formar um “conceito” do que seja a função. Pode e deve buscar uma formação mais abrangente, com conhecimentos que envolvam não apenas os aspectos técnicos, mas também e principalmente, aqueles que possam dar uma base sobre o teatro, sobre as artes. Matérias que possam desenvolver o senso crítico e um melhor entendimento do “produto” com o qual o profissional irá trabalhar. O bom profissional deve “entender” o que, porque e para quem está fazendo. Sem as noções claras de tudo que envolve um ofício, pode-se até ter ser um profissional interessante, mas jamais um que se destaque no universo da função.