

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

**ESCOLA DE TEATRO E ESCOLA DE DANÇA**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**CARLOS EDUARDO DA SILVA**

**A DINÂMICA DAS RELAÇÕES INTERPESSOAIS EM TEATRO DE GRUPO:**

**PRESSÕES EXTERNAS E TENSÕES INTERNAS NA EXPERIÊNCIA DE COLETIVOS TEATRAIS BRASILEIROS**

Salvador

2014

**CARLOS EDUARDO DA SILVA**

**A DINÂMICA DAS RELAÇÕES INTERPESSOAIS EM TEATRO DE GRUPO:**

**PRESSÕES EXTERNAS E TENSÕES INTERNAS NA EXPERIÊNCIA DE COLETIVOS TEATRAIS BRASILEIROS**

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

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Jacyan Castilho de Oliveira

Salvador

2014

Ficha Catalográfica

Folha de Aprovação

A

Carlos, Beto, Sandra, Pai e Mãe.

Àqueles que sempre estarão lá, aconteça o que acontecer.

**AGRADECIMENTOS**

A Deus, a Jesus e aos espíritos amigos.

Ao meu “pencachinho”, aquele que amo, dá sentido a minha vida, me fez homem da noite para o dia e pelo qual estou aqui, meu filho Carlos. Meu destino é transformar a dor da distância em potência de te amar e, aprendendo a rezar, ter a ilusão que mesmo de longe poderei te velar e proteger.

Ao meu pai e a minha mãe, Norberto (*in memoriam*) e Valna, dois exemplos da minha vida, desses mui dignos cidadãos brasileiros que honraram a nação chegando à universidade pelos passos dos filhos: Pai e mama, chego aqui só para dizer que ainda não encontrei na ciência, filosofia, arte ou religião nada melhor que o cheiro de pão de casa e café pela manhã, galinha ensopada, arroz e purê no almoço e o som da gargalhada de vocês na cozinha... ai tempo, volta, por favor.

A Thaís, pelo apoio incondicional e estímulo ao longo dos anos.

Às minhas irmãs, meus amores, Suzy pelo carinho; Salete *in memoriam*, Sandra por ter deixado a 6ª série do ensino básico para cuidar daquele bebezinho, lá se vão mais de três décadas e cada passo que dou aumenta minha dívida de gratidão e meu amor para contigo; e a Sol pela alegria, vínculo e atenção.

Aos meus irmãos, meus amigos, o Teco que me ensina a não levar a vida tão a sério; Diu pelo exemplo de trabalho e obstinação; e o Beto por me fazer rir, por herdar e aprimorar os dotes culinários de todos nossos antepassados, pelo exemplo de determinação, competência e paixão pelo que faz (é o melhor professor do mundo) e também pelo companheirismo de uma vida.

A minha Duda, que Deus te guarde.

Aos demais sobrinhos, sobrinhos-netos e afilhada Sophia: comportem-se!

Aos que já partiram, mas deixam muitas saudades, vô Lico, vó Laca, vó Béca, vó Madalena e vô Jovino: eu queria ter convivido mais com vocês.

Àqueles que, através dos seus impostos, viabilizam o Ensino Público Superior do Brasil e jamais verão seus filhos matriculados nele, que essa realidade se acabe.

Aos meus amigos, Ana Carolina Abreu, Cecília Alves, Eduardo Machado, Daniela Marulanda, Gelvison Macedo, Luciana Lucena, Maria Luiza Leite, Vanessa Grando: infinita gratidão! Especialmente à Marília Espíndola, pelo carinho e pela colaboração com seus conhecimentos na área da psicanálise e psicologia.

Aos meus mestres, Teobaldo e Iara; Mãe Otília e Tia Nilda; Alai Diniz; Fernando Faria; Gerson Praxá; J.R. O'shea; Susana Borneo Funck, LF Pereira; Maurício Silva, Sérgio Medeiros e Toni Edson.

A Dra. Clarisse, que escreveu e organizou a primeira apresentação teatral da minha vida, entre 1983 – 1985, não sei precisar.

A todos os meus professores, em especial os de Artes, Literatura e Língua Portuguesa, representados pela professora Terezinha, que na antiga Escola Técnica Federal de Santa Catarina me levou para um grupo teatral que então se iniciava e, até hoje persiste sob a alcunha de “Boca de siri”, cuja primeira obra figuro honrosamente entre os autores.

Ao Grupo de Teatro de Bonecos do Núcleo Espírita de Artes, através dos companheiros de quase uma década de trabalho em artes, Adriana, Ariel, Ciça, Gui, Mari, Soninha e Tati.

À Companhia Teatro Latino Americano CHAMA, por manter viva a chama em nós (seus membros) do teatro latino-americano e onde aprendi tanto com Jacque, Fernando, Léo, Van e tantos outros artistas que transitaram pela minha história como a Ilze, o Gustavo, o Ricardo e outros.

Aos grupos de teatro aqui investigados, Grupo Galpão, Ói Nóis Aqui Traveiz, Companhia Stravaganza, Companhia dos Atores, Companhia de Teatro Atores de Laura, Companhia do Latão e Companhia São Jorge de Variedades, pela generosidade, carinho e disponibilidade.

A todos aqueles que passaram e passam pela minha carreira.

Ao curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina.

A todas as Instituições Públicas de Ensino pelas quais este aluno COTISTA passou: Escola Básica Estadual Professora Rosinha Campos, Escola Básica Municipal Almirante Carvalhal, Escola Técnica Federal de Santa Catarina, Universidade Federal de Santa Catarina e Universidade Federal da Bahia... por enquanto.

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, através dos seus Servidores sempre solícitos e gentis, e dos Professores, grandes intelectuais e artistas: Se o teatro tem um olimpo, o conheci de perto.

A Prof.ª Jacyan Castilho, pela orientação, senso crítico e empenho.

Aos membros da Banca de Qualificação, Prof. Gláucio Machado Santos e Prof.ª Rosyane Trotta, pelas colaborações preciosas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), sem o apoio da qual este trabalho não seria possível.

Nel mezzo del cammin di nostra vita

mi ritrovai per una selva oscura,

ché la diritta via era smarrita.

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura,

esta selva selvaggia e aspra e forte,

che nel pensier rinova la paura!

Tant'è amara che poco è più morte;

ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,

dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.

Io non so ben ridir com'i' v'intrai,

tant'era pien di sonno a quel punto

che la verace via abbandonai.

(Dante Alighieri, Inferno I, vv. 1-12)

SILVA, Carlos Eduardo da. A dinâmica das relações interpessoais em teatro de grupo: pressões externas e tensões internas na experiência de coletivos teatrais brasileiros. 270 f. il. 2014. Dissertação (Mestrado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

**RESUMO**

Esse trabalho pretende investigar quais são os dinamizadores das relações interpessoais em teatro de grupo e como os coletivos respondem, modificam-se e reconfiguram-se ao longo de suas trajetórias a partir desses estímulos nas próprias relações. Essa investigação ocorre em razão do nosso interesse pelas grupalidades teatrais, considerando a lacuna de literatura na abordagem dos coletivos teatrais pelo viés de suas relações interpessoais; e a falta de compartilhamento de experiências a respeito da reverberação desses dinamizadores nas histórias e relações desses grupos. Para tanto, faz-se uma revisão de literatura desde a perspectiva pela vertente da Psicologia e Psicanálise, Filosofia e Teatro, agenciando-se investigadores que possibilitem dar pluralidade ao tema, aplacar em parte a questão da falta literária construir uma base epistemológica. A argumentação conceitual relativa às definições e problemas que envolvem à grupalidade teatral fundamentam-se em André Carreira, Rosyane Trotta, Miguel Rubio, Valmir Santos e outros investigadores; da obra de Spinoza se constrói uma perspectiva filosófica das relações interpessoais enquanto relações afetivas; em Pichon-Rivière e Moreno se obtém uma ótica psicanalítica, com a teoria do vínculo e dos papéis; e em Fritz Heider, chega-se na psicologia. Além disso, busca-se examinar a experiência dos grupos de teatro através de entrevistas dirigidas e semiestruturadas com dezesseis artistas provenientes de sete coletivos representativos das últimas três décadas do movimento de teatro de grupo do Brasil, sendo: Ói Nóis Aqui Traveiz (RS); Grupo Galpão (MG); Companhia Stravaganza (RS); Companhia de Teatro Atores de Laura (RJ); Companhia dos Atores (RJ); Companhia do Latão (SP); e Companhia São Jorge de Variedades (SP). Em cada grupo entrevistam-se no mínimo dois artistas, dentre os quais pelo menos um membro fundador. O resultado final das entrevistas constitui a parte onde são apresentados os dinamizadores segundo a perspectiva dos grupos, como os coletivos internalizam essas forças, seu efeito de agregação ou desagregação nas relações interpessoais e o impacto nos processos criativos e na cena ao longo da trajetória das companhias.

Palavras-chave: relações interpessoais. teatro de grupo. dinâmica relacional.

SILVA, Carlos Eduardo da. The dynamics of interpersonal relationships in theatre groups: external pressures and internal tensions experienced by Brazilian theatre collectives. 270 pp. ill. 2014. Master Dissertation – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

**ABSTRACT**

The aim of this study is to investigate the dynamics of interpersonal relations in theatre groups and how they cause these collectives to respond, transform and reconfigure themselves over time. There is a significant gap in literature of studies about interpersonal relations in theatre collectives, and also not enough accounts of the effect of interpersonal dynamics experienced by theatre groups, the effects on its members’ relations and how they progress. For the purpose of this investigation, a literature review was carried out using the information mapping method, building an epistemological basis for the aforementioned subject from contemporary authors in the fields of Psychology, Philosophy, Psychoanalysis and Theatre. The argumentation concerning the main definitions and problems of group theatre is based on the work of authors such as Jorge Dubatti, André Carreira, Rosyane Trotta, Valmir Santos and others. Spinoza and Deleuze are referenced for a philosophical perspective of interpersonal relations as affective relations. The works of Pichon-Rivière and Moreno are referenced for a psychoanalytical examination based on Bond Theory and Role Theory. Fundamental concepts of interpersonal relations in Psychology are reviewed based on the work of Fritz Heider. In addition, sixteen artists from seven different theatre collectives (Ói Nóis Aqui Traveiz, Grupo Galpão, Companhia Stravaganza, Companhia de Teatro Atores de Laura, Companhia dos Atores, Companhia do Latão and Companhia São Jorge de Variedades), were interviewed using a semi-structured questionnaire to assess experiences of interpersonal relations in theatre groups. From each collective two to three artists were interviewed, at least one a founding member. The main results of the investigation present the interpersonal dynamics experienced in the studied groups’ perspectives, how they deal with them internally, their effect on binding or disrupting relations between members, how they impact creative processes on and off-stage and affect the long-term run of each collective.

Keywords: interpersonal relationships. theater group. dynamics.

SUMÁRIO

1. Introdução 13

1.1. Apresentação 13

1.2. Metodologia 19

1.2.1. Entrevistas e seus parâmetros 21

1.3. Estrutura da obra 26

2. Perspectiva sobre as Relações interpessoais 28

2.1. Perspectiva teatral 28

2.1.1. Acontecimento teatral, convívio e trabalho 28

2.1.2. Teatro - Grupo e generalizações 32

2.2. Perspectiva filosófica 39

2.2.1. Teoria da univocidade do ser: substância, atributo e modo 39

2.2.2. Encontro, afeto e potência 41

2.3. Perspectiva de vertentes psicanalíticas e psicológicas 43

2.3.1. Relações interpessoais e fator tele 43

2.3.2. Vínculos e papéis 45

3. Grupos investigados: casos individuais 49

3.1. Ói Nóis Aqui Traveiz: faca na bota 50

3.2. Grupo Galpão: gigantes da montanha 55

3.3. Cia Stravaganza: garagem dos sonhos 61

3.4. Cia dos Atores: paixão pelo que faz 65

3.5. Cia de Teatro Atores de Laura: o grupo é nosso 70

3.6. Cia do Latão: grupo dialético 75

3.7. Cia São Jorge de Variedades: muito família 80

4. Dinâmica das Relações interpessoais em teatro de grupo 84

4.1. A coletividade sob pressão externa: economia, política e sociedade 85

4.1.1. Pressão econômica sobre as relações interpessoais 85

4.1.2. Pressão econômica moldando os grupos 91

4.1.3. Estratégias dos grupos às pressões econômicas 96

4.1.4. Pressão econômica sobre as condições laborais 100

4.1.5. Repressão e perseguição política sobre o coletivo 104

4.1.6. Pressão social sobre o coletivo 108

4.2. As tensões internas entre os indivíduos do grupo 109

4.2.1. Tensão ética: o vínculo e os valores do grupo 109

4.2.2. Tensão artística: as relações interpessoais na criação em grupo 129

4.2.3. Tensão ideológica: as relações interpessoais no trabalho em grupo 136

4.2.4. Tensão organizacional: os papéis e as funções no grupo 142

5. Considerações finais e perspectivas futuras 147

6. Referências 154

6.1. Entrevistas, depoimentos e conferências 154

6.2. Dissertações e teses 155

6.3. Bibliografia 156

6.4. Artigos em periódicos e catálogos 159

6.5. Sítios da internet 160

ANEXO A – Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz 162

ANEXO B – Grupo Galpão 164

ANEXO C – Companhia dos Atores 166

ANEXO D – Companhia de Teatro Atores de Laura 168

ANEXO E – Companhia São Jorge de Variedades 169

ANEXO F – Companhia do Latão 170

APÊNDICE A – Companhia Stravaganza 171

APÊNDICE B – Entrevista com Paulo Flores e Tânia Farias 172

APÊNDICE C – Entrevista com Júlio Zanotta 180

APÊNDICE D – Entrevista com Marta Hass 187

APÊNDICE E – Entrevista com Eduardo Moreira 193

APÊNDICE F – Entrevista com Inês Peixoto 199

APÊNDICE G – Entrevista com Adriane Mottola 205

APÊNDICE H – Entrevista com Fernando Kike Barbosa 211

APÊNDICE I – Entrevista com Marcelo Olinto 218

APÊNDICE J – Entrevista com Gustavo Gasparani 224

APÊNDICE L – Entrevista com Anna Paula Secco 231

APÊNDICE M – Entrevista com Verônica Reis 238

APÊNDICE N – Entrevista com Georgette Fadel 246

APÊNDICE O – Entrevista com Alexandre Krug 253

APÊNDICE P – Entrevista com Sérgio de Carvalho 258

APÊNDICE Q – Entrevista com Ney Piacentini 265

# Introdução

[O diretor vai entender o que ele está pensando no processo, porque às vezes o que você está pensando é uma forma aquosa, é uma forma não forma, é uma não forma, você tem uma intuição, uma ideia, uma não forma, é uma massa que você vai polir, você vai lapidar aquela massa. Então, você vai entendendo junto com aqueles companheiros as tuas ideias, aquela tua intuição.](http://super.abril.com.br/blogs/superblog/frase-da-semana-nos-somos-feitos-da-materia-de-que-sao-feitos-os-sonhos%e2%80%9d-shakespeare/" \o "Frase da semana: \“Nós somos feitos da matéria de que são feitos os sonhos\” – Shakespeare)

[(Marcelo](http://super.abril.com.br/blogs/superblog/frase-da-semana-nos-somos-feitos-da-materia-de-que-sao-feitos-os-sonhos%e2%80%9d-shakespeare/" \o "Frase da semana: \“Nós somos feitos da matéria de que são feitos os sonhos\” – Shakespeare) Olinto)

## Apresentação

Inicio esta dissertação conduzindo o leitor pela seguinte estrutura: nos primeiros parágrafos apresento brevemente a trajetória que me trouxe ao assunto investigado e, por essa razão, escrevo boa parte dessa introdução, excepcionalmente, em primeira pessoa. Após descrever essa aproximação, faço a circunscrição do tema para, em seguida, identificar o objeto, expor o objetivo geral e os objetivos específicos da investigação. Na sequência, justifico a obra, apresento o problema do qual ela parte, listo as perguntas que a dissertação pretende responder ou, pelo menos, convidar à reflexão, e proponho uma hipótese inicial a ser confrontada ao longo do estudo. Para encerrar a primeira parte, demonstro a metodologia, adotando a cartografia e empregando entrevistas dirigidas, e descrevo sinteticamente sobre o que se esperar dos próximos capítulos.

Desde o início da minha trajetória artística vi-me ligado ao movimento de teatro de grupo. Não houve momento anterior nem aquilo que se possa chamar “carreira solo”, pois sempre estive envolvido de alguma forma com essa modalidade de fazer teatro. Para ser mais exato, fiz parte de dois grupos de teatro em momentos distintos, fundando-os junto com outros generosos artistas e dirigindo-os pelo tempo que estive vinculado a eles[[1]](#footnote-2). Cada qual me serviu como uma verdadeira escola da práxis teatral, ensinando-me, para além da estética e poética, questões relacionadas à ética e política. Nesses coletivos, me defrontei com diversos contextos onde pude observar a operação da generosidade, alteridade, empatia, sinergia, cordialidade e dedicação, como forças individuais; mas também, testemunhei exemplos de união, resistência e superação, enquanto potências do coletivo.

Assim, aprendi um pouco da arte das relações humanas, tanto na dimensão interna do grupo, isto é, no âmbito da associação entre as pessoas que o compõem, quanto na dimensão externa, ou seja, no diálogo objetivo ou subjetivo que o grupo estabelece com o seu ambiente. Também acompanhei a história e o processo criativo de outros grupos de teatro reconhecidos e relativamente bem consolidados no meio artístico, tanto quanto aqueles coletivos que estão iniciando carreira, e sempre me chamou a atenção o fato de testemunhar contextos de adversidade e ventura, contornados ou experimentados por eles, de formas mais ou menos similares, com estratégias, às vezes intuitivas no improviso, outras vezes conscientes e planejadas.

Dessa maneira, foi através do teatro de grupo que moldei meu modo de ver, pensar e fazer teatro como fruto das relações que se estabelecem combinadamente em seu interior e entorno. Porém, esse aprendizado nunca foi encarado como um cânone, uma fórmula rígida ou impermeável a inovações e mudanças, mas ganhou a mesma flexibilidade presente nas estratégias de subsistência desenvolvidas pelos grupos observados, pois percebi que muitas variáveis interferem na dinâmica do teatro de grupo e mesmo que elas se repitam, ou pareçam repetirem-se, talvez não se combinem da mesma forma em novas circunstâncias. E foi a partir daí, que diante de todo novo projeto, ou de um colaborador recém-chegado, antes de ser questionado sobre “Como vai ser?” eu passei a contar algo que uma vez ouvi e adaptei:

Conta-se que certa vez Sócrates (S) saiu de Atenas rumo a Epidauro. A certa altura do caminho um homem (H) fazendo o trajeto oposto, o encontra e faz a pergunta que dá início ao diálogo:

H – Vens de Atenas?

S – Sim, venho.

H – Eu vou para lá, quanto tempo demorarei?

S – Pois não, daqui até Atenas demorarás umas?... hmmm... não sei.

H – Tu disseste que vens de Atenas!

S – Sim, venho.

H – Eu vou para lá, quanto tempo demorarei?

S – Pois não, daqui até Atenas demorarás umas?... hmmm... não sei.

H – Tu disseste que vens de Atenas!!

S – Sim, venho.

H – Eu vou para lá, quanto tempo demorarei??

S – Ah, cavalheiro, claro, agora entendi. Daqui até Atenas demorarás umas?... hmmm... não sei.

H – Ou fazes anedota comigo ou és louco!!! Não perderei mais tempo fazendo-te perguntas!

O Homem saiu irritadamente e caminhou o espaço de algumas dezenas de metros até ouvir, aos gritos, Sócrates dizendo:

S – Cinco horas!

H – Mas, tu disseste que não sabias...

S – Eu não sabia a tua velocidade, a minha eu sei...

Como disse, esse conto é uma adaptação, ouvi certa feita e não posso atestar sua veracidade, proveniência e autoria. Mas, esse conto simplório resume um pouco a minha crença no processo continuado do fazer teatral como forma de conhecer algo fazendo-o e valorizar o processo como o momento da descoberta e não apenas do conhecimento prévio; uma crença no orientar-se por um horizonte de chegada, mas sem muita certeza se o caminho é o melhor e mais indicado; de que os caminhantes não se dão a conhecer *a priori* e de que algumas forças fazem com que caminhem juntos enquanto poderiam simplesmente abandonar a jornada e adotar outros parceiros. Enfim, atraem especialmente a minha atenção num coletivo essas forças de atração e repulsão, de agregação e desagregação, composição e destruição, com todos os aspectos que as envolvem. Além disso, interessa-me, como forma de compreender a dinâmica dos grupos de teatro, a relação que algumas pessoas estabelecem, levando-as a constituir um grupo de teatro (ou integrar um já estabelecido), a desenvolver seus projetos artísticos que, por sua vez, atualizam essa mesma relação a partir de inúmeros fatores.

Compreendo que, na prática, “no mundo real”, um grupo de teatro não é apenas uma entidade empresarial, uma identificação formal ou um número de registro junto ao Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas (CNPJ). Um grupo de teatro é um movimento de forças invisíveis entre as pessoas que o compõem, é uma experiência, não um conceito ou um tipo de documento (uma ata de fundação, por exemplo). Vejo a força de atração como aquilo que aproxima as pessoas e que as mobiliza em torno de um projeto comum a curto ou longo prazo, e repulsão é o movimento contrário que as afasta desse propósito motivador e, portanto, as desmobiliza. Assim, chego ao tema, em primeiro lugar, pelo interesse na constituição e reconfiguração dessas forças invisíveis – por acreditar que elas se manifestam nas relações do grupo e por acreditar que, na vida real, no dia a dia, um grupo de teatro é essa dinâmica –; em segundo, pelo interesse na origem do que dinamiza tais forças e, em terceiro, pelo interesse nas consequências dessa dinâmica.

Em suma, penso assim, ainda que os argumentos apareçam de maneira genérica. Contudo, este é apenas o começo. O termo relação, por exemplo, é bastante amplo e se presta a muitos significados e utilidades: na economia, nas ciências sociais, nas artes (e dentre elas o teatro), na política, no direito, etc. Só para ter uma ideia, nas artes cênicas temos as relações profissionais, ficcionais – da cena – e as estabelecidas em múltiplos níveis antes e depois do “palco”. Portanto, falar de relação é falar de um universo em abrangência que não permite qualquer horizonte mais específico de investigação se colocado apenas desse modo. Logo, seria impossível empreender uma dissertação cujo estudo contivesse no mesmo grau de importância, profundidade e detalhamento todas as modalidades relacionais.

Por essa razão, vou delimitar o tema sobre o qual se desenvolve esta obra e abordar os membros de coletivos teatrais não apenas pela perspectiva artística ou expressiva, mas também pelo viés emocional e psicossocial. Assim, o tema da pesquisa circunscreve-se na investigação das *relações interpessoais* entre membros componentes de grupos de teatro, sendo o objeto de pesquisa essas mesmas relações.

Definido o tema, meu objetivo é investigar quais são os principais dinamizadores internos e externos das *relações interpessoais* em teatro de grupo e quais as principais consequências dos mesmos nas trajetórias desses coletivos. Por dinamizadores compreendo o que pressiona, tensiona e modifica, agregando ou desagregando as relações interpessoais e, assim, promove a reconfiguração dessas relações, tomando por base as experiências práticas colhidas em iniciativas de teatro de grupo. De modo mais específico, pretendo abordar a noção de relação interpessoal a partir de três perspectivas distintas, quais sejam: a Psicológica/Psicanalítica, Filosófica e do Teatro; para, posteriormente, confrontar e complementar a base teórica com exemplos práticos. Além disso, investigo, analiso e problematizo o que pressiona e o que tensiona as relações interpessoais nos grupos de teatro que tiverem seus membros entrevistados, permitindo que a prática desses grupos estimule o surgimento dos conceitos relativos ao tema.

Na Psicologia e Psicanálise, buscarei a definição de relações interpessoais, conforme Heider (1970); de “fator tele” e teoria dos papéis, de acordo com Moreno (1972a, 1972b e 1994); e teoria do vínculo segundo Pichon-Rivière (2007, 2009). Na Filosofia, buscarei os conceitos de “potência”, “encontro” e “afeto”, em Spinoza (2013), para construir a noção de relação interpessoal enquanto encontros cuja potência produz afetos. No Teatro, aporto na obra de Dubatti (2007) para o conceito de “convívio” como matriz criadora de relações interpessoais, e “acontecimento teatral” como evento instaurador do convívio.

Além da composição teórica, pretendo examinar na prática a dinâmica das relações interpessoais levando em conta algumas questões: qual a origem desses dinamizadores? E quais efeitos produzem? Sobre a origem, tomo como parâmetro inicial para classificá-las a própria grupalidade, isto é, aquilo que tem origem dentro e/ou fora dela. No entanto, talvez as respostas a essas perguntas sejam tão extensas quanto incontáveis, por isso vamos eleger as mais relevantes e o que quer dizer, aquelas que mais forem citadas pelos grupos de teatro entrevistados. A partir dessas considerações, elejo um problema multiplicado nessas seis perguntas:

1. Quais são os principais dinamizadores das relações interpessoais em teatro de grupo?
   1. Quais são as estratégias criativas, consciente ou inconsciente, adotadas pelos grupos de teatro para lidar com esses dinamizadores?
   2. Como esses dinamizadores agregam ou desagregam as relações interpessoais em grupo?
   3. Essa dinâmica deixa cicatrizes na criação da cena? Isto é, é possível verificar na criação da cena e, portanto na trajetória dos grupos, a reverberação de tais dinamizadores seja como estratégia consciente, seja como consequência natural e intuitiva dessas relações?
   4. Os dinamizadores das relações interpessoais são elementos de preparação, aperfeiçoamento ou adaptação técnica dos artistas, ou pelo menos interferem nesses elementos?
   5. Quais estratégias o grupo desenvolve para enfrentar ou adaptar-se a essas forças?

Com relação à justificativa necessária à realização dessa investigação, coloco-a sob duas perspectivas, uma pessoal e outra geral e vinculada à tradição teatral. Do ponto de vista pessoal já apresentei um pouco da minha aproximação e ligação com o assunto e com as questões relacionadas ao teatro de grupo como parte dessa justificativa. Assim, a necessidade de compreender os movimentos invisíveis que constituem um grupo na prática, suas relações interpessoais, os fatores que provocam alterações nessa dinâmica e como isso está correlacionado com a cena e a trajetória dos grupos. Além disso, também merece ser justificada a escolha dos conceitos investigados em atenção aos objetivos específicos – a ideia de fator tele, afeto, vínculo, papéis, grupos, convívio, etc. –, o porquê os escolhi quando poderia ter optado por outra forma de construção da base epistemológica. Desejo, com esse formato, eleger o que seriam os elementos constitutivos de uma relação interpessoal e buscar-lhes uma definição possível. Quanto às diversas perspectivas – da psicologia, filosofia, psicanálise e do teatro – respondem ao propósito de se construir um conceito plural com a junção de elementos advindos de diversas áreas do saber. Portanto, a partir da identificação e definição desses elementos, posso considerá-los não apenas como conceitos fundamentais da relação interpessoal, mas, sobretudo, torná-los parâmetros de análise e observação na dinâmica das mesmas. Assim, dinamizar uma relação interpessoal nesse contexto é, por exemplo, mobilizar questões relacionadas ao vínculo, aos papéis, aos afetos, etc.

Quanto à perspectiva menos particular, justifico a obra ao ver surgir a cada dia um incontável número daqueles que se juntam ao movimento de teatro de grupo. Naturalmente, o crescente interesse por esse movimento teatral é acompanhado pelo interesse acadêmico e a consequente produção literária, pois muito se produz e com vasta qualidade sobre processos colaborativos, criação coletiva, reposicionamento do diretor nesse contexto, sobre o histórico de resistência que esse movimento instiga, entre muitos outros assuntos. Porém, quando se trata de investigar as relações interpessoais dos grupos de teatro tenho uma sensação de obscuridade ou de lacuna literária. Posso traduzir esse hiato de investigação de inúmeras formas: o assunto não produz conhecimento científico, seguro ou confiável, por ser extremamente subjetivo e baseado em impressões particulares a depender do enfoque; por ser um ponto de convergência entre muitas áreas distintas – psicologia, psicanálise, teatro, filosofia, etc. – não desperta o interesse dos pesquisadores por tamanha empreitada; por ser um tema geralmente relacionado à intimidade dos grupos, torna-se um tabu, pois os coletivos evitam expor questões que podem causar constrangimento a determinados participantes; ou, por fim, porque o assunto apenas não é atraente. Mas, como sabê-lo?

Tenho a intuição de que um caminho às questões acima só pode ser identificado ao cabo dessa obra. A conclusão pode ser de que este assunto é demasiado subjetivo, que cada caso analisado corresponda a uma situação distinta e, por isso, inconclusiva de difícil manuseio e abordagem. Mas, isso não configura problema algum, em se tratando de pesquisa em artes. Entretanto, chegar a essa resposta já traria uma luz possível sobre o tema e teria feito valer o esforço para a construção do conhecimento em artes cênicas. Por outro lado, a simples possibilidade de haver uma lacuna passível de ser preenchida já é estímulo e justificativa o suficiente para valer a pesquisa dos elementos que dinamizam as relações interpessoais, conforme apontado pelos entrevistados, e das experiências recolhidas, mesmo que isso represente casos isolados e que não possam ser generalizados, para, em seguida, compartilhá-las com os grupos, novos e experientes, através desse trabalho.

Por isso, a maior motivação para essa investigação surge da união do que foi expresso acima, sintetizado da seguinte forma: muitos grupos vêm surgindo ao longo dos anos e mesmo os já estabelecidos enfrentam problemas de relações interpessoais e não encontram apoio em pesquisas ou outras formas de compartilhamento de experiências – situações similares comumente vivenciadas no movimento de teatro de grupo – para poderem se orientar no desenvolvimento de estratégias positivas que os ajude a enfrentar e lidar com esses obstáculos e desafios. Não desejo com isso, construir um manual de como se portar em situações difíceis, muito menos, tratar depoimentos como soluções corporativas. Mas, apresentá-los como simples escolhas que podem ser aplicadas em outros grupos, ou mesmo, tirar esse assunto das conversas informais dos corredores ou mesas de bar para trazê-lo à luz da análise acadêmica enquanto experiência prática transformada em conhecimento.

Por fim, a correlação entre o relacionamento interpessoal dos integrantes de um grupo com suas reverberações na prática artística da cena poderia se dar, hipoteticamente, mais do que através da mera dedução de que as “panelinhas” que se formam por afinidade nas coxias e camarins se manifestam no processo criativo. Isso seria um motivo, um tanto quanto insuficiente para investigar a sociabilidade nos grupos. Por isso, recorre-se a Dubatti, para quem a *poíesis*[[2]](#footnote-3) é aquilo que um artista cria e o modo através do qual o faz, logo se *poíesis* é tanto o ente poético quanto sua confecção – tanto a cena quanto o processo de sua criação – então a dinâmica das *relações interpessoais* que reverbera no processo criativo, por consequência age na *poíesis* resultante. É como supor, comparativamente, que assim como todas as condições climáticas e geográficas que interferirem no plantio da uva serão percebidas no vinho resultante, também as circunstâncias de criação artística deixariam impressões na cena, porque, similarmente ao teatro, a arte do vinho não se resume a uma garrafa do referido líquido, mas a todo o processo da sua produção.

## Metodologia

A pesquisa é realizada no seguinte formato: 1) para conceituar o objeto da investigação e atender parte dos objetivos, anteriormente enunciados, faço uma revisão bibliográfica; 2) para obter as experiências práticas que respondam às questões chave dessa dissertação, realizo uma entrevista com alguns grupos de teatro representantes das três últimas décadas do movimento de teatro de grupo do Brasil. Para tanto, adoto o procedimento metodológico da Cartografia, segundo a compreensão dada por Suely Rolnik, e emprego a técnica de entrevista dirigida.

A cartografia[[3]](#footnote-4) é um “desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo em que os movimentos de transformação da paisagem” (ROLNIK, 1989, p. 15), ou seja, assemelha-se à caminhada que se conhece durante o trajeto; a linha do desenho é traçada durante o processo e considera as possíveis mudanças que possa sofrer. Existe um elemento implícito nesse procedimento que é o tempo. Nesse processo de construção, seja da pesquisa ou do próprio método, o tempo é o elemento que possibilita o conhecimento de cada parte sucessiva e por consequência atualiza o todo. Assim, o referido método é o que melhor apresenta os fundamentos para realização da presente pesquisa e mais se aproxima do meu modo de pensá-la e conduzi-la. Porque, apesar do que possa parecer, essa obra não começou a ser desenvolvida com o objetivo geral e os específicos muito claros, perguntas chaves pré-estabelecidas e respondidas, ou com a conclusão definida. O que primeiro surgiu foram as inquietações que se transformaram na justificativa, especialmente a parte repleta de incertezas e com algumas intuições.

Um trabalho de pesquisa cuja metodologia se pretende cartográfica, ou seja, fundada no método da Cartografia proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari, não deve ser constituído a partir de modelos estruturais prontos, com questões *a priori,* metas específicas e caminhos traçados. (MORAES JR, 2011, p. 53)

Esse trecho de Moraes Jr. se harmoniza profundamente com o propósito do instrumento aqui empregado, as entrevistas. A viga mestra dessa dissertação advém das entrevistas dirigidas, que é o instrumento metodológico apresentado em maiores detalhes a seguir. Delas colhi os conceitos que julguei, por intuição e alguma experiência, importantes para me deter. A aproximação do que diz Moraes Jr. está justamente no fato de não se ter como saber, de antemão, as respostas daqueles que atenderem às entrevistas, pois são elas que fornecem o direcionamento da obra. Por isso, fazendo alusão ao conto exposto no início, embora eu soubesse a “minha” velocidade, não conhecia de antemão o ritmo dos entrevistados, logo, precisei realizar e compilar as entrevistas para confirmar ou refutar as intuições que tinha a princípio. Por exemplo, os elementos constitutivos, ou genéticos, da relação interpessoal, abordados nos objetivos específicos (fator tele, afeto, vínculo, convívio, etc.), foram conceitos intuídos confirmados a princípio, durante as entrevistas. Não realizei uma pergunta do tipo “quais os elementos constituintes da relação interpessoal?” por não esperar esse nível de conhecimento dos entrevistados sobre o tema, mas pude coletar essas palavras chaves dos depoimentos. No entanto, não considero que sejam estes os únicos elementos genéticos; é provável que existam muitos outros.

Com relação ao termo “questões”, presente na citação de Moraes Jr, as tenho enquanto inquietações, dúvidas, perguntas, mas não como definições predeterminadas dos resultados, razão pela qual não considero tais questões como destoantes com a proposta do método empregado. Nesse sentido, o emprego do método cartográfico não representa o desprovimento total de parâmetros de trabalho, segundo pode-se verificar noutro trecho do mesmo autor:

[...] o trabalho do cartógrafo não se define a partir do exercício da livre aventura, sem direção e desprovido de orientação. Ao contrário, trata-se do desafio de inverter o sentido tradicional de método sem abandonar certa concepção de trajeto de pesquisa. (MORAES JR, 2011, p. 54)

Sobre o processo de escrita, esclareço que para facilitar o entendimento por parte do leitor, no início de alguns capítulos e subcapítulos, elaboro um **Mapa** que é uma síntese do texto em questão, trazendo o que é abordado, quais autores são agenciados e por quais conceitos. Esse mapa dá um panorama do assunto que o sucederá. Nem todos os subcapítulos recebem esse rótulo inicial, a depender da complexidade conceitual.

### Entrevistas e seus parâmetros

Nas linhas a seguir apresento algumas informações importantes para essa obra com relação às entrevistas realizadas, quais sejam: 1) detalhamento da técnica de entrevista empregada e a razão de sua escolha, sendo uma entrevista não sistematizada, dirigida e com perguntas mistas; 2) a população entrevistada e os critérios de sua escolha, sendo ao menos dois participantes dos mais representativos grupos de teatro das últimas três décadas do movimento de teatro de grupo do Brasil; 3) a forma de coleta das entrevistas, por telefone, videoconferência ou pessoalmente; 4) a transcrição, análise e processamento destes dados ao longo da dissertação.

A escolha da técnica de entrevista adotada atendeu aos critérios segundo o conteúdo, o tipo e a condução da entrevista. Com relação ao conteúdo, a entrevista é definida pela informação que almeja. O seu conteúdo advém da pergunta que, por sua vez, obtém a informação “sobre o que a pessoa *sabe*, *crê* ou *espera*, *sente* ou *deseja*, *pretende fazer*, *faz* ou *fez*, bem como a respeito de suas explicações ou razões para qualquer das coisas precedentes.” (SELLTIZ, 1967, p. 278), portanto utilizando a classificação de Selltiz, esta é uma entrevista de conteúdo dirigido ou focalizado.

O objetivo maior dessas entrevistas é colher conhecimento dos discursos, e compartilhá-los conforme a estrutura lógica da dissertação. Além disso, as perguntas basearam-se no tema e em tópicos relacionados com o objetivo desta obra, ou seja, não se partiu de uma lista fechada, com todas as questões previamente elaboradas e detalhadas sobre o que desejava saber; esse propósito é importante para a definição do tipo de entrevista.

Assim, com relação ao tipo, busquei uma abordagem de entrevista que fosse flexível ao permitir a mudança do roteiro com a troca de ordem, formulação ou reformulação de questões, a depender do ritmo da conversa, da experiência, dos fatos que o entrevistado fosse compartilhando ou da disposição do mesmo em tratar mais determinados assuntos em detrimento de outros. Logo, cheguei ao formato classificado como entrevista menos sistemática e que apresenta várias formas e nomes: entrevista “focalizada”, “clínica”, “profunda”, “não-diretiva”, etc.

Comumente são usadas para um estudo mais intensivo de percepções, atitudes, motivações, etc., do que o permitido por uma entrevista padronizada, com perguntas abertas ou fechadas. Este tipo de entrevista é intrinsecamente mais flexível, e evidentemente exige mais habilidade do entrevistador que os tipos padronizados. Evidentemente, também, essa abordagem é impossível num questionário. (SELLTIZ, 1967, p. 294-295)

Depois de definido o tipo da entrevista, passei para a abordagem dos entrevistados. O primeiro contato foi feito por meio eletrônico, através da qual todos foram convidados e informados do objetivo da pesquisa. Em seguida, as entrevistas foram agendadas conforme o melhor meio – se pessoalmente, por telefone ou videoconferência –, o dia e o horário que melhor conviesse aos entrevistados. No início de cada entrevista, foi feita uma comunicação com o intuito de relembrar o entrevistado da abordagem e do compromisso da entrevista. Esse comunicado dizia:

Este é um trabalho vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, portanto, tão logo seja aprovado, será de domínio público, razão pela qual essa entrevista não tem fins comerciais.

Vamos falar de relações interpessoais, que é um tema sensível, pois basicamente é como as pessoas se relacionam a partir de estímulos internos ou externos no grupo e como isso determinou os caminhos estéticos e produtivos que o grupo adotou em seguida. Dessa forma, repito que o objetivo da nossa conversa é acadêmico, ou seja, tem compromisso com a identificação de conhecimento a partir das experiências que forem narradas.

Não é do meu interesse expor situações delicadas, produzir constrangimento ou gerar informes sensacionalistas a partir do que ocorra internamente no grupo. Ao contrário, a própria escolha do seu grupo atende a critérios que por si fazem jus e reverenciam-no enquanto um grupo de teatro representativo do nosso tempo, que passou por muita coisa e, por isso, tem muito a ensinar no campo das relações interpessoais a outros grupos nascentes ou já estabelecidos. (Autoria nossa)

Essas palavras foram repetidas religiosamente a todos os entrevistados no início da conversa. O segundo e o terceiro parágrafos foram especialmente importantes para a quebra dos bloqueios e resistências iniciais ao tema. Pois, senti que, ao propor um diálogo sobre relações interpessoais, a primeira reação dos entrevistados é a de que se falaria de brigas internas ou coisas desagradáveis. De fato, também iríamos fazê-lo, mas importe seria, por exemplo, a causa de uma briga e como o grupo a resolveu, ou a incorporação de uma pressão externa ou pressão interna na cena ou no treinamento do ator. Desta forma, a entrevista tentou seguir essa estrutura: falar um pouco da trajetória do entrevistado antes e depois de ter chegado ao grupo, para apresentá-lo ao leitor, depois fazê-lo rememorar os trabalhos que realizou ou participou. Ao término, falávamos das pressões externas, das tensões internas e de como isso estava relacionado com essa trajetória a que o entrevistado reportou.

A escolha dos grupos e dos integrantes entrevistados respondeu a alguns critérios que julgo importantes que sejam compartilhados. Primeiro, com respeito àquilo que se considera um grupo de teatro, bem como a distinção que se faz do termo similar “teatro de grupo”, são questões que desenvolvo adiante no capítulo correspondente à perspectiva do teatro. Tais aspectos são essenciais para se entender porque pesquisei tais grupos enquanto poderia ter buscado outros que, por sua vez, tivessem um elenco flutuante, fossem compostos por um número muito reduzido de artistas, apresentassem certa irregularidade de trabalhos ou tivessem um tempo de existência bastante exíguo. Da mesma forma, os entrevistados representam gerações desses grupos. Evidentemente os grupos que não aceitaram colaborar com a pesquisa nem são citados.

As entrevistas aconteceram entre junho e julho do ano corrente e duraram em média uma hora e trinta minutos. Os grupos que atenderam ao convite estão listados abaixo juntamente com a identificação dos integrantes entrevistados. O critério de escolha dessas pessoas, dentre todos os membros do grupo, respondeu a um grande propósito: tentar refletir as gerações que fazem e fizeram parte do grupo.

A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz foi fundada em 1978, na cidade de Porto Alegre/RS. Um breve histórico do grupo pode ser acessado no Anexo I desta obra. Esse grupo encontra-se em plena atividade, com sede alugada e uma quantidade de integrantes relativamente grande sobre o qual não há registro exato. Também possui ao longo de seus mais de trinta anos de existência um trânsito grande de participantes. Para representar as gerações que estão ou passaram pelo grupo contatamos quatro entrevistados, são eles: Paulo Flores, um dos fundadores; Tânia Farias, que ingressou em 1995; Júlio Zanotta, um dos fundadores que foi para o exílio e, em sua volta, esteve no grupo até meados de 1983; e Marta Hass, que faz parte desde 2002. A entrevista com Paulo e Tânia foi na sede do grupo, a Terreira da Tribo, em Porto Alegre; com Júlio foi por telefone; e com Marta, por videoconferência. As entrevistas podem ser acessadas na íntegra nos Apêndices B, C e D. Seguindo o mesmo tratamento dispensado pelos entrevistados ao grupo, passo a tratá-lo apenas por “Ói nóis”.

O Grupo Galpão foi fundado em 1982, na cidade de Belo Horizonte. Um breve histórico do grupo pode ser acessado no Anexo II desta obra. Esse grupo encontra-se em plena atividade, com sede própria e doze membros fixos, isto é, associados do grupo. Uma característica sua é o pouco trânsito (saída e entrada) de integrantes, exceto pelos atores convidados conforme a necessidade. Para representar as gerações que constituem o grupo contatamos dois entrevistados, são eles: Eduardo Moreira, um dos fundadores; e Inês Peixoto, membro desde 1990. Ambos atenderam por videoconferência. As entrevistas podem ser acessadas na íntegra nos Apêndices E e F. Seguindo o mesmo tratamento dispensado pelos entrevistados ao grupo, passo a referenciá-lo apenas por Galpão.

A Companhia Stravaganza foi fundada em 1988, na cidade de Porto Alegre/RS. Um breve histórico do grupo pode ser acessado no Apêndice A desta obra. Esse grupo encontra-se em plena atividade, com sede própria e aproximadamente nove integrantes fixos; o fluxo de integrantes é relativamente intenso, se se considerar a permanência de apenas um dos fundadores, contudo o grupo encontra-se estável há aproximadamente 10 anos. Para representar as gerações que constituem o grupo entrevistamos Adriane Mottola, diretora e fundadora, e Fernando Kike Barbosa, com duas participações pelo grupo, a primeira de 1996 a 1999 e de 2006 aos dias atuais. A conversa com Adriane foi por telefone enquanto Fernando atendeu por videoconferência. As entrevistas podem ser acessadas na íntegra nos Apêndices G e H. Seguindo o mesmo tratamento dispensado pelos entrevistados ao grupo, passo a referenciá-lo por “a Stravaganza”.

A Companhia dos Atores foi fundada em 1990, na cidade do Rio de Janeiro. Um breve histórico do grupo pode ser acessado no Anexo C desta obra. Esse grupo encontra-se em plena atividade, com sede própria e contando atualmente com seis integrantes além de colaboradores diversos. O fluxo de integrantes é mínimo se se considerar que dos fundadores apenas Drica Moraes e Enrique Diaz deixaram o grupo. Para representar o grupo entrevistei Marcelo Olinto e Gustavo Gasparani, fundadores que atenderam via telefone. As entrevistas podem ser acessadas na íntegra nos Apêndices I e J.

A Companhia de Teatro Atores de Laura foi fundada em 1992 na cidade do Rio de Janeiro. Um breve histórico do grupo pode ser acessado no Anexo D desta obra. Esse grupo encontra-se em plena atividade, contando atualmente com nove integrantes. O integrante mais recente está há doze anos no grupo. As entrevistadas foram Anna Paula Secco e Verônica Reis, fundadoras que atenderam via videoconferência. As entrevistas podem ser acessadas na íntegra nos Apêndices L e M. Seguindo o mesmo tratamento dispensado pelos entrevistados ao grupo, passo a referenciá-lo por “Atores de Laura”.

A Companhia São Jorge de Variedades foi fundada em 1998, na cidade de São Paulo. Um breve histórico do grupo pode ser acessado no Anexo E desta obra. Esse grupo encontra-se em atividade, com sede alugada, contando sete integrantes. O trânsito de participantes é baixo. Os entrevistados foram Georgette Fadel, fundadora; e Alexandre Krug, que ingressou poucos meses depois da fundação. Ambos atenderam às entrevistas por videoconferência. As entrevistas podem ser acessadas na íntegra nos Apêndices N e O. Seguindo o mesmo tratamento dispensado pelos entrevistados ao grupo, passo a referenciá-lo por “a São Jorge”.

A Companhia do Latão foi fundada em 1996, na cidade de São Paulo. Um breve histórico do grupo pode ser acessado no Anexo F desta obra. Esse grupo encontra-se em atividade, com sede, contando aproximadamente dezenove integrantes. Os entrevistados foram Sérgio de Carvalho, fundador, que respondeu via telefone; e Ney Piacentini, que ingressou poucos meses depois da fundação e atendeu a entrevista por videoconferência. As entrevistas podem ser acessadas na íntegra nos Apêndices P e Q. Seguindo o mesmo tratamento dispensado pelos entrevistados ao grupo, passo a referenciá-lo apenas por “Latão”.

As perguntas que apliquei foram dirigidas à verificação de crenças, fatos, sentimentos, orientações e padrões de comportamento atuais ou passados dos entrevistados, recebendo durante a entrevista confissões como a da atriz Verônica Reis, da Companhia de Teatro Atores de Laura, que disse, “nossa, está sendo uma análise isso, quase uma terapia essa entrevista” (Verônica Reis, 2014, informação verbal[[4]](#footnote-5)); do diretor e dramaturgo da Companhia do Latão, Sérgio de Carvalho, que interrompeu sua resposta para “pensar alto”, “tudo isso que estou falando para você é inconsciente, eu não tinha consciência nenhuma disso.” (Sérgio de Carvalho, idem); ou de Júlio Zanotta, ex-integrante e um dos fundadores do Ói nóis, “Estou chegando a uma leitura agora, estimulado pela tua pergunta.” (Júlio Zanotta, idem) A condução respondeu a minha percepção daquilo que os entrevistados estavam mais dispostos e abertos a responder. Quando diziam “não quero falar sobre esse problema”, por respeito, não houve insistência. Em seguida os temas mais sensíveis eram abordados, noutros casos não havia muita dificuldade. As perguntas basilares foram:

1. Quais foram as pressões externas que as relações interpessoais do grupo recebeu ao longo de sua história?
2. Quais estratégias o grupo utilizou para enfrentar tais pressões?
3. Quais foram as tensões internas que as relações interpessoais do grupo produziram ao longo de sua história?
4. O que o grupo faz para equilibrar tais forças internas?
5. O grupo se vale do novo estado de reconfiguração dessas relações ou da tensão para produzir cena?

## Estrutura da obra

Com relação à estrutura, a dissertação tem cinco capítulos, sendo o primeiro capítulo dedicado à introdução; o segundo, das perspectivas teóricas entrelaçadas na investigação do tema (advindos da psicologia, da filosofia, da psicanálise e do teatro); o terceiro, destinado aos dinamizadores, o quarto capítulo da criatividade e estratégias de cada grupo para lidar com esses dinamizadores e o quinto correspondente à conclusão. Como o primeiro capítulo foi apresentado no primeiro parágrafo, passo a detalhar os posteriores.

No segundo capítulo, destinado à perspectiva teórica, exponho quatro perspectivas sobre as relações interpessoais. Na psicológica e psicanálise apresento o conceito do objeto a partir da obra de Heider (1970), fator tele segundo a obra de Moreno (1972a, 1972b e 1994) e o conceito de vínculo, papéis e grupo, conforme a obra de Pichon-Rivière (2007, 2009), com a finalidade de apresentar o grupo como uma matriz de vínculos e papéis. Na ótica Filosófica, recorro ao pensamento de Spinoza para trazer os conceitos de potência, encontro e afeto, tendo por finalidade construir a noção de que as relações interpessoais na filosofia spinozana é um encontro de mútua produção de afeto. A visão do teatro nos conduz à noção de convívio e acontecimento, pela obra de Dubatti, e a uma definição possível do que seja um grupo de teatro – para poder justificar a escolha dos grupos entrevistados – segundo vários autores, especialmente Rosyane Trotta, André Carreira e Gordo Neto.

O terceiro capítulo apresenta um caso de uso para cada grupo, sintetizando os dinamizadores (externos e internos) dos coletivos investigados, apresentando suas especificidades, as reconfigurações e as estratégias que adotaram e marcam suas trajetórias. Subdivido o quarto capítulo em duas partes, em cuja primeira dedico-me a trazer os dinamizadores externos e, na segunda, a apresentar os dinamizadores internos das relações interpessoais dos mesmos grupos, assim como a reconfiguração que tais grupos sofrem para reequilibrar essas tensões. Será analisado como os grupos interiorizam três pressões externas que despontaram das entrevistas: pressão econômica, repressão política e pressão social. Além disso, se investigará como os indivíduos entrevistados respondem às tensões internas de natureza ética, artística, ideológica e institucional.

A ordem dessa combinação também responde ao critério que pretende colocar as pressões externas, que são dinamizadores produzidos pela sociedade e comuns a todos os grupos em primeiro lugar, pois a probabilidade de que dois ou mais grupos sintam as mesmas forças é maior. As tensões internas vêm posteriormente porque algumas delas são influenciadas pelas pressões exteriores, ou seja, são interiorizações das forças externas ao grupo e por uma questão de melhor compreensão dessa dinâmica, seria prudente tê-las na sequência.

# Perspectiva sobre as Relações interpessoais

## Perspectiva teatral

[...] *companhia* – do baixo latim *compania*, que etimologicamente remete a *cum* (com) e *panis* (pão): os reunidos são companheiros, ou seja, “os que compartilham o pão”.

(Jorge Dubatti)

### Acontecimento teatral[[5]](#footnote-6), convívio e trabalho

A força teatral de um povo não se mede apenas pela obra de seus artistas como também, e especialmente, pelos seus convívios.

(Jorge Dubatti)

**Mapa.** Apresentam-se o contexto originário das relações interpessoais no teatro e, em especial, do teatro de grupo, a partir do acontecimento multiplicador de convívio em função de um trabalho. Para tanto, requisitam-se alguns pensamentos de Dubatti.

O “acontecimento teatral” é o objetivo primeiro do fazer teatral com delimitação temporal (horário para começar e acabar), estruturação de encontros entre aqueles que atendem ao evento, e articulação das suas relações de produção e recepção de *poíesis*. Nesse sentido, o acontecimento congrega *poíesis, presença e expectação*. Já que a presença produz “convívio”, então esse acontecimento instaura grupos que, em razão do seu caráter determinado no tempo, são efêmeros. Assim, esses grupos transitórios operam no espaço-tempo instaurado, criando e compartilhando poesia, para se extinguirem em seguida (vínculo relacional constituído e poesia). A diferença de um grupo instaurado no “acontecimento teatral” para outros grupos mais estáveis, no nível mais óbvio, está na durabilidade que não constitui vínculos, comparativamente aos grupos estáveis que o fazem.

O “acontecimento teatral” reproduz microscopicamente na sua duração, mas não menos na intensidade, as tensões, conflitos e crises como em qualquer grupo. A presentificação dessa relação é o próprio convívio. Assim, convívio é um compartilhamento presencial do fenômeno de experiência coletiva, ou, simplesmente: estar junto. “O ponto de partida do teatro é, então a instituição ancestral do convívio: a reunião, o encontro de um grupo de homens num centro territorial, num ponto do espaço e do tempo, ou seja, nos termos de Dupont, a ‘cultura vivente do mundo antigo’.” (DUBATTI, 2007, p. 47, tradução nossa)

Dessa forma, o convívio é uma reunião sem obrigatoriedade de continuação, isto é, os partícipes podem conviver sem reencontrarem-se, sem estabelecerem um hábito convivial. Porém, empreender a edificação e fortalecimento dos vínculos até se chegar num modelo complexo de relação interpessoal como o existente num grupo de teatro, demanda a necessidade do hábito convivial, da rotina de encontros ou reuniões.

A relação interpessoal começa no convívio quando, por exemplo, um indivíduo B é internalizado pela psique de um A. Com a repetição convivial de A e B se atualiza constantemente B na psique de A, aproximando o objeto internalizado daquele existente no mundo real. Assim se reduz progressivamente o grau de autoprojeção de A no objeto que internalizou na própria psique. Em outras palavras, significa dizer que ninguém conhece alguém por completo num primeiro contato, esse conhecimento do outro vai se completando (ou atualizando) através do convívio que se mantém ao longo do tempo; no início, o grau de autoprojeção, do que A acha de B, conformam esse conhecimento, mas com o tempo esse pré-conceito vai se desfazendo e sendo substituído por elementos reais de B. Para Pelbart isso consolida a dinâmica, a relação viva do estar junto ou, “algo como uma solidão interrompida de maneira regrada [...]” (PELBART, 2008, p.41), uma alternância entre estar só e estar em conjunto.

O convívio implica estar com o(s) outro(s), mas também consigo mesmo, dialética do eu-tu, do sair-se de si ao encontro com o outro/consigo mesmo. Importa o diálogo das presenças a conversação: o reconhecimento do outro e de si próprio, afetar e deixar-se afetar no encontro, gerando uma suspensão da solidão e do isolamento. (DUBATTI, 2007, p. 47, tradução nossa)

O convívio teatral – aquele que é produzido em função das práticas teatrais – tem algumas características essenciais: a presença física, consequentemente, a intransferibilidade, e em razão da alternância solidão-encontro, efemeridade. A característica presencial é preconizada da seguinte maneira por Dubatti:

Reunião de auras, o convívio teatral estende ao máximo o conceito benjaminiano de arte aurática. O encontro de auras não é perdurável, permanece o que é fruto do convívio: por consequência, é também império do efêmero, de uma experiência histórica que acontece e imediatamente se dissipa, para logo tornar-se irrecuperável. (2007, p. 62, tradução nossa)

O convívio teatral, segundo Dubatti, demanda presença, pois não é possível imaginá-lo ou registrá-lo para experiência posterior – essa prática pode gerar outro tipo de convívio, o cinematográfico, por exemplo, mas não o teatral – e isso torna-o irremediavelmente temporal já que nenhum encontro funciona eternamente, o ato do encontro localiza-se no tempo. Essa visão de Dubatti não se harmoniza com noções contemporâneas de virtualidade atingidas pelas mais modernas tecnologias e circunscreve um teatro vivo e ao vivo. Para o autor argentino, é inviável experimentar ou atender a experiência convivial do teatro de maneira virtual ou por terceiros. “O acontecimento convivial é experiência vital intransferível (não comunicável a quem não assiste ao convívio, não se pode 'contar' na sua vastidão, nem reconstruir ou restaurar), deve-se vivê-lo.” (DUBATTI, 2007, p. 63, tradução nossa)

Dubatti identifica três tipos de convívios: o convívio pré-teatral, o teatral e o pós-teatral. O primeiro tipo é onde as *relações interpessoais* se localizam e entram em fricção, operacionalizando as tarefas do grupo; onde os processos de aprendizado e treinamento ocorrem com maior disposição de tempo; onde os encontros acontecem e os ensaios criam, aperfeiçoam e simulam o acontecimento teatral.

Do ângulo de afecções dos artistas e dos técnicos, o convívio pré-teatral se inicia na longa tarefa dos ensaios e o trabalho grupal de preparação do espetáculo, seja no processo de criação, antes da estreia e funções de pré-estreia, ou nas horas de preparativos previas a cada função/apresentação. (DUBATTI, 2007, p. 66, tradução nossa)

O vínculo[[6]](#footnote-7) num grupo de teatro não é construído para uma peça isoladamente; antes, se caracteriza por possuir regularidade de convívio pré-teatral, independente da montagem artística em curso. O fator vinculante está condicionado a questões afetivas e ideológicas relacionadas ao coletivo. Por outro lado, os elencos provisórios montados em razão de determinadas obras teatrais configuram um modo grupo temporário, onde o seu convívio não é marcado pela coerência do vínculo ideológico, político, estético, etc., ainda que se formem vínculos afetivos.

O segundo tipo de convívio é o teatral, que determina o fator de presença aurática nos acontecimentos teatrais e estabelece a experiência real do fenômeno. Esse convívio é mais instável relativamente ao tempo e à participação, ou seja, ocorre pelo tempo de uma apresentação e reúne a cada evento a participação de indivíduos diferentes para assisti-lo.

Começa no momento em que efetivamente se reúnem no espaço e no tempo, de corpo presente e em relação de proximidade (seja a dois ou cem metros, mas sem intermediação tecnológica) os artistas, os técnicos (mesmo que não estejam a vista, se intui sua presença atrás nos bastidores, e se pressente sua proximidade metonimicamente pelo resultado de suas ações) e os espectadores. (DUBATTI, 2007, p. 67, tradução nossa)

O último tipo de convívio é o pós-teatral, que circunscreve qualquer grupo, temporário ou não, que se reúne num bar, restaurante, etc. Logo após um acontecimento teatral para se trocar as impressões sobre o evento. Enfim, é um convívio que foi motivado pelo acontecimento teatral, que ocorreu estimulado pela sua função e continua produzindo experiências após sua consumação.

Dessa maneira, a depender do tipo de convívio, temos vínculos mais fortes e duradouros entre os indivíduos. Através desses vínculos podemos melhor identificar a consistência e força das relações interpessoais na dinâmica gerada. Portanto, a classificação temporal do convívio teatral é um agente localizador do tipo de convívio que produz as relações que interessam nesse trabalho, o convívio pré-teatral, onde os indivíduos do coletivo desenvolvem as tarefas necessárias para consumar o projeto ideológico e artístico do conjunto.

Essa produção e aperfeiçoamento de relação se dá sob condições específicas, ainda que uma forte simpatia seja o mote inicial. Pois, enquanto o acontecimento teatral multiplica a relação convivial dos artistas entre si e com aqueles que atendem ao seu evento, o convívio pré-teatral localiza maior parte do processo – em se considerando que as apresentações fazem parte dele ao aperfeiçoar a criação – fortalecendo a estrutura vincular do grupo. O processo e sua resultante são a *poíesis*, de acordo com Dubatti:

Chamaremos então *poíesis* a produção artística, a criação produtiva de entes artísticos em si. *Poíesis* implica tanto a ação de criar como o objeto criado. *Poíesis* designa o trabalho de produção do ente artístico, o ente em si, e o ente como processo de fazer-se [...] Produção e produto, trabalho em progresso e artefato. Trabalho poético e objeto poético. [...] Pela dupla dimensão de trabalho e de ente, a *poíesis* é acontecimento: ação humana e sucessão, algo que sucede/ocorre, feito que acontece no tempo e no espaço. (2007, p.90-91, tradução nossa)

Assim, com relação ao trabalho, a operacionalização criativa de um grupo de teatro é constituída por alguns elementos: 1) aquele que faz o teatro; 2) o processo, método ou feitio para o que é realizado; e 3) o seu artefato final (*poíesis*). Assim, um grupo pode ser visto como um conjunto de *poietés*, vinculados entre si através de suas relações interpessoais, operando no nível das responsabilidades individuais, que só existe em função de uma *poíesis,* que é ao mesmo tempo o processo e a sua consequência. Portanto, nada mais lógico do que supor que tudo o que interfere no processo, especialmente no âmbito das relações interpessoais, interfere na *poíesis*, pois ambos são indissociáveis.

A diferença de um grupo de teatro para outras formações teatrais provisórias, ou individuais, na perspectiva de Dubatti, está na regularidade do *convívio pré-teatral*, que aprofunda relações e vínculos para além do produto, ou seja, no continuado aperfeiçoamento do processo de trabalho, o que alguns chamam de pesquisa.

Por fim, em Dubatti, um grupo teatral pode ser visto como uma organização, dotada de regularidade de acontecimento convivial pré-teatral; que, independente da *poíesis,* tem sua *poietikés* estruturada e sustentada pelos vínculos internos (dos seus integrantes) e externos (para com a sociedade) para além das apresentações/compartilhamentos teatrais públicos. E tudo o que interfira no processo, interfere na cena, porque a cena é processo.

### Teatro - Grupo e generalizações

**Mapa.** Abordam-se o problema da falta de limites e parâmetros entre os termos teatro de grupo e grupo de teatro e relativização da noção de grupo, com as consequentes reflexões sobre alternativas possíveis. Recorrem-se a Dubatti, de quem se obtém a definição desse problema; Trotta e Carreira, que ora aludem aos efeitos do referido problema, ora o repetem. Ao fim, apresenta-se uma alternativa ao caso a partir de Neto.

A insuficiência de parâmetros para se definir os termos teatro de grupo e grupo de teatro muitas vezes acarreta o emprego das duas expressões para o mesmo fim. A quarta edição da excelente Revista Subtexto[[7]](#footnote-8) (2007) tentou produzir uma cartografia dos grupos de teatro no Brasil. A edição do ano seguinte trouxe uma análise da pesquisadora Rosyane Trotta a respeito dessa tentativa. Para a autora, para cartografar as grupalidades teatrais cada articulista requisitado a fazê-lo deveria adotar parâmetros mais ou menos comuns do que entenda por um grupo de teatro, do contrário surgiriam distorções como as demonstradas abaixo:

[…] enquanto a articulista do Pará contabiliza 93 grupos, incluindo todas as formas de associação artística e cultural, como as agremiações de danças dramáticas, a articulista de Rondônia se limita a mencionar cinco grupos e deixa claro que seu critério é o teatro de pesquisa. (TROTTA, 2008b, p. 31)

Isso demonstra a preocupação quantitativa da produção de números independentemente da qualidade, isto é, do que qualifica um ajuntamento como grupo: “Parece evidente que estamos diante da necessidade de afirmar uma definição qualitativa de grupo, ainda que ela não seja quantitativamente majoritária. E quais seriam os elementos desta definição?” (TROTTA, 2008b, p. 35) Aqui, pretende-se refletir sobre tais possíveis elementos.

Apenas para se ter uma ideia do quão recorrente é a questão, os títulos dados à quarta e à quinta edição da mencionada revista são respectivamente “**Grupos de Teatro** no Brasil: realidade e diversidade” e “**Grupos de Teatro** no Brasil: convergências e divergências”. No entanto, a primeira frase da citada pesquisadora em seu artigo é: “Em sua quarta edição, a Revista Subtexto apresenta um panorama do **teatro de grupo** brasileiro” (TROTTA, 2008b, p. 31) e, noutro trecho, “fica claro que a Subtexto deixou a cada pesquisador a eleição de seus próprios critérios, sem definir o que se entende por **teatro de grupo** ou a que tipo de grupo se deveria referir a pesquisa” (TROTTA, 2008b, p. 31).

Evidentemente, não há equívoco por parte da pesquisadora Rosyane Trotta, mas o caso serve como exemplo para expressar um cuidado nesta obra que não é exatamente o de achar uma solução para a questão levantada, mas o de demonstrar que essa preocupação encontra-se presente. Talvez a confusão dos articulistas seja uma manifestação prática de uma descontinuidade conceitual. Assim, uma eventual definição ou apontamento de parâmetros devem dialogar com a prática, sem promover uma elitização inútil, pois “[...] optar por uma definição estrita de grupo não consiste em excluir aqueles que ela não contempla, mas projetar uma possibilidade de futuro, por mais que hoje ela pareça utópica.” (TROTTA, 2008b, p. 36). Seria procurar uma definição pluralista[[8]](#footnote-9), que não seja um sistema de validação, mas um sistema flexível que reflita a práxis teatral.

Da mesma maneira, para Carreira, “as formas de organização dos grupos que podemos enquadrar dentro daquilo que chamaríamos teatro de grupo são tão variadas que seria lícito pensar que o próprio termo teatro de grupo mereceria uma discussão mais ampla.” (2007, p. 9) Assim, os aspetos sobre os quais deseja-se refletir são apontados por Carreira: “o **coletivo** e seu projeto **estético** e **ideológico**.” (2008, p. 12) Esses são os parâmetros qualitativos e entes genéticos para nossa consideração de grupalidade em teatro. Com isso, se justifica os grupos investigados nessa pesquisa.

Os termos também ficam difusos quando Carreira os aproxima ora da noção institucional, ora da metodológica, quando diz: “nas últimas décadas do século passado a ideia de um teatro de grupo [se] constituiu, a partir de uma diversidade de formas e modos operacionais”. (CARREIRA, 2007, p. 9) Portanto, fazendo uma metáfora gramatical o conceito de grupalidade em teatro transita entre o **verbo** (ação, prática, dinâmica), o **advérbio** (modo, método) e o **substantivo** (o ente, instituição). Por um lado, os pesquisadores parecem transitar entre essas possibilidades, independente da distinção teatro de grupo-grupo de teatro; por outro, Gordo Neto compartilha o seu conceito da seguinte maneira:

O primeiro [teatro de grupo], no meu entender, é aquilo que resulta do trabalho contínuo de um grupo de teatro, que contempla outras atividades para além da cena, artística ou não, que fomentem as discussões estéticas, éticas e política do fazer teatral. O segundo, um agrupamento de atores - circunstancial ou de forma mais duradoura - para fazer teatro. Grupos de teatro podem ou não ter como resultado um teatro de grupo. (NETO, 2007, p.34)

Então, segundo Neto, pode-se observar outra **diferenciação: pelo modo e pela forma (ou categoria)**. Assim, teatro de grupo é um **modo** de trabalho de grupo, apoiado num sem número de processos coletivos e métodos colaborativos[[9]](#footnote-10), e grupo de teatro é uma **forma** de organização ou categoria formal. O primeiro é apontado como tendência no movimento teatral (CARREIRA, 2007), relacionado ao fazer, e o segundo é uma forma de classificação, que pode ou não surgir desse *modus* *operandi*, tendo ou não compromisso com ele. Pois há grupos de teatro formados por uma ou duas pessoas sem elenco estável, e teatro de grupo feito sem qualquer ideologia ou pesquisa continuada. A combinação dos dois parece a ideal porque mais se aproxima da prática e não promove exclusões conceituais.

Dessa forma, a depender do ângulo que se observe a grupalidade teatral possui diferentes sentidos, todos complementares entre si. Como no caso da perspectiva gramatical – teatro de grupo enquanto verbo e advérbio da práxis teatral, e grupo de teatro o substantivo – e na perspectiva ontológica, onde o ente grupo de teatro é constituído por outros elementos: coletiva, estética e ideologia. Os dois caminhos não se anulam. Ao longo desse trabalho, quando se falar em teatro de grupo isto será feito conscientemente referindo-se a um modo de fazer teatral, e grupo de teatro quando se fizer referência às **organizações** ou **modelos** de associação em teatro.

Agora, imagine chegar ao cabo de reflexões dessa natureza e deparar-se com a afirmação “tudo é grupo”? A relativização do conceito de grupo é uma tendência que serve para evitar a definição aproximada de um sistema de validação, porém, o que toca especialmente essa obra, é que este fenômeno representa a relativização das próprias relações interpessoais dos grupos. Pode-se observá-lo multiplicado na obra de alguns autores e artistas que tomam na expressão teatro de grupo ou grupo de teatro o sentido completo por uma das partes que as caracterizam: “grupo” enquanto coletivo, congregação de atores, destes com o público, críticos, etc.

Quando penso na expressão “teatro de grupo”, e tão somente nela, imagino uma redundância. Teatro é, por definição, uma atividade exercida em grupo. Ainda que sob diferentes formas de organização, o aspecto coletivo se impõe na prática teatral. Haverá sempre um momento inevitável de coletividade, seja na relação com uma equipe formada por técnicos, seja no encontro com o público. (ABREU M, 2007, p. 58)

A pesquisadora Picon-Vallin vai exatamente nesse sentido quando aponta para uma ideia de grupalidade que advém da própria reunião humana, para além das fronteiras de um ajuntamento teatral, envolvendo o público, expandindo-o para o nível das relações em geral:

[...] a primeira coisa que vem à mente é que o “teatro de grupo” é uma tautologia das mais estranhas – todo teatro deveria ser “de grupo”, uma vez que a definição da palavra grupo, se consultarmos um dicionário, é a seguinte: “Reunião de seres formando um conjunto”, ou “conjunto de pessoas reunidas em um mesmo local”, ou, ainda, “conjunto de indivíduos com um determinado número de características em comum e cujas relações (sociais, psicológicas) obedecem a uma dinâmica específica”. Segundo essa definição, o teatro é certa e necessariamente praticado por um grupo de artistas e técnicos, mesmo no caso de um espetáculo solo. (PICON-VALLIN, 2008, p. 82).

Somando-se a essa linha de pensamento, Santos reforça o discurso da arte teatral por excelência coletiva. Visto apenas pelo aspecto quantitativo, de fato não só o teatro, mas inúmeras atividades humanas se dão no plural.

As artes cênicas são, por natureza, gregárias. [...] Nas tradições orientais e ocidentais, uma das bases da convivência no teatro e na dança diz respeito ao caráter coletivo por trás de cada criação. Em um monólogo dramático ou em um solo coreográfico haverá sempre a interlocução direta ou indireta de uma equipe ancorando as palavras, os gestos, os silêncios e as variantes sensoriais no coração da cena. (SANTOS, 2013a, p. 19)

Quando questionada se considera que sua companhia faz teatro de grupo a entrevistada Georgette Fadel, da São Jorge, respondeu da seguinte maneira: “A São Jorge é muito família. Para mim qualquer trabalho é trabalho de grupo, é assim que eu vejo.” (Georgette Fadel, idem) A contradição aparece na afirmação de que “todo” trabalho é de grupo ou “todo” teatro é de grupo, mas o “meu” grupo é “muito família”, ou seja, no “meu grupo” existe uma qualidade emocional, um valor sentimental, que o distingue dos demais.

Essa corrente de pensamento (a meu ver) coloca o conceito de convívio, anteriormente apresentado, como sinônimo de grupo, sem fazer uma diferenciação qualitativa de ambos. Primeiro, o grupo nasce em função do convívio, especialmente continuado; segundo, o convívio cria um grupo pelo tempo que perdurar o encontro, mas o que definirá se esses laços se transformarão em vínculos[[10]](#footnote-11) e os indivíduos desejarão repetir o convívio continuadamente, serão outros fatores, como a identificação ideológica e estética. Do contrário, em um sentido pragmático se todo teatro é feito em grupo, logo tudo o que se faz em teatro é teatro de grupo. Essa dedução é no mínimo duvidosa.

Portanto, a generalização de “grupo” é um conceito tentador seja porque dispensa maiores exercícios conceituais ou quando isolado do aspecto temporal, ideológico e artístico, bem como das noções de vínculo, valores afetivos e das relações interpessoais do coletivo. Individualmente nenhum desses conceitos consegue suportar a definição de grupo de teatro, porque esses elementos são imanentes entre si, são ao mesmo tempo causa e efeito da definição em questão.

Pode-se, portanto, deduzir que a generalização ou relativização do conceito de grupo, dentro do contexto de fazer teatral, é um problema? Observe-se por outro ponto de vista: se tudo é teatro de grupo, tanto faz a escolha dos grupos entrevistados nessa pesquisa (e em quaisquer outras); se tudo é teatro de grupo, as relações interpessoais num elenco formado para uma ocasião específica têm o mesmo peso daquelas de elencos com vínculos continuados; se tudo é teatro de grupo não faz sentido se pensar como sendo da mesma categoria os coletivos dedicados de forma continuada à pesquisa de linguagem e a defesa ideológica, e os grupos “de morte anunciada”[[11]](#footnote-12); se tudo é teatro de grupo então, as pressões e as tensões que afligem as relações interpessoais desses coletivos são tão efêmeras quanto a reunião dessas pessoas for temporária.

A investigadora Picon-Vallin procura construir uma definição que ultrapasse a denominação que se aplique as grupalidades, observando tanto o aspecto da liderança presente na comunidade reunida; as questões de profissionalização do coletivo; a pesquisa estética e de linguagem artística continuada; e o vínculo relacional entre os indivíduos envolvidos. Com isso a pesquisadora relaciona no seu conceito do que seja um grupo a partir da congregação de indivíduos com vínculos afetivos entre si em torno de um projeto estético, com ou sem liderança e dotados ou não de preocupação profissional.

[...] o teatro de grupo pode ser definido, quer se atribua explicitamente ou não tal denominação, como uma comunidade artísticareunida, no mais das vezes, em torno a um ou mais líderes, empenhados num mesmo projeto. Ele pode ser amador, semiprofissional ou profissional, e pode escolher, conforme seu status (que pode evoluir), a relação com os outros, a pesquisa artística, o impacto na sociedade, a qualidade perturbadora da criação, até mesmo a refundação do teatro. Porém, as relações de confiança, entendimento, cumplicidade, compartilhamento, que dão fundamento ao grupo enquanto tal, têm seu reverso: o voltar-se para dentro, para o trabalho de pesquisa, devido às dificuldades a serem superadas e à intensidade do trabalho no decorrer do processo de ensaios. O grupo pode, assim, ver-se isolado, apesar de todos aqueles que gravitam em torno do seu núcleo de atração. (PICON-VALLIN, 2008, p. 88).

A maior matéria-prima do trabalho do artista cênico, independente de pertencer a um grupo ou não, é seu próprio corpo. Justifica-se um pouco por qual razão um grupo isola-se em si numa pesquisa de linguagem, pois os conceitos abordados numa empreitada dessa natureza fazem parte da tradição teatral, advém de livros e pesquisas realizadas por outros, no entanto, como isso se opera no corpo do artista de um grupo, é algo que só pode ser testado e experimentado pelo próprio coletivo. Desse modo, é natural que o grupo tenha seus momentos de fechar-se em torno do núcleo de atração para realizar pesquisas que só a ele são permitidas.

A delimitação dada por Abreu K ao sentido de grupo de teatro busca apontar uma definição que contemple com precisão os elementos qualitativos dessa forma teatral e que possam melhor refletir a realidade dos grupos. Essa realidade é composta por um projeto estético continuado e, por isso, extenso no tempo, que ultrapassa as fronteiras de uma montagem isolada, que se constrói e aperfeiçoa através do processo de trabalho do coletivo de forma cumulativa, formando seu patrimônio cultural. Um grupo de teatro é, antes de tudo, o formador de um patrimônio cultural baseado na sua experiência coletiva continuada.

A primeira coisa é que um grupo de teatro, na lógica que estamos organizando, não é o mesmo que um agrupamento de artistas que se reúnem para fazer um trabalho determinado. O que marca a existência de um grupo – ao menos no sentido que interessa aqui – é uma experiência comum colocada em perspectiva. Não se trata pontualmente de um evento artístico, ainda que um evento, um espetáculo, por exemplo, possa estar nos planos do grupo, como, de fato, quase sempre está. Trata-se, antes, de um projeto estético, de um conjunto de práticas marcadas pelo procedimento processual e em atividade continuada, pela experimentação e pela especulação criativa, que pode até mesmo se desdobrar ou alimentar desejos de intervenção de outra ordem que não a estritamente artística. (ABREU K, 2008, p. 92)

Já Carreira observa a importância da ideologia como fonte de potencialização e fortalecimento do espírito de união de uma coletividade, isto é, uma crença na defesa e busca de ideais subjetivos como independência, autonomia, alternatividade, etc. Por consequência, a manutenção do coletivo não está comprometida com a realização de uma manifestação artística isolada, com o atingir um certo grau de qualidade ou meta imediata de público, valor financeiro ou notoriedade profissional, mas com a realização de ideais que transcendem os valores imediatos ao mesmo tempo em que se misturam a eles.

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

## Perspectiva filosófica

[...] somos um grau de potência, definido pelo poder de afetar e ser afetado. Mas, jamais sabemos de antemão qual é nossa potência. Do que somos capazes. É sempre uma questão de experimentação. Não sabemos ainda o que pode o corpo, diz Spinoza, só o descobriremos no decorrer da existência. Ao sabor dos encontros. Só através de encontros aprendemos a selecionar o que convém com nosso corpo, o que não convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência de agir, o que a diminui.

(Peter Pál Pelbart)

**Mapa.** Apresentam-se ao longo deste capítulo os conceitos de Spinoza que contribuam para oentendimento da relação interpessoal, especialmente, teoria da univocidade do ser (substância, modo e atributo), potência, afeto, paixão, encontro e imanência ética-relação; por fim, pretende-se atingir a noção de relação interpessoal como um *encontro que produza mútuos afetos.* Requisitam-se Gilles Deleuze, Roberto Machado, Juliana Merçon, Peter Pál Pelbart e o próprio Bento Spinoza para tratar dos conceitos-chave.

### Teoria da univocidade do ser: substância, atributo e modo

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.

(João 1:1)

Não, não era! Para Spinoza, no princípio não era o verbo e o verbo não era Deus, mas o substantivo, ou melhor, a “substância”. A teoria da univocidade do ser diz que tudo advém da mesma substância independente, infinita, autocausal (*causa sui*) e eterna, e a isso o filósofo chama Deus. “Por substância compreendo aquilo que existe em si mesmo e que por si mesmo é concebido, isto é, aquilo cujo conceito não exige o conceito de outra coisa do qual deva ser formado.” (SPINOZA, 2013, p. 13)

O projeto lógico-genético de Spinoza diz que só existe uma única substância, infinita, possuindo todos os atributos. Para Spinoza, “[atributo é] aquilo que, de uma substância o intelecto percebe como constituindo a sua essência.” (2013, p. 13) Se tudo advém da mesma substância, o que possibilita a existência de incontáveis seres e coisas é a variação dos modos dessa mesma “matéria”. Segundo Spinoza, “[modo são] as afecções de uma substância, ou seja, aquilo que existe em outra coisa por meio da qual é também concebido.” (2013, p. 13)

Spinoza entende a substância como sendo a natureza e Deus como a substância, logo, *Deus sive natura*, Deus é a natureza. A implicação desse enunciado é que Deus não é uma causa externa à natureza e sim que as duas coisas são unas. Admitindo-se uma causa fora do seu efeito, significa que onde termina a causa, começa o efeito, portanto a causa não seria infinita e sem tal qualidade, deixaria de ser Deus.

Qual a importância de todas essas definições filosóficas de Spinoza para o nosso trabalho? Se admitíssemos advir de substâncias distintas, cada qual com atributos diferentes, não haveria garantias de que pudéssemos ser capazes de afetar outros corpos cujos atributos nos fossem também estranhos, ou seja, nosso poder de afecção só existe por encontrar atributos correspondentes aos nossos noutros modos de ser, isto é, noutros corpos.

Dizer que a substância tem “extensão” é o mesmo que afirmar que ela pode ser mensurada, e dizer que substância é “pensamento” permite incluir as ideias como parte do ser unívoco. Tais atributos constituem maneiras de existir, isto é, modos, melhor reconhecíveis como corpo e mente. O atributo “pensamento”, manifesto através do modo mente, é ainda constituído pelos modos ideia e afeto.

Para Spinoza, uma ideia verdadeira deve concordar com aquilo que representa, “aquilo que está contido objetivamente no intelecto deve existir necessariamente na natureza.” (2013, p. 35) Uma ideia deve encontrar paralelo no universo, assim a ideia ganha um caráter de representação, segundo Deleuze, para quem “a ideia é um pensamento considerado como representativo, é um modo de pensamento enquanto representativo, e nesse sentido se falará da realidade objetiva de uma ideia.” (Web Deleuze, 1978) Essa definição atribui a “ideia” uma função representativa, isto é, à ideia pedra pretende aludir a coisa pedra.

Por outro lado, o conceito de afeto não é empregado no seu sentido de solidariedade, simpatia ou inclinação por alguém, mas enquanto modificação após o encontro com algo/alguém. É “um modo de pensamento que não possui caráter representativo.” (Web Deleuze, 1978) Logo, afetos também são modos de pensar, definidos assim por Spinoza: “por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções.” (2013, p. 98). Então, o afeto não é uma representação, é algo independente e torna possível a percepção dos atributos da substância pelos nossos sentidos de duas formas: extensão (ou quantidade), e intensidade (ou qualidade).

### Encontro, afeto e potência

[...] Nada é mais útil ao homem que o próprio homem.

(Bento Spinoza)

*Afecção* e *afeto* significam respectivamente em Spinoza, estado e variação de estado, ou, segundo Spinoza:

[…] por afecção da essência humana compreendemos qualquer estado dessa essência, que seja inato ou adquirido, quer seja concebido apenas pelo atributo do pensamento ou apenas pelo da extensão, quer, enfim, esteja referido, ao mesmo tempo, a ambos os atributos. (2013, p. 141)

*Afeto*, por sua vez, é a variação, a dinâmica, a passagem de uma *afecção* para outra, de um estado a outro estado. O primeiro é um adjetivo, uma qualidade percebida através de uma ação “misturadora”, e essa mistura é expressa pelo segundo.

Assim, *afetar* é a ação de misturar corpos (substâncias extensivas), cujo efeito é um *afeto*, isto é, variações para novos estados d'alma, para uma nova *afecção.* Dessa forma, repensar do que um corpo é capaz depende de sua capacidade de afetar e ser afetado, produzir mudanças de afecções e recebê-las. Esse poder ou potência define a existência do ser, afinal, se um corpo não pode, se não tem potência alguma de afetar é porque está imóvel e portanto, morto. É uma percepção científica ou física do mundo ainda pertencente ao século XVII, baseada na noção do que seja a vida através da composição entre movimento e inércia.

O que move um corpo, ou antes, qual o seu princípio energético? O que define sua existência e sua capacidade de afetar e ser afetado? “Assim, Spinoza define um corpo não pela sua forma ou função, mas pelos afetos que é capaz de gerar e receber.” (FABIÃO, 2011, p. 243) Mas, como dito anteriormente, o que viabiliza a capacidade de afetar e ser afetado são dois elementos: o “encontro” e a “intensidade”. A combinação, mistura ou composição de corpos diversos se dá na prática, através de um conceito que aparece apenas duas vezes em toda a Ética de Spinoza: *occursu*, ou encontro.

Afirmo expressamente que a mente não tem, de si própria, nem de seu corpo, nem dos corpos exteriores, um conhecimento adequado, mas apenas um conhecimento confuso, sempre que percebe as coisas segundo a ordem comum da natureza, isto é, sempre que está exteriormente determinada, pelo **encontro** fortuito com as coisas, a considerar isto ou aquilo. E não quando está interiormente determinada, por considerar muitas coisas ao mesmo tempo, a compreender suas concordâncias, diferenças e oposições. (SPINOZA, 2013, p. 75, grifo nosso)

É através do encontro que um indivíduo entra em contato com outro, e a depender da ideia positiva ou negativa que lhe atribuir, terá sua potência aumentada ou diminuída, ou seja, produzirá uma variação da potência de agir. O estado provocado pela mistura de corpos de um encontro fortuito provoca duas possíveis paixões, tristeza ou alegria – ou uma infinidade de outros que são combinações desses dois iniciais –, segundo Spinoza: “a alegria é a passagem do homem de uma perfeição menor para uma maior. A tristeza é a passagem do homem de uma perfeição maior para uma menor.” (2013, p. 141)

O projeto ético de Spinoza é que possamos sair dos encontros fortuitos para os encontros felizes, dos afetos passivos para os ativos, ao tornarmo-nos causadores dos mesmos. Isto é, a medida que formos conhecendo os efeitos que os encontros e as misturas com outros corpos venham tendo em nós, podemos começar a deduzir os encontros futuros. Este é o “devir da ética, isto é, a passagem de um existir passivo a um viver ativo, ou, ainda, a conversão de nossa servitude em liberdade.” (MERÇON, 2007, p. 8) Porém, não é tarefa fácil, “ninguém sabe de antemão de que afetos é capaz, não sabemos ainda o que pode um corpo ou uma alma, é uma questão de experimentação, mas também de prudência.” (PELBART, 2008, p. 34)

Com relação ao conceito de intensidade, Machado afirma:

A intensidade é aquilo que só pode ser sentido. Isso significa que é ela, e só ela, que dá a sentir, que faz sentir, que força a sentir, sem poder ser objeto de nenhuma outra faculdade. A intensidade é a razão suficiente do fenômeno, a condição do que aparece; ela cria, produz a sensibilidade nos sentidos. (MACHADO, 2010, p. 142)

A intensidade é a força que um objeto tem de se fazer sentir no instante do encontro, é a força com que a mistura de corpos produz afeto. Seu efeito prolonga-se no tempo pelos nossos sentidos e compõe a nossa memória, o que equivale dizer que a memória é composta em parte dos resquícios de encontros cuja intensidade os preservou nos nossos sentidos. “Neste sentido, a intensidade dos afetos ligados a coisas passadas ou futuras será menor que aquela relacionada ao que imaginamos como presente.” (MERÇON, 2007, p. 49) Sustenta-se aqui que podemos considerar as relações interpessoais, na perspectiva filosófica de Spinoza, como encontros que produzam afetos, variando constantemente a potência de existir dos envolvidos, e cuja intensidade os preserva na memória.

## Perspectiva de vertentes psicanalíticas e psicológicas

Um encontro de dois: olhos nos olhos, face a face,

e quando estiveres perto, arrancarei teus olhos

e os colocarei no lugar dos meus;

tu arrancarás meus olhos

e os colocarás no lugar dos teus;

e, então, te olharei com teus olhos

e tu me olharás com os meus

(Jacob Levy Moreno)

### Relações interpessoais e fator tele

**Mapa**. Pretende-se explicar as relações interpessoais a partir do conceito de fator tele. Para tanto, são requisitados Fritz Heider, Almir e Zilda Del Pretto, Eugênio Martín e Jacob Moreno.

O conceito de relações interpessoais não é dos mais fáceis de identificar *a priori.* Tão vasto quanto abstrato, corre-se o risco de empregá-lo para o fim que se deseje. Mesmo assim, não são poucas as tentativas literárias, especialmente na área da psicologia, dedicadas ao exercício de definir e localizar essas relações, por exemplo, no início do seu livro, afirma Heider:

No contexto deste livro, a expressão relações interpessoais indica relações entre poucas pessoas, geralmente duas. Como uma pessoa sente e pensa a respeito de outra, como a percebe e o que faz para ela, o que espera que ela faça ou pense, como reage às ações da outra – esses são alguns dos fenômenos [...] (1970, p. 1)

A compreensão dessas relações baseia-se na psicologia do senso comum e não em regras científicas e pré-determinadas da vida cotidiana e, segundo Heider, “[na] vida diária concebemos ideias a respeito de outras pessoas e a respeito de situações sociais. Interpretamos as ações de outras pessoas e predizemos o que farão em determinadas circunstâncias.” (1970, p. 17) Por isso, as razões que levam uma pessoa a ter esse ou aquele comportamento são incontáveis e associar um padrão de conduta a uma causa apenas não corresponde a realidade.

Segundo Dal Prette A e Dal Prette Z (2001, p. 37) as relações interpessoais estão ligadas com a capacidade de sociabilidade do indivíduo. Trata-se muito mais uma estrutura dialética de interiorização do “outro” e exteriorização do “eu” do que uma normatização de comportamento. Para Moreno (1994, p. 168), essa interiorização só pode ocorrer através do encontro, pois “a teoria das relações interpessoais baseia-se na “díade primária”, a ideia e experiência do encontro de dois atores, o evento concreto-situacional preliminar a todas as relações interpessoais”. Assim, segundo Martín (1996, p. 195), o interesse de Moreno pelo “encontro” o leva a tentar identificar e explicar o mecanismo do “movimento do eu ao tu e do tu ao eu”.

No encontro estabelece-se o contato de onde advém a experiência da relação interpessoal. A teoria dos afetos explica um efeito desse encontro, que é a variação de potência para mais ou menos, mas não explica a causa, isto é, porque o encontro com determinado indivíduo tem o poder de despertar esta ou aquela afecção e me afetar desse modo. Para explicar essa causa, Moreno desenvolve o conceito *fator tele*, que funde causa e efeito, sendo este o fluxo de sentimentos entre os indivíduos que produz afetação. Assim, o *fator tele* explica a relação positiva ou negativa (simpatia ou antipatia) entre os indivíduos, nas palavras de Moreno:

Sendo o termo tele cunhado por mim, se me permitirá advertir que a tele é algo que emergiu da análise terapêutica de relações interpessoais concretas. Mais tarde os modelos estatísticos foram aplicados ao fenômeno tele... Os termos alemães *Einfühlung* (empatia) e *Übertragung* (transferência) que expressam relações unidirecionais, não apresentam, quando foram cunhados, o novo tipo de fenômenos que a investigação das relações interpessoais descobriu. *Zweifühlung* (tele) foi estabelecido em oposição a *Einfühlung*. (1972a, p. 76-77, tradução nossa)

O fator tele, portanto, é imprescindível a uma relação interpessoal, pois a qualifica e sustenta. A força interrelacional do indivíduo está ligada a esse fator de modo a dar durabilidade às relações. O modo como o indivíduo relaciona-se com um objeto responde a certas motivações positivas ou negativas que não possuem explicação justificadamente consciente. O fator tele busca explicá-las e ampliar a relação da perspectiva unidirecional para bidimensional, propondo uma multi-afetação dos envolvidos.

Tele é a percepção interna e mútua dos indivíduos, é o cimento que mantém os grupos unidos é *Zweifühlung* em contraste com *Einfühlung...* tele é uma estrutura primária; a transferência, uma estrutura secundária. Depois de se desvanecer a transferência, certas condições tele continuam operando. A tele estimula as relações permanentes e as associações estáveis. (MORENO, 1972b, p. XIV, tradução nossa)

### Vínculos e papéis

**Mapa.** Primeiro serão apresentadas a teoria do vínculo interno e externo, como formas intensas de relação interpessoal, depois a teoria dos papéis, que explica uma relação baseada na função que os indivíduos tenham dentro do grupo, ou seja, como se constrói a noção de indivíduo e grupo a partir da sua utilidade. Requisita-se Enrique Pichon-Rivière, Jacob Levy Moreno, Gilles Deleuze e Félix Guattari.

O célebre psicanalista suíço-argentino Henrique Pichon-Rivière dedicou parte de sua carreira, e consequente obra, a investigar e refletir sobre as *relações interpessoais*, os vínculos, grupos e processos delas provenientes, sob a perspectiva da sua área, a saber, a Psiquiatria. Pretende-se observar o vínculo sob dois ângulos, um dedicado à análise do indivíduo, o sujeito e seus processos referenciais internos de relacionamento com o mundo; e uma posterior que destaca tais mecanismos psíquicos em grupo, isto é, expandidos nas projeções sociais da vida coletiva.

O vínculo pode ser explicado da seguinte forma: o indivíduo desenvolve um mecanismo para internalizar na sua psique (consciente e inconsciente) os objetos existentes no mundo (indivíduos, animais, artefatos, etc.). Esse mecanismo consolida uma estrutura que torna possível a relação do indivíduo com tais objetos internalizados resultando num padrão de relação e comportamento. Essa estrutura relacional ocorre em dois níveis, no nível psíquico, referente aos processos mentais do indivíduo, e no nível social, a partir de como o indivíduo vai expressar pelo seu comportamento essa relação interior. O vínculo é essa estrutura relacional, cujo objetivo é o aprendizado, internalizar para conhecer.

Relação de objeto é a estrutura interna do vínculo. [...] É uma estrutura dinâmica em contínuo movimento. [...] Podemos definir o vínculo como uma relação particular com o objeto. Essa relação particular tem como consequência uma conduta mais ou menos fixa com esse objeto [...]. (PICHON-RIVIÈRE, 2007, p. 17)

A estrutura que permite a internalização dos objetos e viabiliza o vínculo funciona através de um sistema de atualização, isto é, os objetos são capturados e apreendidos aos poucos pela psique, e a cada contato, nova parcela é assimilada. Assim, conforme Pichon-Rivière (2007, p. 41) esse sistema de aprendizado integra os vínculos internos e externos num processo de espiral dialética, que permite essa passagem “do de dentro para fora” e “do de fora para dentro” até se chegar a uma síntese.

Para Pichon-Rivière, com a diferenciação do vínculo em interno e externo é no intervalo entre um e outro que reside o processo ético e de socialização. Nesse espaço, ocorrem os processos de socialização que regulam quanto o indivíduo manifesta no seu comportamento aquilo que ele realmente sente sobre algo ou alguém. É um processo de escolha mais ou menos automático. “Na relação com o objeto está implicada toda a personalidade.” (PICHON-RIVIÈRE, 2007, p. 31) O conceito de vínculo não foi desenvolvido para analisar os mecanismos psíquicos internos do sujeito, para voltar ou manter a psicanálise isolada no indivíduo. O vínculo é um referencial da capacidade de sociabilidade do ser e da coesão das relações interpessoais que estabelece, segundo Pichon-Rivière, “o vínculo é sempre um vínculo social, mesmo sendo com uma só pessoa; através da relação com essa pessoa repete-se uma história de vínculos determinados em um tempo e em espaços determinados.” (2007, p. 31)

A aproximação entre o conceito de vínculo e papel ocorre a medida que o vínculo – que é a estrutura de internalização de um objeto (seja ele um ser ou coisa) e através da qual o indivíduo relaciona-se com o objeto interiorizado – produz uma conduta que expressa externamente, ou seja, para o mundo exterior, a qualidade da relação com o objeto internalizado. Essa conduta é normatizada por leis subjetivas de caráter social, moral, etc., que constituem a manifestação de um papel. Conforme pode-se notar em Moreno:

O papel pode ser um modelo para a existência, como Fausto, ou uma imitação dela como Otelo... O papel também pode ser definido como uma parte ou um caráter assumido por um ator... O papel ainda pode ser definido como uma personagem ou função assumida na realidade social, p. ex. policial, médico, juiz... Finalmente o papel pode ser definido como as formas reais e tangíveis que o eu adota. (1972b, p. 206, tradução nossa)

Dessa forma, enquanto o vínculo qualifica as relações e produz o aprendizado, o papel comunicaexternamente, ou seja, desempenha a utilidade social. Enquanto o vínculo é um tipo de estrutura relacional, o papel emprega essa estrutura para uma finalidade ou conforme uma função. Segundo Pichon-Rivière, “a teoria dos papéis baseia-se na teoria das relações de objeto.” (2007, p. 114)

Como dito anteriormente, no intervalo entre o vínculo interno e o externo opera o sistema de regulamentação social internalizado pelo indivíduo que vai orientar sua conduta. Assim, enquanto ser social o indivíduo se comporta segundo as normas mais adequadas ao papel que reveste sua personalidade perante o coletivo. Por exemplo, não é comum alguém revestido no papel de filho ter uma conduta impessoal ou indiferente com outrem no papel de mãe. Ou segundo Moreno, “o papel é a forma de funcionamento que o indivíduo assume no momento específico em que reage a uma situação específica, na qual outras pessoas ou objetos estão envolvidos.” (1994, p. 27)

Nesse sentido, o papel desempenha uma função social, de atribuição significativa, sintetiza as relações e suas estruturas vinculares na elaboração visível do ser, independente da qualidade boa ou má das relações/encontros que configurarem o vínculo. Para Mezher (1980), o papel é um conjunto de atos, segundo o modelo prescrito por uma determinada sociedade, na interação entre seres humanos. Assim como, para Pichon-Rivière:

O papel é, então, uma função particular que o paciente tenta fazer chegar ao outro. [...] Todas as relações interpessoais em um grupo social, em uma família, etc., são regidas por um permanente interjogo de papéis assumidos e adjudicados. Isto é, precisamente, o que cria a coerência entre o grupo e os vínculos dentro de tal grupo. (2007, p. 113)

Dessa forma, se o papel tem uma função que permite o processo de comunicação, qualquer falha nesse processo pode ser explicada por Pichon-Rivière da seguinte forma: “para que se estabeleça uma boa comunicação entre dois sujeitos, ambos devem assumir o papel que o outro lhe adjudica. Caso contrário, se um deles não assume o papel que o outro lhe adjudica, produz-se um mal-entendido entre ambos e dificulta-se a comunicação.”

Portanto, a teoria dos papéis regula e manifesta sinteticamente na prática o mecanismo relacional entre o eu e o objeto internalizado pela estrutura vincular, em razão da funcionalidade que desempenhe. Isto é, há regras, acordos sociais, ninguém se porta com o pai igual com a namorada, com o professor, com o amigo, com o patrão, com o empregado, etc. Contudo, o conceito de papel não se limita ao indivíduo, se expande aos grupos, empresas, organismos, enfim, cada qual tem uma função ou um papel social, afirma Pichon-Rivière, “o conceito de papel, que começamos a conhecer individualmente, pode ser estendido aos grupos.”

Apesar disso, não é o indivíduo quem cria o grupo, mas segundo Pichon-Rivière e Moreno, o grupo que antecede e outorga individualidade ao sujeito através dos papéis. Pois os papéis começaram para designar coletivos (famílias, clãs, castas, etc.), não pessoas. O papel individual é um fenômeno recente na história humana, e provém do teatro.

Para Moreno, individualidade, portanto é a identidade que se adquire a partir do papel, da função que se exerce em grupo, coletivamente. “O papel é a unidade da cultura: ego e papel estão em contínua interação.” (MORENO, 1972b, p.29, tradução nossa) Por isso, em vez do grupo nascer da associação das individualidades e beneficiar-se com o fortalecimento das relações interpessoais, para Moreno (1972b), *os indivíduos é que nascem do grupo e* *o fortalecimento das relações interpessoais fortalece, consolida e estabelece a individualidade*.

Por fim, o advento do indivíduo pelo grupo se explica pela colisão de atribuições/assunções que estruturam o ego numa zona de interação com o mundo exterior, onde os papéis se relacionam com complementares de outros seres, através do mecanismo vincular. “O desempenho de papéis é anterior ao surgimento do eu. Os papéis não emergem do eu; é o eu que, todavia, emerge dos papéis.” (MORENO, 1972b, p. 25, tradução nossa) Conforme a individualidade vai se destacando, começa a imprimir suas próprias características diferenciais no papel. “Todo papel é uma fusão de elementos particulares e coletivos, é composto de duas partes: seus denominadores coletivos e seus diferenciais individuais.” (MORENO, 1972a, p. 68, tradução nossa)

# Grupos investigados: casos individuais

[...] a grupalidade requer uma tomada de posição e a elaboração constante de renomadas estratégias de sobrevivência, que implicarão necessariamente lidar com a dinâmica entre a preservação e a transformação de si mesmo [...]

A questão que sempre me inquietou diz respeito ao processo e às condições que permitem essa passagem [do “ator-objeto” para o “ator-sujeito”] e como as grupalidades, tão distintas, se revelam na estética da cena. O modo como um grupo cria parece estar muito ligado à maneira como ele se constitui. Por exemplo, quanto ao grau de estabilidade e de renovação de seus integrantes: no extremo da estabilidade estão os conjuntos fechados cujos integrantes são fixos e não há permeabilidade ou movimento em sua constituição; no extremo da renovação estão os grupos abertos, cuja constituição muda a cada espetáculo, permanecendo apenas um núcleo central. (Rosyane Trotta)

A seguir são apresentados sete casos individuais dos grupos de teatro investigados nesse trabalho. A estrutura desses casos aborda cinco questões: 1) como são as relações interpessoais dos grupos? 2) Quais pressões externas o grupo sofreu ao longo dos anos? 3) Quais tensões o grupo produz internamente? 4) Quais estratégias o grupo desenvolveu para superar seus desafios e 5) como se reconfigurou ao enfrentá-los?

Com isso pretende-se mapear os dinamizadores das relações interpessoais, dos vínculos e dos papéis, nos coletivos investigados e colher exemplos práticos que melhor auxiliem a compreender a trajetória desses coletivos. Assim, pretende-se fazer jus à importância dos grupos de teatro na história teatral e ao que nos tem a ensinar essas organizações dinâmicas, flexíveis e produtoras de conhecimento; conforme as sábias palavras de Fernando Peixoto:

Teatro de grupo é sem dúvida a forma de organização mais vigorosa e produtiva como processo de investigação, transformação e criatividade cênica. Um coletivo de trabalho é a única fonte rigorosamente penetrante e estimulante, capaz de aprofundar um projeto artístico de forma a mantê-lo permanentemente inserido na vida social e no constante confronto com a realidade, sem que perca sua capacidade de reinventar-se a si mesmo, de pesquisar linguagens inesperadas e diversificadas. (PEIXOTO F, 1992, p. 1)

Os casos abaixo foram construídos pela perspectiva dos entrevistados, e como os grupos representados não possuem apenas esses envolvidos, naturalmente não se pode afirmar que sejam visões totalizadoras. São, no entanto, uma parcela importante da história de cada coletivo e podem fornecer um rico ponto de vista para compreendê-la ou, pelo menos, entender uma parte dessa trajetória.

## Ói Nóis Aqui Traveiz: faca na bota

O Ói Nóis foi fundado no final dos anos setenta, por um grupo de artistas com forte espírito artístico transgressor e inovador. O grupo apresenta uma característica estética questionadora e que “ousa ir além da resistência”. O corpo de artistas é móvel e o coletivo é relativamente aberto, isto é, os artistas podem participar do grupo após ingressarem nas oficinas; já sua constituição jurídica e seu quadro social não são tão abertos e móveis. O coletivo gaúcho tenta ocupar espaços alternativos e realiza montagens ousadas através do método colaborativo e, mesmo quando parte de um texto pronto, imprime na obra final a característica de todos os envolvidos no processo.

A história de um grupo tão longevo pode ser contada dividida em fases ou épocas. Cada uma dessas fases reflete muito bem o momento histórico, o diálogo com a sociedade e as tensões internas pelas quais o grupo passou. Assim se explica como o grupo expressa tão bem tanto os movimentos em prol da democracia, do início dos anos oitenta, quanto aqueles mais recentes, de julho de dois mil e treze, dedicados aos protestos contra a corrupção, pelo passe livre, etc. Isso faz com que a trajetória do grupo materialize esses movimentos.

O Ói Nóis é fruto de um período e eu acho que tem uma questão que é estar sempre atento ao que se passa aqui, agora, com esses homens que vivem agora. Isso faz com que o Ói Nóis esteja o tempo inteiro dialogando com essas forças que se transformam porque na verdade não tivemos a sorte de ver simplesmente essas forças desaparecerem, elas mudaram de rosto, de roupa, mas elas seguem por aí, por exemplo, participamos dos protestos, em julho de dois mil e treze, e levamos bomba de gás na cara, apesar de estarmos do lado de gente muito velha, carregando cartazes, cantando canções lindas na rua, sentindo uma força cívica maravilhosa, todos juntos e, de repente, somos agredido pela polícia. Nós estávamos entre muitas pessoas, nós não quebrávamos nada. (Tânia Farias, idem)

Numa primeira época, quando o regime militar ainda vigorava mesmo que em declínio, o grupo gaúcho enfrentou severa perseguição. Em resposta a esse contexto estressante, somado aos constantes problemas financeiros que normalmente acometem um grupo de artes, as relações interpessoais do grupo manifestavam uma característica explosiva e tensa, com discussões apaixonadas, rachas intensos e logros artísticos viscerais.

O artista Júlio Zanotta, um dos fundadores do coletivo gaúcho, respondia pela dramaturgia do grupo e demonstrava severas divergências com a direção de Paulo Flores. Com o passar dos primeiros anos, motivado em parte pela perseguição do regime vigente, o dramaturgo viu-se ora no exílio, ora envolvido nesses desacordos. Assim, o racha existente ficou cada vez mais evidente numa quebra de vínculos que resultou na saída do escritor.

[...] eu também estou tentando entender isso, esse dilema do Ói Nóis me acompanhou ao longo da vida, eu estou com mais de sessenta anos então faz mais de quarenta anos que eu convivo com isso. Esse é um dos enigmas da minha existência, o tipo de relacionamento que se estabeleceu ali dentro do Ói Nóis. (Júlio Zanotta, idem)

A história parece se resumir a uma desavença comum, a uma polarização dialética simples, ou ainda, “você pode definir isso aí como uma luta pelo poder, eu acho que havia uma luta pelo poder dentro do Ói Nóis Aqui Traveiz, a saber, havia duas tendências ali, básicas, a tendência do Paulo Flores e outra que seria a minha.” (Júlio Zanotta, idem) Contudo, observando com cuidado, percebe-se que o maior conflito surgiu na implantação gradual e irreversível de uma ideologia anarquista e um sistema colaborativo que ressignifica as hierarquias mais que os papéis. Assim, conforme depoimento do próprio Zanotta, “sou um dramaturgo trabalhando numa época em que o texto perdeu o seu poder. Então, o dramaturgo entra em segundo plano, você fica de fora”. (idem) De um lado um dramaturgo lutando por sua forma de fazer teatro, que pensa ter se tornado anacrônico num cenário horizontalizado, e de outro um artista lutando para implantar o anarquismo na organização artística da qual faz parte.

Talvez o problema da época fosse a falta de definição de papéis, quem é quem dentro desse nosso esquema organizativo, quem é responsável por tais setores. [...] eu acho que se naquele momento você dividisse as responsabilidades e tornasse claros os papéis, o resultado estético não seria o que foi, não haveria essa pujança, essa riqueza, essa contestação. (Júlio Zanotta, idem)

O atrito começou com o choque entre papéis, ou seja, a relação de ambos começou a produzir atritos em razão das funções que ambos adotavam no grupo. Posteriormente, se chegou a embates de vínculos, pois, como visto anteriormente, o vínculo é uma estrutura interna de como alguém se relaciona com um objeto externo, que vai se consolidando, fortalecendo ou enfraquecendo ao longo do tempo. Então, um problema que era de função grupal virou uma questão vincular. Atualmente os dois entrevistados já não demonstraram nenhum ressentimento ou má opinião alheia, sendo muito respeitosos e reverentes à importância artística que cada qual assume no cenário teatral gaúcho. As crises nunca foram pontuais na história do Ói Nóis, elas estão presentes ao longo do tempo, como uma constante das relações interpessoais do grupo. Para Marta Hass estar em crise é uma consequência da opção pelo projeto coletivo:

[...] do ponto de vista psicológico, claro que tu trabalhares de forma coletiva é estares constantemente em crise. É tu estares disposto a dialogar com o outro a querer mostrar teu ponto de vista e tentar entender o ponto de vista do outro. [...] Falamos muito da importância da utopia, não da utopia como esse lugar inalcançável, mas da utopia que consegue realizar cotidianamente, que é como tu consegues gerir um espaço autônomo de forma coletiva, com acertos, com erros, mas procurando realmente aprender e escutar com o outro. (Marta Hass, idem)

Segundo Paulo Flores, a principal diferença do projeto de um coletivo teatral para os agrupamentos empresariais está na característica de relacionamento interpessoal que se desenvolve entre os artistas:

[...] o dia a dia do grupo ele acaba desenvolvendo essas relações mais próximas ou familiares, irmãos, não sei por que não são relações de um agrupamento profissional nesse sentido empresarial que conhecemos, não são. Porque desde a ideia da tribo, constituímos um agrupamento de pessoas muito próximas, então todas as questões estão presentes. Existe [...] o momento de tensionamento daquela comunidade porque está prestes a chegar a um determinado resultado, está batalhando para isso. Esse tensionamento é comum em todos os espetáculos. Faz parte e principalmente existe essa vontade de troca entre as pessoas, essa ideia da tribo, de pessoas que são muito próximas. Agora, em termos desse embate maior, foi esse momento [do despejo]. (Paulo Flores, idem)

As épocas posteriores foram marcadas por outras pressões externas, especialmente as relacionadas com a especulação imobiliária, que provocaram o despejo do grupo; não sem antes, porém, terem ocasionado desgastantes lutas internas e externas, despertado movimentos de apoio social e produzido desagregação interna com saída de importantes participantes do grupo até então. “O fator econômico no momento do despejo foi uma das coisas que levou a crise, e leva ainda hoje porque muitas pessoas gostariam de continuar fazendo trabalhos no grupo, mas por questões financeiras acaba se tornando impossível.” (Marta Hass, idem) As pressões econômicas obrigaram o grupo a reagir criativamente para poder resistir.

[a pressão econômica] pode te levar a ser mais criativo e pensar formas alternativas de como sobreviver e, no caso, da sobrevivência das pessoas não estarem ligada ao trabalho do grupo foi bem importante para a questão da autonomia do pensamento. Então, isso eu vejo que foi um ponto importante na forma como o grupo se constituiu, era uma decisão que a sobrevivência das pessoas não dependesse dos trabalhos do grupo, que as pessoas possam ter uma autonomia de pensamento e que nos seus trabalhos possam realmente dizer o que pensam, o que querem dizer para o mundo, e não, o que as pessoas querem comprar ou querem ver. E isso, certamente, foi uma questão de fortalecimento para o grupo, nunca fazer o que, talvez, fosse mais fácil de vender. (Marta Hass, idem)

A manutenção da sede também pressionou economicamente o grupo, repercutindo em suas relações. De acordo com Paulo Flores, a especulação imobiliária foi ampliada pela perseguição política que encontrou nesse momento de fragilidade do grupo o ensejo ideal para tentar desmantelá-lo. Essas forças combinadas agiram intensamente sobre os vínculos, causando traumas e deixando marcas através dos anos. Segundo o diretor gaúcho, essa foi a causa da pior crise da história do grupo:

O que afetou mesmo durante a minha trajetória no grupo foi quando as pessoas, de um momento para outro em cima dos seus interesses pessoais, traíram a ideia do grupo. Nesses trinta e seis anos o que me afetou profundamente foi no momento que o Ói Nóis estava em confronto com a prefeitura [...] e várias pessoas do grupo saíram, deixaram o grupo, e logo em seguida foram contratadas para trabalhar na prefeitura. [...] eu não esperava porque sempre acredito que as pessoas estão envolvidas no Ói Nóis pelas questões ideológicas, nesse trabalho coletivo, ideias políticas, próximas... e esse foi um momento de saber que as pessoas estão saindo porque elas estão sendo contratadas, estão fazendo críticas ao procedimento do grupo sem terem proposto mudanças antes [...] Isso, para mim, foi a grande crise do grupo porque aí saiu essa pessoa e com o respaldo de mais três, quatro ou cinco pessoas. (Paulo Flores, idem)

A razão de existir de qualquer organização teatral é fazer teatro, e foi assim que o Ói Nóis enfrentou as grandes pressões e os problemas delas decorrentes na sua história. Ao fazer uma peça que expressasse as circunstâncias semelhantes pelas quais o coletivo estava passando, o grupo gaúcho manifestou o sofrimento e a importância da própria experiência independente dos acontecimentos momentâneos; assim nasceu Hamlet Máquina.

Sofríamos com a especulação imobiliária e [...] tínhamos uma ordem de despejo que íamos negociando com os proprietários [...] “então precisamos fazer um espetáculo que vai ser despejado junto com o espaço, nós temos que discutir essa questão”. [...] Em cima dessa pressão, escolhemos um texto, montamos um espetáculo que falava da questão do artista trair ou não a sua arte, escolhemos Hamlet Machine, do Heiner Müller, que chamamos Hamlet Máquina[[12]](#footnote-13). Estreamos quando a terreira completou quinze anos e estávamos nos meses finais do despejo [...] sofremos esse processo e a criação toda é motivada por esse embate. (Paulo Flores, idem)

Além da reverberação artística das pressões sofridas pelo grupo, esses conflitos estimularam outras iniciativas importantes naquilo que atualmente se percebe dos trabalhos do Ói Nóis, como é o caso da realização do seu projeto pedagógico:

Sair da cidade baixa, por exemplo, influenciou o grupo a começar essa ideia de Escola de Teatro Popular, apesar de já acontecerem oficinas gratuitas desde o princípio da formação do grupo, se sistematizou essa formação de uma forma que teve uma repercussão bem grande do ponto de vista de formação teatral e o desempenho que o teatro pode exercer dentro da cidade. (Marta Hass, idem)

O grupo se reconfigurou ora com produções artísticas e pedagógicas, ora com a saída de integrantes. Essas rupturas que culminaram com a quebra de vínculos e afastamento de artistas pode ser mais bem compreendida segundo as palavras de Marta Hass e Júlio Zanotta, cada qual representando uma geração de participantes:

[...] quando a pessoa com quem tu criaste várias afinidades, num dado momento, resolve sair, existe esse lado de que é muito difícil, triste, de como lidar com os teus sentimentos, mas ao mesmo tempo a pessoa não tem as mesmas vontades, afinidades, e quer sair do grupo, isso também não é bom, então é importante reconhecermos as diferenças e os caminhos que cada pessoa quer tomar [...] é sempre triste, é um momento de crise, mas a própria crise faz parte do trabalho de teatro de grupo e impulsiona para que tomemos novas ações, novos rumos, faz parte do trabalho porque tu crias um vínculo que não é só profissional, mas que é realmente afetivo [...] ao mesmo tempo tem a questão de sempre teve gente nova entrando. E isso também dá um gás para o trabalho e dá uma renovação enquanto ideias que é muito importante para o trabalho. (Marta Hass, idem)

O que eu sentia, quando saía alguém que estava gerando um problema ali, era um alívio, parecia assim, “Ah, nossa, agora vai”. Mas, quando somos posto para fora por meios subjetivos, tu sais carregando contigo uma crise pesada. As duas vezes que eu saí, na verdade eu fui saído de certa maneira, quando eu vi eu não estava mais, e foi muito doloroso. Você cai num pessimismo profundo porque você jogou sua vida ali, você, de repente, fica sem estribo, sem apoio, fica sozinho e aí você tem que batalhar e começar tudo de novo, buscar outros companheiros, outras relações, montar outros projetos e seguir em frente e isso é muito complicado. (Júlio Zanotta, idem)

## Grupo Galpão: gigantes da montanha

O Galpão também é um grupo cuja história pode ser subdividida em etapas ou fases. O grupo mineiro foi fundado no início dos anos oitenta e, por isso, também viveu os últimos anos do governo militar. O coletivo tem uma linguagem popular, dedicado ao teatro de rua e utilizando caracteristicamente a linguagem musical para ampliar a comunicação com o público. A formação é composta por doze artistas que também constituem o quadro social da instituição. Isso afeta o modo como as decisões são tomadas, de acordo com os depoimento de Eduardo Moreira e Inês Peixoto:

[As] decisões são de fato coletivamente discutidas e elaboradas então é um processo muito longo e de muitas crises [...] é um processo que chega num ponto que, às vezes, encontramos uma saída mais pelo cansaço do que por um resolução consciente. Por exemplo, estamos, acho, fechando um próximo espetáculo dirigido pelo Aderbal Frei Filho que vai ser um tema de utopia. É uma coisa que foi bastante discutida, mas eu não sei se às vezes essa resolução vem por uma espécie de cansaço. Cansa também esse embate e, ao mesmo tempo, sabemos que é um pouco inevitável. (Eduardo Moreira, idem)

Frequentemente, nos grupos, existe a cabeça de um diretor que acaba dando encaminhamento artístico para um grupo de atores, no Galpão isso não acontece, todos os projetos nascem de reuniões onde são trazidas várias propostas então essa escolha de novos projetos, de novas decisões no grupo, às vezes são agregadoras, evidentemente que na maioria das vezes, são agregadoras porque a partir do momento que algo é escolhido, todos acatam, mas [...] é difícil conseguir contemplar o desejo de todos. [...] aprendemos a ceder, a lutar pelo nosso projeto, a ceder também, temos que fazer um exercício da democracia, onde a vontade da maioria prevalece. [...] essas saídas do grupo para participar de outros trabalhos também são um fator, às vezes, que dá uma certa estremecida na estrutura, as coisas são conversadas, são decididas e tal, por todos, mas é uma situação também que traz às vezes um estremecimento. (Inês Peixoto, idem)

Com mais de três décadas de existência e convívio, o Galpão é formado por artistas amadurecidos e que refletem cada vez mais suas experiências individuais nos projetos do grupo. Para Inês Peixoto as relações interpessoais na atual fase podem ser descritas da seguinte maneira:

As divergências são respeitadas, às vezes tem quebra pau sim, mas conseguimos, de uma certa maneira, resolver esses impasses, os projetos acabam no final seduzindo a todos. [...] O mais difícil é quando cai nessas decisões das coisas mais prosaicas. Quando o artístico está imperando nas reuniões vamos ficando mais loucos, cada um vai tendo ideias, mesmo que briguemos, mas estamos brigando por aquilo que a gente gosta. [...] as relações são boas, conseguimos conviver muito como uma família, temos essas crises que todo mundo tem, mas lidamos bem com isso, Somos um grupo de pessoas maduras, quase todos os atores estão na casa dos cinquenta anos. [...] Hoje a idade de cinquenta anos é uma idade muito legal. Há um tempo seríamos velhos, quando eu tinha vinte anos eu pensava que cinquenta anos é muito velho e nós ainda somos muito jovens apesar de já estarmos nessa faixa etária, somos jovens [...] temos muita vontade de fazer, pensamos muito. Essa nossa caminhada em direção à velhice mesmo, pensamos isso de uma maneira criativa, coletiva, o Tio Vânia mesmo, o espetáculo chamava Tio Vânia e aos que vierem depois de nós, essa é uma frase que está muito na nossa cabeça. (Inês Peixoto, idem)

A pressão econômica também é apontada pelo Galpão como uma força extremamente potente e, por isso, dinamizadora das relações e dos projetos do grupo. Porém, nesse grupo o fator financeiro atinge outra dimensão, pois o Galpão optou por ser o sustento dos seus integrantes, o que implica a necessidade de realização de projetos e captação constante de recursos para viabilizar esse objetivo. Por isso, um conflito forte a ser considerado é o da partilha proporcional dos recursos às responsabilidades assumidas:

[...] a divisão do trabalho e a recompensa econômica é um gerador de conflitos, um gerador de tensões permanentes e está sempre sendo discutido dentro do grupo.[...] [...] temos conflitos financeiros, de repente, eu trabalhei mais numa coisa e eu deveria ter ganhado algum. Se ficarmos falando dessa questão do salário, o Galpão é um grupo que tem salários e os salários são diferenciados, os trabalhos são diferenciados, têm pessoas que tem responsabilidades maiores, isso é o tipo de coisa que gera conflito, gera tensão. (Eduardo Moreira, idem)

Uma estrutura hierarquizada e com papéis definidos para melhor possibilitar a realização das atividades do grupo implica a necessidade do pagamento diferenciado dessas funções. Ainda que os realizadores dessas tarefas acumulem outros papéis no grupo, seu pagamento deve ser, no mínimo, cumulativo. Porém, diferenciação dos salários pode produzir conflitos, conforme Eduardo Moreira aponta a seguir:

[...] gera conflitos também, por exemplo, no Galpão eu faço muito essa parte da direção artística, o Chico [Pelúcio] faz direção produtiva do Cine Horto, de um institucional para fora, o Beto [Franco] trabalha muito com essa questão administrativa da organização, administrativa da produção, e fazemos uma espécie de um conselho executivo com uma produtora e um gerente, hoje a organização do grupo está mais ou menos assim. [...] Muitas vezes esse trabalho é meio desigual, têm pessoas que fazem pouco fora da [cena]... participam ativamente dessa questão artística, mas noutras funções, têm pouca relevância, trabalham pouco. Isso gera conflitos também. (Eduardo Moreira, idem)

O coletivo mineiro é dos grupos mais bem sucedidos na gestão financeira e de projetos, então seu modelo de operação de capital é sempre pressionado a captar recursos para a necessária manutenção de uma estrutura que cresceu ao longo dos anos e se tornou complexa. Para manter seu padrão operacional, sua complexidade administrativa e sua eficiência produtiva, o Galpão se vê pressionado a obter cada vez mais linhas de financiamento. É a velha máxima: quanto maior a casa, maiores são as despesas.

Há pressão econômica, temos uma estrutura complexa que exige patrocínios grandes, temos uma parceria com a Petrobrás, que eu acho que funciona muito bem, é muito saudável, mas não deixa de ser uma pressão também. Existe uma pressão aí, eles nunca sugeriram ou opinaram nada sobre os nossos projetos artísticos, temos total liberdade para fazer isso, mas claro que existe uma pressão [...] (Eduardo Moreira, idem)

Além da questão econômica, o grupo sente a pressão pela superação dos próprios sucessos nas novas produções artísticas. Essa cobrança é detalhada também por Moreira conforme segue:

[...] as pessoas querem sempre que o Galpão faça um novo Romeu e Julieta, mas não interessa para nós enquanto artistas repetir uma espécie de uma fórmula [...] Na cidade de Belo Horizonte, as pessoas têm um carinho, às vezes elas consideram que o Galpão é delas também, eu acho isso uma coisa extremamente positiva, mas isso também cria relação que você tem que saber se libertar desse tipo de coisa, senão isso vai te escravizar. (Eduardo Moreira, idem)

Junto com as pressões externas citadas, os entrevistados apontaram outras forças internas tensionando as relações interpessoais do grupo. São forças originárias mais pelo estresse do volume de trabalho do que quaisquer outros desgastes de ordem ética, ideológica ou institucional, mas um excesso de trabalhos de natureza artística, como pode ser observado no depoimento a seguir:

[...] quando estamos excursionando muito as relações ficam mais desgastadas porque você fica muito tempo na estrada. A produção consegue dar um quarto separado para todo mundo sempre, então quando você está viajando muito tempo e ainda tem que dividir, isso às vezes acontece dentro do grupo, sei lá, cada um tem as suas manias, um gosta de ar condicionado, um gosta de TV ligada a noite, outro não gosta. (Inês Peixoto, idem)

A internalização de tantas pressões nas relações interpessoais do grupo ocorre durante os momentos de convívio. Eventualmente as relações serão atingidas por forças agregadoras ou desagregadoras. Questionados sobre o que estressa a relação entre os participantes do Galpão, Inês Peixoto resumiu seu pensamento da seguinte maneira:

[...] o que desgasta uma relação, seja de trabalho, de afinidade amorosa, é a falta de respeito. Temos sempre que manter uma poesia nas relações, um respeito, respeitar a opinião do outro também. Divergências sempre acontecerão em qualquer agrupamento, nunca duas pessoas vão achar sempre a mesma coisa, que dirá doze, mais produção, etc., isso não existe. [...] Se temos a gentileza nas relações o grupo terá capacidade de conseguir vencer as adversidades, as diferenças, conciliar desejos, tudo, a gentileza é fundamental. (Inês Peixoto, idem)

No momento em que as entrevistas foram realizadas alguns importantes atores do Galpão estavam afastados para a participação na telenovela “Meu pedacinho de chão”[[13]](#footnote-14). Esse fato, apesar de trazer prestígio ao grupo por intermédio de seus artistas, provocou internamente uma forte tensão em razão dos problemas que resultariam a substituição dos artistas envolvidos e a adaptação do cronograma de apresentações. Dessa maneira, quando também perguntado sobre o que tensiona as relações do coletivo, Eduardo Moreira não tardou em afirmar:

[...] tem a tensão do indivíduo com o coletivo, por exemplo, agora estamos vivendo uma situação de que alguns atores que estão na televisão e precisaram ser substituídos. Isso gerou uma certa tensão, de um interesse individual que se contrapõe a um interesse coletivo.” (Eduardo Moreira, idem)

Para que as crises não enfraqueçam o coletivo ao ponto de desagregá-lo, Eduardo Moreira estabelece a necessidade de se criar um local sagrado onde os problemas não podem penetrar: “esse lugar, desse encantamento, esse espaço cênico ele precisa ser preservado disso.” (Eduardo Moreira, idem)

Um dos maiores eventos na história do Galpão foi o trágico acidente envolvendo a atriz Wanda Fernandes, por volta de mil novecentos e noventa e dois, quando se estava iniciando a montagem da peça “A rua da amargura”[[14]](#footnote-15). Com esse evento parece que o grupo “amadureceu”, perdeu muito de suas características românticas e uma identidade familiar para se tornar uma companhia nos moldes empresariais e profissionais que hoje é.

[o falecimento da Wanda] foi um momento que o grupo enquanto coletivo se enfraqueceu muito. Acho que ele [o grupo] só sobreviveu por uma interferência do Gabriel [Villela], que foi muito importante nesse sentido, até a formação do Galpão hoje com esses doze atores, quase a metade deles foram convites que o Gabriel fez nessa época [...] Era um momento que o grupo enquanto coletivo estava muito enfraquecido, a “Rua da Amargura” talvez seja o espetáculo mais vertical que o Gabriel criou. Com a construção do Molière imaginário[[15]](#footnote-16) a retomada do grupo foi muito difícil, retomar as próprias rédeas. Acho que a perda da Wanda foi um fato que realmente mexeu muito nas relações, na estrutura do grupo, o grupo perde também um pouco as características familiares, onde as pessoas tinham uma identidade muito forte, acho que a identidade única do grupo começa a se diluir. Hoje o grupo Galpão tem uma identidade muito mais diluída. (Eduardo Moreira, idem)

Pode-se perceber no falecimento da Wanda Fernandes um divisor de águas no processo de gestão do Galpão e uma forte dinâmica nas relações interpessoais do grupo, que momentaneamente se esfacelou enquanto tal. Entretanto, manteve-se unido enquanto um grupo de amigos para apoiar Eduardo Moreira, viúvo da atriz. A figura do diretor Gabriel Villela foi imprescindível naquele momento de extrema fragilidade para que o grupo se reerguesse e voltasse a produzir. Por iniciativa de Villela, inúmeros artistas foram convidados para participar do grupo, como a própria Inês Peixoto.

Observa-se na trajetória do Galpão que o seu caso de sucesso organizacional e artístico se deve a uma combinação de fatores que une: o forte intercâmbio com outros grupos de teatro do Brasil e exterior, com os quais o grupo mineiro aprendeu sobre gestão, projetos e a realizar festivais; a compra da sede, em mil novecentos e oitenta e oito; o acidente com a Wanda, que culminou com a mudança nas relações interpessoais e dos vínculos no grupo; e a fundação do Galpão Cine Horto, que proporcionou a profissionalização do grupo ao viabilizar seus projetos culturais, ao captar recursos para o grupo e congregar participantes de todo o Brasil ampliando a troca de informações.

Sobre o Cine Horto, Inês Peixoto afirma o seguinte:

[...] tem eventos muito importantes também, eu acho que para história do grupo, a conquista da sede na Rua Pitangui foi muito importante, o Galpão acabou virando um exemplo que vários grupos seguiram, essa coisa de ter uma sede, onde fosse possível viver seus processos artísticos, criar um projeto que conseguisse dialogar com a sociedade, aos quinze anos, a fundação na mesma Rua do Galpão Cine Horto, grupo fez quinze anos inaugurando esse centro cultural, que hoje é uma referência em BH, com vários projetos que participa gente do Brasil inteiro. (Inês Peixoto, idem)

O Cine Horto facilitou e impulsionou a profissionalização de gestão e produção de projetos do coletivo mineiro e com isso o grupo potencializou suas atividades. As relações que inicialmente eram familiares, segundo depoimento de Eduardo Moreira, tornaram-se profissionais, “nas turnês convivíamos mais, agora existe uma necessidade de um espaço individual, de preservar um espaço próprio, um exemplo banal, hoje em dia as pessoas em turnês não querem dividir quartos, querem ficar sozinhas.” (Eduardo Moreira, idem)

Sob a perspectiva administrativa, o grupo realizou estudos para desenvolver o melhor modelo de gestão conforme as suas necessidade e chegou ao formato que Inês Peixoto abaixo descreve:

[...] estamos com o que chamamos de gerentão, o Fernando [Lara], o cara que a partir dos estudos que fizemos da reestruturação de toda essa nossa organização. As pessoas que fizeram esse estudo conosco acharam que faltava essa figura, porque temos a produção, o planejamento, comunicação, escritório, contabilidade, e essa pessoa veio para tomar conta disso tudo, organizar as reuniões e unir os chefes de setores e tal. Mas, os papéis são bem definidos. (Inês Peixoto, idem)

Os projetos artísticos são ao mesmo tempo uma fonte de tensões criativas e o local de sua resolução, isto é, no processo da feitura artística as relações se tensionam, os conflitos se manifestam e se resolvem. O segundo espetáculo do grupo, “Arlequim, servidor de tantos amores”[[16]](#footnote-17) foi o caso de maior fracasso na história do grupo, “um processo de construção foi bastante confuso, caótico e que resultou num espetáculo que não nos satisfazia muito em termos artísticos e isso causou uma crise que na época o grupo tinha nove pessoas e dessas nove, praticamente a metade saiu.” (Eduardo Moreira, idem)

O grupo Galpão não é reconhecido por alguma ideologia marcante, ainda que sua atuação seja profundamente política ao reunir milhares de pessoas em praça pública para compartilharem teatro de excelente qualidade. O coletivo não sofre uma perseguição econômica ao ponto de ter sua existência ameaçada; aliás, o Galpão tem um patrocínio de manutenção de uma grande estatal brasileira há muitos anos. A especulação imobiliária não é uma preocupação poderosa para o grupo e a perseguição política tanto menos. No nível das relações interpessoais, apesar de possuir os eventuais conflitos que quaisquer grupamentos desenvolvem, os mineiros tem uma formação sólida e estável, não há casos de rachas entre artistas que tenha culminado com a saída deste ou daquele indivíduo produzindo dissolução de vínculos. As mais constantes tensões são de natureza artística, ainda que questões éticas, que ponham o indivíduo frente ao grupo, apareçam de tempos em tempos.

[...] praticamente em todo espetáculo existe uma crise também, em algum momento na construção de um espetáculo vai acontecer algum tipo de crise porque é uma coisa inerente a um coletivo a um processo de criação no teatro. Mas, não são exatamente planejados necessariamente, nos pegam de surpresa. [...] Se eu for pegar a história do grupo, cada processo teve uma determinada crise, uma crise gerada por uma origem diferente. Por exemplo, em linhas gerais, tem uns momentos que o grupo trabalha com diretores convidados e outros que o grupo trabalha com direções internas, nas direções internas de certa maneira, as crises são mais constantes porque aquela história, santo de casa não faz milagre, temos sempre uma desconfiança maior. (Eduardo Moreira, idem)

## Cia Stravaganza: garagem dos sonhos

A Stravaganza foi um grupo “que virou grupo sem querer”; as coisas aconteceram, segundo a diretora Adriane Mottola. “O grupo – que nasce sem a pretensão de ser grupo – após alguns anos de trabalho com as mesmas pessoas e já com um estilo próprio, rende-se ao fato.” (MOTTOLA, 2009, p. 44) Hoje conta com nove atores fixos no núcleo artístico e treze colaboradores. Enquanto alguns grupos têm uma ideologia claramente associada a um sistema político ou filosófico, o grupo gaúcho é um exemplo daqueles cujo projeto poético está fortemente ligado com a arte e sua relação com a sociedade.

[…] o projeto poético não se traduz apenas em espetáculos, mas em reflexão crítica sobre a sociedade contemporânea, o seu país, o seu bairro e o cidadão ao seu lado no ônibus. Reflexões que vão gerar espetáculos, mas também ações que fomentam o pensamento crítico, a qualificação profissional, a formação de plateias, o intercâmbio artístico, a inclusão social, a atuação política e tantas outras. (MOTTOLA, 2009, p. 2)

A história da Stravaganza está mapeada em 4 fases estéticas, segundo a fundadora, mas diferentemente de Mottola, separamos em quatro os maiores eventos dinamizadores das relações interpessoais e influenciadores dos projetos do grupo: 1) a saída de Cacá[[17]](#footnote-18), em mil novecentos e noventa e dois, que juntamente com Adriane Mottola e Palese[[18]](#footnote-19) formavam o núcleo criativo da companhia; 2) a compra do Studio Stravaganza, uma garagem de pouco mais de quatrocentos metros quadrados que virou a sede do grupo, em mil novecentos e noventa e nove; 3) o falecimento de Palese, em dois mil e três; e 4) a mudança estética que culmina com a montagem de “Teus desejos em fragmentos”[[19]](#footnote-20), do chileno Ramón Griffero, em dois mil e seis.

A saída do Cacá gerou o primeiro ponto de instabilidade no núcleo fundador, mas logo a equipe se reestruturou e superou o ocorrido, foi nessa mesma época que o grupo passa a montar comédias, além das peças infantis que vinha fazendo até então. Não houve briga ou cisão, os caminhos apenas tomaram rumos diferentes e foram afastando-se.

Com a aquisição da sede, intitulada Studio Stravaganza, o grupo teve um espaço para ensaiar, apresentar e desenvolver suas atividades. Atualmente o espaço vem sofrendo com uma pressão da vizinhança, para que as atividades se encerrem mais cedo e o movimento no bairro não seja afetado intensamente por conta das apresentações, ensaios e workshops. Esse tem sido o maior desafio para com a manutenção do Studio.

Fernando Kike Barbosa aponta alguns quesitos importantes para a boa realização de um trabalho em grupo, e dentre eles aparece a sede, como perceber-se a seguir: “Ter uma sede própria, pessoas engajadas na proposta e uma boa produção. [...] E precisamos ter pessoas que sejam abertas e que tenham vontade de investigar algo juntas.” (Fernando Kike Barbosa, idem)

Por volta de dois mil e três, um fato trágico marcou profundamente a história da Stravaganza, Luiz Henrique Palese, um dos fundadores e mais atuantes integrantes, faleceu repentinamente no litoral gaúcho. Com isso as relações interpessoais se fragilizaram imensamente e, por um breve instante, a companhia se desagregou. Mas como sói ocorrer com aqueles que passam por momentos muito dolorosos, o grupo encontrou forças para reagrupar-se e prosseguir adiante.

Na saída do Cacá, o Palese e as meninas estavam ali também. Mas, a morte do Palese é uma morte, não é o caso da pessoa existir em outro lugar, aí é brabo, mas o que aconteceu foi que nós nos unimos muito e abrimos o estúdio, aí reformamos todo o espaço que nunca tinha recebido apresentações [...] Demos um jeito de renovar, foi uma luta não só para mostrar para nós mesmos, mas para os outros que a coisa continuaria [...] O Palese morreu em dois mil e três, essas coisas aconteceram em dois mil e quatro e em dois mil e seis mudamos o rumo da companhia. (Adriane Mottola, idem)

Uma das iniciativas que foram tomadas para auxiliar as pessoas a conseguirem continuar suportando a morte de um dos seus líderes e amigos foi a reforma da sede. Aquele foi o momento para mudar o Studio, repintá-lo, trocar ladrilho, etc., para que novos ares se estabelecessem no grupo e uma nova fase se iniciasse. A partir de dois mil e seis a companhia começou a mudar suas características estéticas, que eram ligadas ao cômico e ao infantil. O grupo passou a pesquisar outras formas de dramaturgia e chegou ao texto obscuro e fragmentado de Ramón Griffero. Por ocasião dessa montagem, Adriane Mottola testemunha o seguinte:

Houve um desgaste bem forte, outras pessoas entraram, havíamos começado a trabalhar há seis meses, jogamos tudo fora. É uma criação, cada um está ali criando, não vai usar a mesma cena com um ator diferente, uma cena que foi criada por outro não vai passar para o novo, não é uma substituição, tu não vais usar o material criado por outro ator. (Adriane Mottola, idem)

Paralelamente a todos esses movimentos de grandes dinâmicas inter-relacionais, a Stravaganza sofreu pressões de natureza econômica assim como os demais grupos. A companhia gaúcha não terceiriza seu sistema de produção cultural e como não possui produtores dedicados, isto é, indivíduos que atuem exclusivamente com a produção de projetos e captação de recursos, essas atividades são inevitavelmente acumuladas pelos artistas do grupo. Isso desgasta e estressa, pois segundo Adriane Mottola, “[...] perdemos muito do tempo que poderíamos dedicar à criação na produção porque tu tens que está sempre criando projetos, virou um país de projetos, tem que ter projeto para tudo.” (idem) Para Fernando Kike Barbosa, além do estresse, o fato de não se ter especialistas na execução dos papéis da produção gera problemas com a questão dos ganhos permanentes:

[...] ter alguém do grupo que fosse a muitas reuniões políticas [...] ninguém para ficar participando de todas as reuniões possíveis de grupos e movimentos [...] tem que ter alguém dentro do grupo que se interessasse mais por ser produtor, só produtor, ninguém que está no Stravaganza é só produtor, todo mundo é ator no mínimo e produtor para quebrar o galho. [...] muito difícil se estruturar de uma maneira que tu tenhas ganhos fixos ou, pelo menos, um mínimo fixo que tu possas dizer assim, “Ah, ok, eu posso ficar aqui pesquisando e...”. Então, volta e meia tem esse risco que o ator não vai poder fazer tal coisa, não vai poder ensaiar tal período porque ele foi fazer um filme [...] (Fernando Kike Barbosa, idem)

As tensões internas do coletivo se dão no nível das escolhas estéticas, dos projetos artísticos e dos processos de montagem. Essas forças parecem ser as que mais agregam e desagregam os integrantes do grupo gaúcho, tanto que para resolvê-las a companhia frequentemente se subdivide em subnúcleos através dos quais os indivíduos possam dar vazão aos sonhos estéticos que desejam materializar.

[...] eu acho que tem essas fricções dentro do grupo ainda ou dentro das ideias do que se montar [...] escolha do que dizer, do texto. Acabo discutindo muito a estética, que caminho o espetáculo está tomando, é por aí que discutimos mais, mas eu não vejo isso como uma ameaça ou como um fator negativo [...] nossas brigas, nossas discussões ou, acirramentos são em termos de escolhas estéticas, filosóficas ou de pensamento de como levar as coisas, como fazer, o que vai ser, como vamos trabalhar, mas eu acho que tem sempre essa procura de fazer, de mediar e de tentar, eu acho que isso é uma das coisas que mais temos aprendido, retroceder um pouco, voltar um pouco, dar um passo atrás, dizer “não, então tá, vamos por ali”, ou então essa maturidade de saber que não precisamos estar todos, em todos os trabalhos, o tempo todo e fazendo tudo, que podemos ir se encontrando pelo interesse. (Fernando Kike Barbosa, idem)

Para Adriane Mottola, essas forças podem virar conflitos graves, intrigas, rixas e inúmeras circunstâncias indesejáveis que atrapalhem o espírito do coletivo, retardem projetos e criem dificuldades de produção. Na opinião da diretora, não se pode evitar tais ocorrências, mas pode-se diminuir seu poder de impacto e tentar remediá-las através de uma ética grupal que, dentre inúmeros valores de boa convivência, defenda o diálogo, a sinceridade, a transparência nas decisões e a clareza nos procedimentos e visões do grupo.

Sempre a falta de comunicação, falta de conversar, falta de criar junto. [...] falta de conversa, falta de estar todo mundo envolvido nessas criações, acho que isso é o que mais causa problemas tanto na parte de criação, quanto na parte da relação. (Adriane Mottola, idem)

Apesar de que muitos encenadores e diretores empregam o conflito e a tensão para potencializar suas metodologias criativas, de acordo com Adriane Mottola, “O trabalho tem que ter um ambiente bom porque tu tens que ter vontade de ir para lá e de encontrar aquelas pessoas e de criar com aquelas pessoas.” (idem) Isso explica o gosto da diretora, por exemplo, pela entrada de gente nova no grupo, “[...] eu adoro que entre gente nova, acho fundamental, eu inclusive vejo o que está nos faltando e procuro trazer justamente pessoas que nos tragam o que não temos.” (Adriane Mottola, idem) Normalmente novos integrantes não produzem tantos conflitos quanto os antigos, trazem novas experiências, arejam o ambiente com novas ideias e novas formas de colocá-las ao grupo, reorganizam e reconfiguram as relações interpessoais do grupo, estruturam novos vínculos e ocupam novos papéis, dividindo melhor as tarefas. Nesse contexto, para Fernando Kike Barbosa, os desafios atuais da Companhia Stravaganza se resumem da seguinte maneira:

[...] o que estamos aprendendo no dia a dia dentro do Stravaganza é como sobreviver e como se organizar de uma maneira que tenham vontades distintas dentro do grupo, assim como tem gente que quer ser só ator, tem gente que quer ser ator e diretor, tem gente que quer ser ator, diretor e dramaturgo, e tem gente que quer ser produtor e diretor... Como é que tornamos isso possível? Como conseguimos conviver com isso? Como criamos as condições para que isso seja uma coisa a nosso favor e não contra nós? Uma das coisas que temos bem claro e que é o ponto que nos una e consiga manter uma certa unidade é a ideia da pluralidade, de respeitarmos e saber que isso nos enriquece. (Fernando Kike Barbosa, idem)

## Cia dos Atores: paixão pelo que faz

A Companhia dos Atores é dos mais emblemáticos, potentes e criativos coletivos cariocas surgidos no final dos anos oitenta e em atividade até hoje. Sua formação permanece a mesma desde a fundação com exceção de André Barros, Enrique Díaz e Drica Moraes que desligaram-se do grupo no final da primeira década dos anos dois mil. “[...] o André Barros saiu do grupo em noventa e cinco, mesmo ele tendo feito Tristão e Isolda[[20]](#footnote-21) quando não era mais parte da companhia, depois o Enrique e a Drica saíram do grupo porque tinham vontade de fazer outras coisas artísticas.” (Marcelo Olinto, idem) Contudo, nenhum novo integrante entrou na constituição do grupo desde a sua fundação. Por ocasião dos quinze anos de fundação do grupo, foi lançado o livro “Na Companhia dos Atores” onde se descreve como são as relações interpessoais do coletivo desta maneira:

Há uma polaridade na Companhia dos Atores: São duas forças e, conflito permanente: a força cerebral, matemática, mas equivocante, das trevas, experimental, exu, e a força passional, musical, barroca, erê, carnavalesca. Pulsão de morte e pulsão de vida. Ambas dionisíacas e apolíneas. E ambas presentes em todos os integrantes da Cia., cujo espírito poderia ser sintetizado na interpretação matemática do Olinto, ou pelos figurinos barrocos do Olinto. É um cabo de guerra sem guerra. Numa ponta, César, Olinto, Kike. Em outra, Marcelo, Drica, Gustavo. Bel, Susi, e o Kike de novo, na liga. É um organismo vivo, de muitas pernas, braços e ideias, que a resultante de dois vetores conduz numa determinada direção. Dessa dinâmica, desse tango conduzido pelo Kike, é que brota a criatividade da Cia. Haverá dialética assim em toda companhia de teatro? (DIAZ, OLINTO e CORDEIRO, 2006, p. 153)

Na mesma publicação, há uma série de entrevistas com os integrantes do grupo respondendo sobre como são as relações na companhia. As respostas não são exatamente homogêneas ou similares, o que mostra um verdadeiro mosaico na forma como as pessoas se relacionam com o grupo e entre si. No entanto, talvez seja essa a maior marca do coletivo carioca, uma diversidade e pluralidade imensa entre seus integrantes que se reflete criativamente nos processos de construção da cena, que nem sempre represente uma unidade ou homogeneidade de pensamentos e visões do grupo.

Minha relação com a Cia. foi esquentando aos poucos. Ela foi se fortalecendo com os espetáculos, com a relação com as pessoas, com a relação com os processos. E, hoje em dia, ela é a minha companhia (Bel Garcia in: DIAZ, OLINTO e CORDEIRO, 2006, p. 237).

Estou numa fase difícil em relação a isso, porque eu estou voltando dos Estados Unidos depois de três ou quatro anos. Dei uma distanciada, vi tudo a distância, e você vê outras coisas. Confesso que eu vou voltar para o Brasil ano que vem e aí eu vou entender, porque hoje para mim é um mistério. É bastante complexo, de uma certa forma. Isso está coincidindo com um movimento de mudança dentro da Cia. acho que, depois de 15 anos, a gente está fazendo esse livro e não é à toa. Estamos reavaliando determinadas coisas. (Susana Ribeiro in: DIAZ, OLINTO e CORDEIRO, 2006, p. 236)

Utópico, amor. Eu tenho amor por essas pessoas, eu ainda não me canso de ficar olhando para eles, ver quando as pessoas são brilhantes, quando são sagazes, quando são chatas, quando são bobas, vaidosas, enfim, quando elas são alguma coisa que me desperte. Eu ainda tenho vontade de trabalhar com a Cia. dos Atores. Eu tenho vontade de continuar trabalhando com essas pessoas, por que elas me dão muito material. (Marcelo Olinto in: DIAZ, OLINTO e CORDEIRO, 2006, p. 238)

Acho que eu estou num momento com a Cia. em que eu nunca estive, pela primeira vez. Hoje eu acho que não preciso da Cia. dos Atores. Faço o trabalho por opção e não por necessidade e acho isso riquíssimo. Que eu possa estar dentro da Cia. não estando dentro do palco. Eu saio na rua para captar dinheiro para o Ensaio.Hamlet[[21]](#footnote-22) sabendo que eu não vou fazer porque até junho eu não posso e a data de estreia é abril, porque é melhor para todo mundo. (Marcelo Valle in: DIAZ, OLINTO e CORDEIRO, 2006, p. 242)

Para mim é sempre abastecer de alguma coisa, pensar melhor a vida, pensar questões e lembrar do corpo, quebrar alguns padrões, porque sempre tem uma provocação muito forte entre nós, em relação ao trabalho e geralmente isso é muito positivo para mim, porque as questões pessoais estão muito diluídas, muito amadurecidas, você tem amor e ódio ao mesmo tempo, tem essa *nhaca* mesmo. (Drica Moraes in: DIAZ, OLINTO e CORDEIRO, 2006, p. 244)

Uma relação dinâmica. Está em processo. Acho que isso traduz um pouco o momento. As possibilidades de pluralidade ali dentro são maiores agora. (Enrique Diaz in: DIAZ, OLINTO e CORDEIRO, 2006, p. 246)

Parece chocante constatar os discursos de Susana Ribeiro e Marcelo Valle e observar a diferença estabelecida com o exposto por Marcelo Olinto; contudo, na fala de Enrique Díaz ficam claras a dinâmica do coletivo e a riqueza que essa pluralidade alimenta. Infelizmente, a entrevista de Gustavo Gasparani não apresentou essa pergunta, talvez porque não estivesse vivendo seus melhores momentos na Companhia dos Atores, conforme tenha confidenciado em sua entrevista nesta dissertação.

No grupo carioca percebe-se uma identidade congregada pelo gosto do fazer artístico que manteve os indivíduos unidos por muito tempo. Os artistas cresceram juntos, e boa parte deles estudaram no colégio Andrews, na capital fluminense. Assim, os vínculos profissionais não se dissociam dos pessoais em razão dessas histórias de vida serem tão próximas. Entre os atores há compadres, comadres, padrinhos de casamento, etc., enfim, as relações interpessoais se mesclam intensamente com laços familiares e de amizade.

[...] começou com muita briga, é igual irmão, você conhece uma pessoa desde os seus dezessete anos, aí você com vinte começa um grupo, no caso tinha gente que eu conhecia desde os oito, sete anos então você está crescente, um cresce antes, outro cresce depois. Tem competição, coisa que acontece entre irmãos. (Gustavo Gasparani, idem)

Isso explica em parte a dificuldade do grupo em se abrir para novos integrantes, o que não os impossibilitou de receber colaboradores ao longo do tempo. Além disso, há uma complexa realidade jurídica a ser respeitada, pois, com o ingresso de novos artistas o quadro social precisa ser alterado, os ganhos e os custos repartidos entre mais envolvidos. Essa é a combinação de uma realidade que nem todos estão dispostos a enfrentar: entrar num grupo que tem uma história sólida, que construiu recordações memoráveis, e fazer parte de uma organização jurídica-empresarial que nem sempre tem lucros, mas possui responsabilidades a solver mensalmente para continuar existindo.

Desde sua fundação o grupo vem amadurecendo naturalmente, é um processo pelo qual todo coletivo com baixo fluxo de entrada e saída de participantes passa. Inicialmente as relações interpessoais refletiam um certo grau de maturidade dos artistas, segundo os quais o grupo deveria ser fechado, impedindo inclusive que trabalhos fora do grupo fossem feitos. Gustavo Gasparani, por exemplo, relata a resistência que sofreu para realizar projetos artísticos fora da companhia: “eu sempre fiz trabalhos fora e isso gerava um incômodo, podia fazer trabalho fora se não fosse de teatro” (Gustavo Gasparani, idem). Há um misto de interesses particulares sobre os coletivos com um processo de amadurecimento grupal, levando à compreensão de que iniciativas dessa natureza não representam ameaça à continuidade da companhia. Coerente com essa análise, no mesmo livro sobre as quinze anos da Companhia dos Atores, Gustavo Gasparani faz um depoimento, tomado como considerações finais na sua entrevista, que expressa um pouco da sua visão autônoma e libertária das individualidades:

Acho fundamental preservar as individualidades. Somos um grupo, mas não somos iguais. Pensamos e desejamos de diferentes maneiras. E talvez seja essa a nossa maior riqueza. Cada um tem o seu tamanho e o seu talento pessoal. E estar nesse contexto como e quando puder, mas sempre por opção, tem um valor enorme. Cuidar também para não deixar o “estilo” da Cia. nos oprimir como atores. São os dois lados da moeda. Para um grupo é bom ter um perfil, mas como ator prefiro não me enquadrar em nenhuma máscara e buscar a pluralidade. (Gasparani in: DIAZ, OLINTO e CORDEIRO, 2006, p. 245)

Talvez a tensão no coletivo se explicasse nas palavras de Olinto da seguinte maneira: para o artista, o que afasta ou desagrega as forças de coesão de um coletivo são desejos artísticos diferentes ou que vão se distanciando. Logo, se um indivíduo deseja realizar projetos artísticos fora da companhia isso significa que suas aspirações estéticas estão se afastando daquelas existentes no grupo, o que pode ser um primeiro passo para que o coletivo se enfraqueça e se desagregue.

Caminhos divergentes, terem vontade de fazer coisas isoladas. Os trilhos, os caminhos, indo para outras direções, indo para outras terras, outras paisagens, conhecer outros lugares, trabalhar com outras pessoas. [...] As pessoas vão e a coisa vai se abrir, os laços vão se desatar e cada um vai seguir o seu caminho. [...] O que une umas pessoas para um grupo – porque é um perrengue – é a vontade de estar junto, se não tem mais vontade de estar junto, de criar, mas tem vontade de pegar um navio, descobrir, navegar por mares desconhecidos então o caminho da estrada é só esse, e aí o grupo vai se desfazer naturalmente. (Marcelo Olinto, idem)

Da perspectiva da gestão cultural, há semelhanças e diferenças entre o Galpão e a Companhia dos Atores. Similarmente, os dois grupos tem uma formação sólida e estável, apesar de o Galpão ter recebido muitos artistas ao tempo do trágico acidente com Wanda Fernandes; os cariocas, por sua vez, tem um quadro constante desde a fundação com exceção da saída dos artistas já mencionados. A linguagem nos dois casos é distinta, sendo que o coletivo mais antigo tem forte diálogo com a cultura popular e da rua, enquanto o coletivo do Rio busca uma superação da própria linguagem teatral. Com relação à gestão, os mineiros estão entre os mais bem sucedidos e eficientes no ramo, enquanto a companhia carioca, mesmo já tendo sido patrocinada pelo mesmo mantenedor principal que viabiliza o Galpão, não está numa posição tão confortável.

A pressão econômica parece o somatório da necessidade de um rearranjo interno, para que os artistas integrantes do grupo desenvolvam uma estratégia de como enfrentá-la melhor, com circunstâncias externas que nem sempre dependem da companhia. Numa visão romântica, mas não menos válida, afirma Gustavo Gasparani: “O teatro é feito com paixão, a companhia existe, mas ela não gera o emprego e a vida de ninguém, é a paixão que mantém a gente ali nesse lugar.” (idem) De fato, o teatro é feito e mantido com paixão, e quando faz parte do acordo coletivo que essa paixão não proverá o sustendo dos envolvidos, mais ainda depende-se da paixão para se continuar numa atividade não lucrativa.

Inicialmente, para Marcelo Olinto, o grupo nunca sofreu qualquer pressão externa:

Nenhuma pressão externa, também não entendi direito o que você quer dizer por pressão, eu entendo como pressão de um patrocinador, de um mantenedor, de um governo, mas no caso não tivemos isso. [...] o máximo que o patrocinador interfere é numa logomarca, no tamanho dela, no programa ou no convite, ou uma data de estreia, mas fora isso, não se sofre uma pressão externa [...] (Marcelo Olinto, idem)

Mas, quando lembrado das respostas que outros entrevistados forneceram, ele considerou a pressão econômica sob o seguinte ponto de vista:

[...] dar asas à imaginação sem uma base financeira é você se colocar num risco muito maior. Você tem que materializar em forma de luz, trilha sonora, cenário, figurino, texto e não estou contando nem o tempo dos atores e do diretor numa sala de ensaio, você tem que materializar concretamente esses elementos e que exigem a ação do dinheiro, realmente é uma questão [...] Se você tem dinheiro, vira outra pressão, conseguir adequar o seu orçamento àquilo e sabendo que geralmente os orçamentos são pequenos, geralmente os orçamentos têm apontado valores muito baixos para todos os profissionais.” (Marcelo Olinto, idem)

Os maiores desafios do coletivo carioca atualmente estão na manutenção da sede e em se reinventar após ultrapassar a marca dos vinte e cinco anos de existência. A questão da sede foi resolvida com a divisão e compartilhamento do espaço com outras companhias jovens do Rio de Janeiro, baixando relação entre custo e benefício ao deixar o espaço menos ocioso. Com relação à reinvenção estética da companhia, isso vem se dando com a possibilidade de cada um dos artistas começar a escrever e dirigir dentro do grupo. O próprio Gasparani tem planos de adaptar e montar alguma peça de Shakespeare na Companhia dos Atores.

[...] a manutenção da sede é foco de tensão num grupo sempre. Nós dividimos agora de uma forma muito criativa, inteligente e renovadora, transformamos a sede da Companhia dos Atores na sede das cias. O Ivan Sugahara, da companhia de teatro os Dezequilibrados, entrou trazendo uma companhia mais jovem do que a geração dele. O Ivan começou fazendo teatro como meu aluno no Andrews e dirigiu a gente no Notícias Cariocas. (Gustavo Gasparani, idem)

Por fim, a tensão interna que mais afeta o grupo, segundo Gasparani, é de natureza ética e relacionada com o respeito aos próprios valores, “quando não somos honestos e sinceros, aí rola a tal da traição, isso abala. [...] na época desse livro a relação para mim estava bem abalada, mas isso eu não vou dizer (risos). [...] O que reconstrói é o tempo, o que transforma é o tempo.” (Gustavo Gasparani, idem) Para Olinto, as tensões têm causas variadas e combinadas, nem sempre sendo de fácil identificação o que as origina:

[...] acho que o desejo artístico aglutina e ele afasta na mesma potência e isso não tem julgamento, isso não é bom ou ruim, isso é apenas um fato. Se você tem ligações, interesses em comum, você aglutina, se você está querendo fazer coisas díspares, isso naturalmente levará para caminhos diferentes, caminhos diferenciados, isso também não é bom nem ruim, isso apenas faz com que as pessoas se aglutinem ou não. (Marcelo Olinto, idem)

## Cia de Teatro Atores de Laura: o grupo é nosso

Os Atores de Laura nasceram de um curso teatral ministrado na Casa de Cultura Laura Alvim pelos atores Daniel Herz e Susanna Kruger. Após a formatura de uma das turmas da oficina teatral, em mil novecentos e noventa e dois, os que desejaram permanecer formaram a companhia em questão. Naquela oportunidade, os artistas eram muito jovens, na fase da adolescência, o que determinou uma maneira relativamente paternalista de organização por parte dos coordenadores, Daniel e Susanna. Ambos tinham a responsabilidade legal por inúmeros jovens durante turnês ou pelo tempo em que estivessem no local de ensaio.

[...] a companhia desde o início sempre foi muito profissional, nós sempre tivemos uma exigência de profissionalismo muito grande por parte do Daniel e da Susanna, eles precisavam ser rígidos para conter aquelas pessoas todas, acho que aquela rigidez precisou ser revista, não éramos mais crianças depois de determinado momento. No início tinha que ser, era muito menor de idade sob responsabilidade deles, viajamos com a peça. (Verônica Reis, idem)

Isso determinou parcialmente como as decisões foram tomadas num primeiro momento da história do coletivo, com o processo criativo da cena partindo da colaboração, improvisações e criações dos envolvidos, mas com as decisões de produção centralizadas e apartadas de, naquela altura, adolescentes entrando na vida adulta.

Era muito rígido no início, você, por exemplo, não podia fazer outro trabalho, você não podia faltar um ensaio de forma alguma para fazer um trabalho, que fosse um dia de gravação, dois dias de gravação, não podia, e isso é inviável financeiramente, se ali você não recebe para trabalhar ou recebe muito pouco. (Verônica Reis, idem)

Nessa fase de emancipação da vida, com a maior idade, os artistas começaram a enfrentar a necessidade de conquistar o próprio sustento, desejar maior democracia nas decisões de produção que lhes afetavam e, até mesmo, buscar realizar outros sonhos, como ir para o exterior, fazer faculdade, etc. Esse período, para os Atores de Laura, coincidiu com os anos noventa e sete a dois mil.

[...] a Susanna queria trazê-la [Maria da Luz[[22]](#footnote-23)] para fazer a dramaturgia inspirada no universo da Dra. Nise. E nessa época ninguém queria montar, tanto é que muita gente saiu e não quis fazer, saiu e tipo, “Ah, não vou fazer a peça[[23]](#footnote-24), não sei o que”, deu um tempo, aí a Susanna falou, “Não, vamos fazer Nise”, aí botou no edital, saiu o patrocínio, aí ela abriu, “Quem quer fazer?”, teve uma liberdade assim, mas ela usou de um poder de diretora na peça. (Anna Paula Secco, idem)

Refletindo o amadurecimento dos seus integrantes, o grupo começou a mudar. A ilusão de que o grupo era uma democracia e de que as decisões eram baseadas no que a maioria desejava foi se desfazendo. Os artistas passaram a exigir maior participação nos direcionamentos do coletivo. A decisão sobre qual peça seria montada, quais projetos seriam prioritários, entre outras, eram definidas pelos coordenadores e passaram a ser discutidas pelo colegiado.

[...] tudo é muito votado, discutido e acho que é o ouro da companhia hoje em dia porque na época da Susanna não dava, discutíamos, a Susanna falava, “ok, eu vou decidir, eu e o Daniel vamos decidir”, fez as pessoas ficarem muito embotadas porque eu não tenho direito de opinião, então... eu dou minha opinião aqui, não é ouvida então é meio chato. Foi uma época que as pessoas não se apropriaram do trabalho, se apropriavam dos seus trabalhos de atores, mas não do processo inteiro da peça. (Anna Paula Secco, idem)

Conforme as entrevistas relatam, a crise chegou ao ápice por volta de dois mil, quando o diretor Daniel Herz pretendia compartilhar o processo decisório com o grupo, enquanto Susanna Kruger pensava diferente; aí começou o racha histórico da Companhia de Teatro Atores de Laura.

A Susanna estava muito insegura por conta da separação e numa reunião com o grupo ela disse assim, “a companhia é minha e do Daniel”, o Daniel falou assim, “Não, eu acredito numa companhia de todo mundo”, “Não, a companhia é minha e do Daniel e vamos montar o que quisermos”, uma coisa meio imposta assim. [...] E nessa época, eu, o Luiz André [Alvim], a Adriana Schneider, que hoje em dia é professora da UFRJ, a Helena [Stewart], a Georgiana [Góes], nós nos olhamos e falamos, “Pô, se o grupo é de vocês então vamos fazer o nosso grupo porque eu estava aqui dando o meu sangue o tempo todo porque eu achava que a companhia era minha também”. E fizemos. (Anna Paula Secco, idem)

Cabe um esclarecimento de algo que não aparece na transcrição das entrevistas, que é o tom e a intenção com que as entrevistadas Anna Paula Secco e Verônica Reis reportaram esse momento de crise. As duas falaram com o máximo de respeito e reverência da diretora, artista, profissional e amiga Susanna Kruger, e relataram o ocorrido estimuladas pelas perguntas e tentando ser fiéis ao caso, sem nenhuma propensão à difamação ou calúnia. Ao contrário, as entrevistadas falaram do ocorrido como sendo uma fatalidade no trabalho do coletivo, que não raramente resulta em cisões.

A partir dessa crise, os Atores de Laura começaram um processo de ruptura. Segundo Anna Paula Secco:

Isso foi um racha no sentido de jogar um balde de água fria para quem estava achando que estava num grupo que era seu. [...] Mas, foi muito ruim, foi de uma forma meio estranha como ela saiu porque ela estava ficando desgastada ao acreditar numa companhia que era dela e o Daniel então ela não se encaixava mais. [...] a companhia estava muito pesada, e ia ter que passar por essa fase, criando espetáculos que não voavam, acho que por causa da energia interna do grupo. E assim que ela saiu foi muito impressionante [...] “pô, agora é nosso. Vamos fazer tudo o que fazíamos antigamente, que é pegar as coisas?” aí um faz o edital, o outro cuida da parte visual da companhia, outro cuida do site, nós nos dividimos muito bem. Mudou a energia, nós nos renovamos porque realmente quase acabou. (idem)

Esse racha culminou com a saída da diretora mencionada e com a fundação de um grupo de teatro, o Pedras, que congregou aqueles que também acabaram saindo da companhia juntamente com outros que decidiram permanecer em ambas. Com isso, também entraram alguns atores novos e, pela primeira vez, o grupo realizou audições para aumentar seu corpo de atores. Por sinal, o mais recente dos que entraram veio desse período.

O Daniel e a Susanna brincavam que o Luiz André e a Adriana, que sempre foram muito revolucionários, eram pedras na água, eu não porque eu sempre fico muito na harmonia, não era do grupinho pesado, apesar de compartilhar dos dois grupos, enfim, num grupo de vinte e três pessoas sempre há panelas. Eles jogavam pedra na água e, aquela coisa que vai reverberando? Aí, nesse dia nós nos olhamos, ficou aquela coisa, “Pô, vamos fazer um grupo? Qual vai ser o nome?” e ficou o nome, Pedras [...] (Anna Paula Secco, idem)

De um lado ficou Daniel Herz e do outro Susanna Kruger; a parceria artística de quase duas décadas estava começando a se desfazer. “A discussão do Daniel e da Susanna acabou reverberando no grupo e o grupo rachou, e a volta disso foi no [As artimanhas de] Scapino, só que no Scapino eu já estava ensaiando o primeiro espetáculo do Pedras, aí eu fiquei fora.” (Anna Paula Secco, idem) Apesar de tudo, a avaliação final desse processo por parte de Verônica Reis é a seguinte:

[...] foi saudável e um dos grandes passos para maturidade da companhia. Não à toa, depois disso, a Susanna foi indicada a um prêmio Shell de melhor atriz e a companhia aprovou três projetos, fez três peças na sequência, num esquema de produção muito mais do que fazíamos desde sempre, e tivemos um bum, foi Enxoval[[24]](#footnote-25), Adultério[[25]](#footnote-26) e Filho eterno[[26]](#footnote-27). Voltamos para classe teatral com força total, ganhando prêmios, fomos indicados, viajando como nunca tínhamos viajado, ganhando patrocínios, Eletrobrás, Oi Futuro, que eram patrocínios que nunca tínhamos ganhado. (Verônica Reis, idem)

Todo esse processo serviu tanto para refletir como para acelerar o amadurecimento do grupo. Os indivíduos entenderam seu papel no grupo a partir de novos horizontes, conforme afirma Verônica Reis: “A minha relação é com o teatro, a companhia é um veículo disso, essa relação que é forte, o teatro que estava dentro de mim e que eu descobri na companhia.” (idem) Posteriormente algumas sequelas ficaram; por exemplo, a diretora Susanna Kruger foi requisitada a dar uma entrevista para essa dissertação apresentando sua perspectiva dos fatos, contudo, pela intensidade do ocorrido e por envolver um projeto do qual foi uma das fundadoras, idealizadoras e mais aguerridas trabalhadoras por tantos anos, declinou gentilmente do convite, no que foi respeitosamente atendida. No entanto, esses eventos colaboraram para consolidar as relações interpessoais do grupo, conforme depõe Anna Paula Secco:

[...] “é muito difícil mudar sua imagem com seus velhos amigos”. Numa companhia de teatro a coisa fica muito misturada, “é meu amigo e não é, mas ao mesmo tempo já não saímos tanto à noite, mas ao mesmo tempo saímos, marcamos de ver o jogo juntos”, ninguém viaja junto. [...] na companhia conseguimos ser amigo e não ser ao mesmo tempo, perceber que o faísca [Márcio Fonseca] depois de dezoito anos mudou, não posso ficar com aquela imagem dele cristalizada de achar que ele é assim, ou a Anna Paula é assado. A grande parada de estar num grupo é falar, “Pô, essa pessoa já mudou, vamos tentar revê-la com uma lente nova”. (idem)

Os Atores de Laura também desenvolveram um excelente modelo de produção, no qual todos participam, decidem, se apropriam dos projetos, e “fazem acontecer”. Segundo Verônica Reis, “Ainda acho que a única dificuldade na verdade ainda é a financeira então não é o ser atriz, nem o ser mãe, é a estabilidade econômica de novo.” (idem) A companhia consegue prover o sustento dos seus integrantes através do arrendamento e administração de um teatro num importante shopping do Rio de Janeiro. Isso aliviou boa parte da pressão econômica sobre as relações e estimulou uma busca pelo aperfeiçoamento e profissionalização ainda maior.

[...] as companhias que tem subvenção conseguem permanecer unidas [...] A BR Mall nos cedeu o teatro, pagamos um aluguel, administramos, mas geramos uma renda mensal, para podermos estar juntos, e o Pedras não tem isso, acho que a maior dificuldade do Pedras especificamente é essa, e mesmo quando tem dinheiro já é difícil. (Anna Paula Secco, idem)

Com relação às tensões internas, as entrevistadas apresentaram ao menos duas tensões, uma ligada com a questão de gênero e a outra com o processo criativo colaborativo que o grupo adota. Sobre a divisão de gênero, a companhia tem duas mulheres e sete homens, isso se reflete na percepção das atrizes da seguinte maneira:

[...] a energia diferente dos gêneros e até algumas coisas de valores que julga importante ou não. Uma questão muito clássica é a dos detalhes, eu e a Anna Paula somos duas mulheres detalhistas, e eles ficam loucos com os nossos detalhes, alguns são fundamentais, é difícil, mas fazemos um contraponto do feminino no masculino, mas como são muitos homens é muita energia masculina. (Verônica Reis, idem)

Por fim, sobre os conflitos de processo criativo, testemunham da seguinte maneira as atrizes Anna Paula Secco e Verônica Reis:

Todas as crises aparecem no processo de criação porque você é obrigada a lidar com a fragilidade do outro, com a irritação do outro, com a impotência do outro, e isso você tem que ficar muito atento para não ficar muito crítica, muito histérica. Por exemplo, quando o outro apresenta uma cena e não é bem recebida pelo grupo, aí é horrível, aí você vai tendo que lidar o tempo todo com o ego, “minha cenas não estão indo, não estou tendo papel, não está rolando” [...] a criação vai trazer um pouco de conflitos porque todo mundo vai querer botar um pouquinho de si, mas na época o que incomodava, o que acontece hoje na companhia desde que a Susanna saiu é que fazemos votação para tudo e muitas vezes o Daniel perde (Anna Paula Secco, idem)

[...] vontade todo mundo de falar, é incrível, parece criança, brigamos muito, vontade de falar, “agora é a minha vez de falar, você me cortou”. Eu acho que os artistas são muito criativos e todos defendem com muita garra seus pontos de vista ainda mais num coletivo como somos hoje em dia, temos uma hierarquia artística com o Daniel como diretor, mas na produção nós somos todos iguais, então, é muito cacique para pouco índio. É o maior conflito que ainda recorremos. (Verônica Reis, idem)

## Cia do Latão: grupo dialético

O Latão faz parte de uma geração nova de grupos de teatro no movimento de teatro de grupos brasileiro; são os grupos formados por artistas que se encontraram nas ou por influência das universidades. Os cursos de graduação em Artes Cênicas são um fenômeno recente na história da humanidade e especialmente no Brasil datam de metade do século XX aos dias atuais. As pós-graduações advêm dos anos oitenta. E a companhia paulista é um exemplo de coletivo que, motivados por estímulos acadêmicos, encontram-se, unem-se e formam um grupo teatral.

Qual é a diferença desse formato de grupo para todos os demais aqui investigados? Nota-se um desejo pela pesquisa estética e de linguagem muito intensas desde o início da realização dos trabalhos, coisa que nos outros grupos vai amadurecendo com o tempo; também há uma preocupação com a definição de um processo claro de trabalho, quer dizer, o processo criativo constitui uma preocupação às vezes superior ao resultado alcançado; e o retorno de uma ideologia agregando intensamente o coletivo. Essas características sintetizam um pouco algumas marcas iniciais do Latão.

Com respeito às relações interpessoais do grupo, Sérgio de Carvalho é dos defensores de que o grupo precisa ter um ambiente favorável e agradável para a criação. Para o diretor do Latão, há um certo maniqueísmo e perversidade na manipulação do ambiente durante o processo criativo para que os indivíduos trabalhem conforme os interesses da direção. Ao invés de agitar, produzir crises, ampliar tensões e forças para estressar o grupo, o diretor deveria se preocupar em ser transparente, não produzir expectativas equivocadas, não estimular competições daninhas, nem agir desagregando o próprio grupo; só isso já exigiria uma atenção e um esforço muito maiores para que algum diretor se empenhasse em fazer.

Eu acredito que as pessoas têm que ter um ambiente bom de trabalho, acho que não existe criação de verdade sem alegria de trabalho. É claro que você pode manipular os outros e extrair daí coisas e organizar de formas, mas eu acho perverso fazer isso [...] Acho que o diretor atua como diluidor dessas crises, mediador, para se criar um bom ambiente [...] mais importante do que a ideologia do grupo é criar a situação coletiva favorável para o trabalho criativo e, de outro lado, esclarecer as relações, ser honesto sobre as relações produtivas, não alimentar falsas expectativas. Eu sinto que isso é determinante porque a ideologia do grupo pode gerar falsas expectativas de criação, de autoria e a pessoa não faz nada para isso, a pessoa pode dizer que é do grupo e não mexer uma palha, não carregar nada ao caminhão. É importante que as relações fiquem claras [...] eu acho que no Latão também, as oscilações emocionais passam por mim, quer dizer, eu sou um pouco o termômetro nos processos, em que eu me sinto talvez mais inseguro e tenso diante dessa novidade, o grupo sente mais. Quando eu consigo não me abalar eu acho que o grupo se abala menos também, então é muito importante que eu tenha... (Sérgio de Carvalho, idem)

O papel da direção nessa harmonização é tão crucial que, num grupo como o Latão, o estado emocional do diretor se reflete no equilíbrio do próprio grupo. Carvalho posiciona-se contrariamente aos encenadores que estimulam conflitos e tensões para energizar e colocar o coletivo em estado de criação; o diretor tem que moderar crises, aliviar tensões e defender um bom clima. Para o Latão, as situações complicadas e de difícil solução já são a via de regra, difícil é criar as circunstâncias para que o indivíduo sinta-se acolhido para se expressar com liberdade, tanto para o erro quanto para o acerto, para realizar experimentos e explorações das suas potencialidades estéticas em vez de reproduzir em cena e no processo criativo as mesmas pressões mercantis que sofre fora dela.

[os conflitos] não precisam ser estimulados porque eles já surgem, o difícil não é o conflito, isso aparece o tempo todo, o difícil é criar um ambiente em que as pessoas respeitem o trabalho dos outros, em que elas tenham um interesse pelo trabalho dos outros, em assistir a cena dos outros, isso é mais difícil... coisa rara nesse nosso trabalho é ver um ator de fato entregue ao trabalho dele, assistindo um cena com prazer, criando... isso não é a regra, é a exceção, a regra é o ator estar preocupado com a ceninha dele, é o ator vir e dar um pitaco na cena do outro de modo que favoreça a cena dele. (Sérgio de Carvalho, idem)

Segundo Carvalho, faz parte do acordo ético e ideológico do grupo não assumir para si a responsabilidade de resolver todos os problemas do indivíduo. O Latão tem claro para si que alguns problemas, pressões e tensões não são de responsabilidade do grupo. O coletivo não é responsável por resolver todos os problemas da vida do individuo. Faz parte do processo de autonomia no Latão que o indivíduo atue sobre aquilo que considere problemas.

Parte da sabedoria do Latão é saber que parte dos problemas não dá para resolver no teatro, o teatro pode, no máximo, ajudar a interpretar, fazer indicações simbólicas, promover experimentos laboratoriais desses problemas, mas não resolvê-los. (Sérgio de Carvalho, idem)

As pressões que mais afetam o Latão são aquelas que envolvem o financiamento dos projetos artísticos. É difícil para um grupo se manter fiel ao seu projeto ideológico e estético no meio de tantas dificuldades e forças de desagregação econômicas.

[...] todo grupo como nosso enfrenta uma força de desagregação também. Se o projeto é uma força de união, existe uma força de desagregação da vida econômica das pessoas, da dificuldade de fazer teatro de pesquisa em condições semiprofissionais, como são as nossas. Apesar da qualidade profissional do trabalho, no sentido de figura estética, o Latão é um grupo que – não é nenhum autoelogio exagerado – tem uma grande qualidade estética da pesquisa [...] por melhor que tenha sido essa história, do ponto de vista econômico, ela nunca conseguiu ser o suficiente para manter um conjunto grande de pessoas, o Latão sempre teve muita gente, mais de dez, doze, às vezes quinze pessoas envolvidas em projetos cotidianos, vivendo de teatro. O que eu digo é assim, essa força de desagregação acabou sendo muito determinante também no vai-e-vem de integrantes. (Sérgio de Carvalho, idem)

O Latão decidiu por não ser o sustento dos seus integrantes e todos possuem outras fontes de renda. O próprio Sérgio de Carvalho é professor e escritor, Ney Piacentini é escritor, enfim, só para se ter uma ideia de que o grupo precisa conciliar sua atuação com as outras profissões de seus membros.

O fato de eu trabalhar como professor universitário também, e vindo de outras áreas, acabou dando essa cara para o Latão também. O Latão exige que os integrantes tenham outras fontes de renda para poder manter os trabalhos internos livres. Mas, é uma contenção que é constitutiva e que temos que enfrentar e pagar o preço de muitas vezes perder gente em função dela. Porque nem todos têm essa chance de poder ter outra fonte de renda complementar, e mesmo que tenham, vão enfrentar dificuldades que o grupo exige muito trabalho interno, nas fases de criação. Então, eu sinto que junto ao projeto precisa ser considerada também essa questão das condições produtivas para poder entender um pouco o vai-e-vem. (Sérgio de Carvalho, idem)

Cabe ressaltar que a entrevista fornecida por Sérgio de Carvalho foi extremamente rica no que concerne à análise das forças econômicas e mercantis sobre as relações de trabalho, os projetos artísticos e os processos criativos do grupo. Ainda que haja confessado que suas respostas eram novas inclusive para ele mesmo, pois estava refletindo sobre o assunto naquele instante, Carvalho compartilhou considerações muito ricas, como a análise que realiza sobre a força de desagregação que o poder econômico exerce sobre o Latão e as estratégias que o grupo adota para enfrentá-la:

Essa pressão econômica é uma força de desagregação, no sentido de que ela existe, que as pessoas precisam ganhar dinheiro. Ela também pressiona às vezes o grupo internamente, no sentido do grupo ter resultados mais viáveis, economicamente... no sentido de gerar expectativas mercantis, às vezes. No entanto, eu sempre freei esse tipo de pressão internamente no Latão, mas sabendo que ela existe. Houve uma opção deliberada minha, que marca um pouco a história do Latão, na medida em que eu sou a pessoa que estava antes dos outros chegarem e a que continua realizando o trabalho, e existe uma espécie de orientação, de que no Latão os projetos artísticos sejam guiados por critérios artísticos rigorosos, e da evolução dessa própria pesquisa. (Sérgio de Carvalho, idem)

As tensões internas que dinamizam as relações interpessoais do Latão têm a ver com o estresse do convívio, o processo criativo e as inseguranças próprias do ser humano que se manifestam nos trabalhos desenvolvidos pelo coletivo. O excesso de trabalho, de viagens e o convívio intenso, em função das apresentações, produzem atritos e tensões no grupo. No processo criativo, a dinâmica da criação, crítica e busca pelo desconhecido também resultam em estresse que afeta os envolvidos. Além disso, pela condição frágil em que os atores se colocam, pela exposição do seu material de trabalho, qual seja, eles mesmos, as inseguranças relativas à aceitação e à qualidade da criação são forças que provocam desgastes.

Tem problemas que são específicos de viagens, um grupo viajando em turnê, pode ser um ambiente estressante, mas basicamente vai ser por relações produtivas difíceis, às vezes. Convívio, hotel demais e, às vezes, pouco tempo de ensaio antes de uma estreia. Acho que são histórias diferentes. Existe o estresse do processo criativo, das inseguranças, às vezes um ator mais novo querendo mostrar serviço, às vezes um mais velho insatisfeito com o papel que ele vai fazer na peça, desconfiando porque o diretor que me deu um protagonista numa outra peça agora está me dando um papel menor. Eu faço isso com consciência porque eu sei que não tem papel menor nas estruturas de dramaturgia do Latão. (Sérgio de Carvalho, idem)

Para Ney Piacentini, no processo criativo, o grupo se põe em conflito quando, por exemplo, os indivíduos têm dificuldades em abrir mão das suas ideias. No fundo, é um conflito de autoria consciente ou inconsciente, isto é, ao não abrir mão da própria sugestão, o sujeito tenta impor à cena a sua própria autoria, algo incompatível com a generosidade que o processo de criação em artes necessita. A mudança desse cenário é um processo de amadurecimento pessoal, portanto não é algo instantâneo ou imediato.

[...] você ensaia – ensaiamos bastante, estudamos bastante – numa determinada cena e às vezes um quer ter mais razão do que o outro, quer impor a sua vontade, quer fazer do seu jeito – digo isso porque até hoje sou assim, menos, eu espero –, mas quem disse que fazer do jeito do outro não é melhor, o que está sustentando que o teu ponto de vista, o teu gosto, a tua vontade ou a tua teimosia, deve se sobrepor ao do outro. (Ney Piacentini, idem)

Considerando os momentos de crise como se fossem depressões na psique coletiva do Latão, Ney Piacentini realiza uma análise da história da companhia onde descreve os altos e baixos nas relações interpessoais do grupo e busca conexões com a trajetória do coletivo, conforme segue:

[...] eu posso dizer que passamos por um período depressivo no grupo, porque ganhamos o espaço lá na Lapa, depois nos apresentamos no SESC/São Paulo, Anchieta, a peça foi para vários festivais, para fora do país, Portugal, etc., no “Auto dos bons tratos”[[27]](#footnote-28) tínhamos o teatro Cacilda Becker, no bairro da Lapa, aqui em São Paulo, com pouquíssimos recursos financeiros, acho que oito mil na época. Estreando de uma forma errática em Curitiba, tomamos na cabeça lá, algumas pessoas tiveram perdas dentro do grupo, uma pessoa que estava ligada a nós, não lembro direito, e acho que não é importante nominar, mas aconteceram alguns acidentes que... foi muito difícil. (Ney Piacentini, idem)

Algumas crises ao longo da história do Latão resultaram na saída de integrantes ao longo dos anos, por exemplo: a decisão pela não sustentabilidade dos artistas a partir do grupo, ou expectativas que não foram atendidas após a realização dos projetos a que o coletivo se empenhou. De acordo com Sérgio de Carvalho, o processo de saída de um artista da companhia normalmente é seguido por uma tentativa de justificativa que, às vezes, pode resultar em uma certa difamação.

É muito comum também, isso acontece o tempo todo, quando pessoas saem dos grupos por decisões da vida, econômicas, sei lá, porque vai fazer um papel numa novela ou qualquer outra coisa, simplesmente porque escolheu aquilo, também elas minam às vezes nessa transição. Várias delas podem até voltar depois, mas eu sinto que a pessoa precisa justificar um pouco o porquê está saindo daquilo [...] Isso está acontecendo o tempo todo num grupo como o nosso porque é muita gente entrando, passando pelo grupo, colabora num espetáculo, não colabora em outro. [...] Isso pode gerar uma insatisfação inconsciente dela e ela pode virar alguém que deixa de colaborar para a força de agregação do grupo, inconsciente isso... (Sérgio de Carvalho, idem)

## Cia São Jorge de Variedades: muito família

Assim como o Latão, a São Jorge tem um forte laço com o ambiente universitário. Não por acaso uma das fundadoras do grupo e entrevistada nesse trabalho, Georgette Fadel, também fez parte do Latão nos seus primórdios. Além de Georgette, outros artistas têm vínculos com a USP e, ao tempo da fundação da companhia, estudavam ou tinham alguma atividade naquela universidade.

[...] a base do motivo pelo qual fazemos teatro, é para aprender a criar juntos, com mais força. Isso é mais difícil, é um caminho, não leva talvez a estrelato nenhum, mas não é o objetivo, o nosso objetivo são as relações interpessoais, é o cultivo da maturidade emocional necessária para isso ser a força, não o probleminha, não ser uma questão de autoconhecimentozinho para ficar ali no livro de autoajuda, é saber que você é o outro, que embora você seja você e o outro seja o outro, você é o outro. Então, não tem nem a história de direitos e deveres, do “meu espaço termina onde começa o teu”, sou e você, eu sou você, o meu espaço é o teu. (Georgette Fadel, idem)

Decorre desse histórico o intenso trabalho de pesquisa de linguagem e investigação estética que o grupo realiza e uma nova forma de ver e se relacionar com o coletivo. “Se juntar num grupo foi uma forma de resistir contra uma aniquilação individual.” (Alexandre Krug, idem)

Para melhor compreender a trajetória e a dinâmica da São Jorge: a companhia foi fundada por iniciativa de Georgette Fadel, que se formou em direção pela Universidade de São Paulo e foi diretora durante os primeiros anos de existência do grupo. De uma estrutura mais convencional e centrada na direção de Fadel, o grupo passou, nos anos seguintes, a alternar a posição da direção entre seus outros membros e a amadurecer seu processo colaborativo. Essa alternância de papéis gerou alguma tensão, especialmente a relacionada ao apego pelo poder.

Mexemos na organização dela [da São Jorge], então mexeu nas relações de poder, as máscaras foram mudando de lugar e isso causou um terremoto, só que esse terremoto abriu a mobilidade, abriu a mobilidade para que não quebrássemos em algum momento. O que segurou, foi o fato de que de qualquer maneira a poesia estava presente, de qualquer maneira o amor estava presente. (Georgette Fadel, idem)

Assim como o método de trabalho, as relações interpessoais também foram amadurecendo. “Só conseguimos nos olhar com muita clareza e muita irmandade e amor porque nos testamos naquela época até chegar numa síntese.” (Georgette Fadel, idem) E mesmo após mais de uma década de existência, segundo Alexandre Krug, as relações grupais continuam sendo afetadas pela passionalidade:

[...] são relações pessoais, tem ciúme, tem competição em algum grau. Viver em grupo, em coletivo, não é fácil, você tem que ter muita paciência, sabedoria, ciúme frustração, competição, tudo faz parte das relações, como numa família, [...] existe essas relações pessoais que, às vezes, se desgastam, nesse caminho algumas pessoas saíram, às vezes é, simplesmente, acho que um desejo de outra coisa. (Alexandre Krug, idem)

Para Fadel, a São Jorge começou a se consolidar enquanto um projeto estético coletivo a partir da peça Biedermann[[28]](#footnote-29), quando o grupo passou a ganhar prêmios e apresentar a perspectiva de sustentabilidade para os seus artistas. O fator econômico foi o sinal de que a companhia poderia se estruturar melhor e afirmar-se no meio artístico. Com isso, todos os integrantes passaram a encarar a companhia como uma ideia que poderia dar certo e a apropriar-se mais intensamente dos projetos e materializá-lo enquanto um projeto coletivo e não mais como um sonho da diretora.

[No Biedermann] Ganhamos um pouco; mais de estrutura interna por ter conseguido ficar sediado em algum lugar, não estrutura financeira, de se sentir como uma companhia por conta do tempo que ficamos no [Teatro de] Arena e tendo já realizado três trabalhos [...] começamos a sentir que a companhia poderia nos devolver energeticamente, poderia nos sustentar, havia uma sensação desse profissionalismo. (Georgette Fadel, idem)

As forças econômicas indicavam um ponto de maturação do grupo enquanto empreendimento profissional, mas não totalmente, de acordo com o testemunho de Alexandre Krug: “Essa pressão sempre há sobre um grupo que é autônomo, que não sabe exatamente como vai ter dinheiro daqui um certo tempo, com a lei de fomento isso mudou bastante mas não foi nenhuma garantia.” (idem) Apesar disso, a São Jorge não logrou ser o único provedor financeiro dos seus integrantes até os dias atuais, resultando na necessidade de se conciliar a agenda do grupo com eventuais outros projetos individuais que vinham a lhes complementar a renda. Para Georgette Fadel essa questão afeta nas relações interpessoais e, segundo Alexandre Krug, a pressão econômica não ocorre apenas na vida financeira dos integrantes, mas na manutenção do próprio grupo:

[...] o aspecto financeiro sempre balança porque faz com que os integrantes tenham que buscar muitos outros trabalhos fora e acaba desconectando [...] faz com que o nosso trabalho nunca possa ser cem por cento, vinte e quatro horas ali metido naquilo, todo mundo tem que dar um monte de aula, tem que fazer aquele monte de coisa, então é dispersivo [...] (Georgette Fadel, idem)

Muitas vezes houve a tensão do futuro, como pagar a sede, a pressão econômica mesmo. Por muitos anos não tivemos uma sede, agora temos. Tem uma tensão da definição dos rumos, o que investimos em tais ou tais projetos? Como aplicamos? O que falamos para produtora fazer? (Alexandre Krug, idem)

Para Krug, há uma perigosa combinação de forças que desagregam a potência do coletivo advindas do afrouxamento dos vínculos para que os indivíduos do grupo possam ter outras fontes de renda. O resultado dessa combinação é uma desmobilização e a possibilidade do enfraquecimento do grupo, isto é: o sujeito afasta-se para realizar algum outro trabalho remunerado, e mais outro, depois outro, até que, quando dá por si, se afasta em definitivo.

Existe essa coisa assim que é a da desmobilização, um certo perigo, cada um vai fazer as suas coisas e fica um pouco relaxado, sobretudo agora que todo mundo faz muitas coisas fora. É uma tensão do relaxamento digamos. Somos cada vez menos centralizados, cada vez mais descentralizados, isso suaviza as tensões (Alexandre Krug, idem)

Além do fator econômico, muitas tensões culminaram em crises na companhia. “Em todos os trabalhos tivemos liberdade criativa. Não foram essas as questões que provocaram mais ou menos conflitos, foram outras, foram arranjos de poder mesmo.” (Georgette Fadel, idem) Esses conflitos ocorreram especialmente durante os processos de criação, onde houve divergências entre os valores éticos, as crenças ideológicas, os caminhos estéticos e, especialmente, nos papéis e na hierarquia do grupo. Não por acaso, a direção de As Bastianas foi a primeira não realizada por Fadel, que descreve o seguinte:

[...] o processo mais conflituoso foi Bastianas[[29]](#footnote-30), e foi conflituoso justamente por causa do tema da tua dissertação porque ali essas relações tiveram que se olhar de uma maneira mais móvel e não absoluta e, numa dessas, todas as liberdades foram questionadas (Georgette Fadel, idem)

Um dos caminhos encontrados pela companhia para aliviar as tensões internas foi dar autonomia aos indivíduos. Narra Georgette Fadel que, no princípio, o grupo perdia muito tempo com discussões inúteis e desgastantes relacionadas com temas fúteis, como atraso, não cumprimento de horários, falta em ensaios, etc. Após alguns embates, os artistas perceberam que os envolvidos nessa espécie de policiamento grupal assim o faziam por falta de liberdade criativa, por estarem amarrados à ideia de que todos precisavam estar juntos para que o processo criativo pudesse começar.

[...] quem estava ali no horário e ficava enchendo o saco porque os outros estavam atrasados, na verdade não tinha o que fazer, não tinha autonomia, então falamos, “meu, a coisa mais gostosa para um ator que se preze é chegar ao espaço de ensaio e estar todo mundo atrasado”, porque você chega e você fica sozinho, pode dançar, tocar, passar seu texto gritando, rolar, dormir, fazer o que você quiser, assistir um filme, pesquisar no youtube [...] quem ficava ali, chegava no horário, certinho, CDF tal tal tal, às vezes estava tão pentelho porque estava sem autonomia criativa, e fica esperando para se alimentar do conflito. Aí, a emoção do ensaio passava a ser as intermináveis discussões sobre quem é mais ou menos comprometido e esse tipo de emoçãozinha que dá esse tipo de discussão. (Georgette Fadel, idem)

Conforme Alexandre Krug, além da liberação dos indivíduos, há outros fatores que auxiliam na liberação de tensões no grupo, e o maior deles tem a ver com um relaxamento do ingresso de indivíduos no grupo. Assim, pessoas novas trazem ideias novas e refrescam as relações por vezes enrijecidas. “Acho que a entrada de novos pensamentos, novos fluxos, novas pessoas é fundamental para um grupo não estagnar e se fortalecer [...] essa renovação de várias maneiras é fundamental para o grupo não estagnar e, portanto não acabar.” (Alexandre Krug, idem)

# Dinâmica das Relações interpessoais em teatro de grupo

[...]

PRIMEIRO FREGUÊS – A tua casa é muito frequentada por gente de teatro.

MONTEIRO – Pode-se dizer que não tenho outra freguesia. Isto é uma espécie de quartel-general dos nossos atores. Entre estas paredes discutem-se peças, arrasam-se empresários, amaldiçoam-se críticos, fazem-se e desfazem-se companhias.

SEGUNDO FREGUÊS – Estão sempre a brigar uns com os outros.

MONTEIRO – Isso não quer dizer nada... Vocês veem dois artistas dizerem-se horrores um do outro: parecem inimigos irreconciliáveis... mas a primeira desgraça que aconteça a um deles, abraçam-se e beijam-se. Boa gente, digo-lhes eu, boa gente, injustamente julgada.

[...]

(Artur Azevedo, Mambembe, Ato Primeiro, Quadro 2, Cena I)

A expressão “Dinâmica das relações interpessoais” parece-me um pleonasmo, pois “relações” são dinâmicas por natureza e estão sempre em reconfiguração. Neste capítulo pretende-se identificar algumas pressões externas e investigar como tais pressões são internalizadas, transformadas em tensões internas e quais estratégias os grupos elaboram para enfrentá-las. Esse procedimento será feito a partir dos depoimentos colhidos nas entrevistas, ou seja, do que foi apontado pelos representantes dos grupos analisados combinadamente com a posição de alguns autores relacionados aos temas que surgiram.

Sobre as pressões externas, considera-se todas as forças existentes na sociedade que aflijam não só o grupo, mas quaisquer indivíduos ou formas de organização social. Tais forças são geradas independentemente da existência dos grupos. Baseado nos depoimentos, juntamos três forças de proveniência externa que afetam o coletivo: a pressão econômica; a repressão ou perseguição política; e pressões sociais.

As tensões, por sua vez, são forças internas ou internalizadas consciente ou inconscientemente pelo coletivo. Quando internalizadas de forma consciente, isto é, com a ciência do coletivo, eclodem, por exemplo, em conflitos no processo criativo, onde sempre há tensões, debates, etc.; no embate de ideias distintas sobre os rumos do grupo; ou noutras formas de tensão como as oriundas da falha de comunicação, fadigas de convívio, conflitos de autoria, decisão sobre novos projetos, partilha financeira, divisão de trabalhos e responsabilidades, autonomia dos integrantes, confusão de papéis, conflito de hierarquia, individual *versus* o coletivo, desmantelamento do grupo, etc. Com as entrevistas, escolheu-se abordar essas tensões a partir de quatro motivadores: as tensões relativas aos embates éticos, artísticos, ideológicos e institucionais.

## A coletividade sob pressão externa: economia, política e sociedade

### Pressão econômica sobre as relações interpessoais

**Mapa.** Aborda-se nesse item a pressão econômica que os coletivos teatrais sofrem e sua internalização no nível das relações interpessoais, tendo por referência o comprometimento com os valores do grupo. Pretende-se refletir sobre o quanto essa pressão agrega e desagrega as relações interpessoais dos grupos investigados. Agenciam-se os teóricos André Carreira e Santiago García. Representando os entrevistados vêm Ney Piacentini e Sérgio de Carvalho, do Latão; Paulo Flores e Marta Hass, do Ói nóis; Eduardo Moreira e Inês Peixoto, do Galpão; Gustavo Gasparani, da Companhia dos Atores; e Verônica Reis, dos Atores de Laura.

Em alusão as palavras de Karl Marx, segundo Dubatti (2010): “o teatro é resultado do trabalho”, parece lógico que a pressão existente sobre qualquer trabalhador também se manifeste sobre o “trabalhador do teatro”. A pressão econômica vem do sistema adotado pela própria sociedade em que o grupo teatral está inserido. Essa pressão atinge todos no grupo numa necessidade que é comum e imediata, a subsistência. O artista cênico convive permanentemente com o conflito econômico, de acordo com Ney Piacentini: “[...] se fala que você precisa ganhar o dinheiro, precisa ter uma vida com recursos e materiais de tal ordem, etc., etc. A vida adulta às vezes envolve família, filhos... e como se manter num grupo de teatro num contexto desse?”. (idem)

A necessidade de autonomia financeira faz com que essa pressão atinja todas as instâncias do coletivo, tanto em nível grupal quanto individual. Os indivíduos precisam de recursos financeiros para a digna manutenção de suas vidas particulares (moradia, saúde, entretenimento, etc.) e os grupos necessitam arcar com as despesas dos projetos que almejam realizar. Muitas vezes o projeto estético comum de um coletivo esbarra na pressão econômica, haja vista que tais projetos enfrentam dificuldades administrativas e não têm o mesmo nível de produtividade e lucro de outros tipos de empreendimento, conforme relata o fundador do Teatro La Candelária, da Colômbia:

[...] existia uma intenção comum de desenvolver um projeto estético, aqui o caráter de empresa está mais ou menos entredito, já que o projeto, sendo artístico, estaria submetido a todas as improbabilidades e riscos de dar certo, ou seja, de garantir o êxito, e essa seria a diferença entre uma empresa ou companhia e um projeto artístico, sobre tudo, no relacionado com a parte administrativa e econômica. (GARCÍA, 2010, p. 102, tradução nossa)

Essa pressão põe os grupos em situação de vulnerabilidade, precariedade e em condições laborais complexas, como por exemplo a instabilidade financeira ou a falta de direitos e benefícios trabalhistas. No nível grupal, a pressão se manifesta na dificuldade da manutenção física e patrimonial do grupo e nos projetos de pesquisa e produção artística. A especulação imobiliária e as limitações orçamentárias são exemplos práticos dessa pressão. Importa nesse primeiro momento observar como essa pressão aflige e reconfigura as relações interpessoais nos grupos.

Na maioria dos grupos, a pressão econômica se faz sentir na necessidade que os integrantes têm de buscar outras formas de sustento, outros trabalhos. Essa não é uma operação simples e nem pode ser encarada como uma decisão, isto é, como uma escolha deliberada. Se fosse dado aos artistas viverem confortavelmente de sua arte, dedicando-se apenas ao projeto que abraçam, certamente a procura por outros trabalhos fora do grupo se daria mais pelo desejo de enriquecimento estético e vivência de novas experiências profissionais do que pela necessidade financeira. Mas a realidade é outra e pode ser observada através de alguns fenômenos possíveis, que foram desenvolvidos especialmente por Sérgio de Carvalho ao longo de sua entrevista.

Num dos fenômenos, o grupo é forçado pelas circunstâncias a decidir não ser a fonte de sustento financeira dos seus membros, seja em razão do relativo grau de amadorismo que exista nos processos de produção artística do coletivo ou, como se diz coloquialmente, porque o grupo “está na luta”, buscando modos de financiar-se. Então os vínculos laborais tornam-se elásticos em torno de uma pessoa, geralmente o fundador, ou de algumas que formam um núcleo duro, que se tornam uma espécie de guardiões da história e dos valores do grupo, representando a manutenção da sua existência. Isso não tem nada a ver com trabalho voluntário, não significa que o grupo não vai pagar cachê ou coisa similar. Ocorre apenas que o grupo não se compromete a prover um salário regular e os benefícios trabalhistas aos seus integrantes. Quando houver recursos, todos recebem, quando não... Dessa forma, o grupo internaliza e alivia a pressão econômica.

Essa percepção de como lidar com a pressão financeira foi percebida em vários grupos, no Ói nóis colheu-se o seguinte depoimento de Marta Hass: “conseguimos lidar com ela [pressão econômica] sabendo que a sobrevivência das pessoas não depende financeiramente do grupo” (idem). A pressão não se extingue, mas é transformada em tensão de ordem ética e ideológica. Os integrantes podem ter fonte de renda externa ao grupo, sem que isso represente o fim ou desmantelamento do coletivo, ainda que seja um risco constante, como ocorre no Ói nóis. Ainda segundo Marta Hass: “As pessoas exerciam outras atividades para manutenção de suas vidas, do ponto de vista financeiro, então, sempre teve pessoas com diversas profissões, desde garçom, fiscal da prefeitura, professor” (idem). No Latão, de acordo com Sérgio de Carvalho, “do ponto de vista produtivo, ele [o grupo] é semiprofissional porque ninguém consegue viver só do trabalho, nunca conseguiu... começou rigorosamente amador”. (idem)

Os líderes de alguns coletivos têm uma atividade profissional paralela que lhes permite realizar as tarefas do grupo e defender seus princípios ideológicos. No Latão, por exemplo, Sérgio de Carvalho é professor na USP e isso lhe confere uma segurança para abraçar a ideologia que o grupo professa. Parece que essas figuras (Sérgio de Carvalho, Adriane Mottola, Daniel Herz, etc.) costumam ter uma forte capacidade de agregação em torno do projeto estético-ideológico do grupo, mantendo-o por longo período. Não raro, o coletivo se extingue quando esse núcleo se desfaz ou essa pessoa deixa o grupo.

Uma tensão ideológica emerge da necessidade de se manter o coletivo relativamente unido a partir de crenças comuns, pois financeiramente isso nem sempre é viável. Uma tensão ética advém da impossibilidade de um indivíduo se dedicar exclusivamente aos projetos do grupo, por exemplo, quando, não tendo o grupo como única fonte de sustento, o sujeito é obrigado a fazer um “bico” para complementar sua renda, em vez de cumprir com seus compromissos junto ao grupo.

Nesses casos, conforme a pressão econômica se agrave, também pode ocorrer um alto fluxo de entrada e saída de participantes que precisam melhorar seu rendimento buscando outras atividades profissionais ou outros projetos artísticos. Esse problema dificulta a estabilidade dos elencos e obriga os grupos a terem um ritmo de trabalho dinâmico, flexível e que se adapte facilmente a situações como essas. Afinal, não se poderá exigir uma presença constante ou integral dos participantes se os indivíduos precisarem alçar outras instâncias particulares para conseguirem seu sustento. Os grupos vivem com essa dicotomia e encontram formas criativas de se adequar a essa situação.

Em outro fenômeno, o grupo assume que vai buscar formas de prover com regularidade o sustento dos seus integrantes. De acordo com Verônica Reis, “a grande questão da companhia é a sobrevivência mensal, como é que você ganha um salário, quais maneiras possíveis de você ganhar um salário? A subvenção de alguma empresa privada, como é o caso do Galpão, por exemplo [...]”. (idem) Disso decorre o estabelecimento de um acordo coletivo (tácito ou implícito) para reconfigurar a estrutura produtiva e criativa do coletivo, a partir de mecanismos e modelos de profissionalização produtiva e aperfeiçoamento laboral que possibilitem meios de manutenção continuada. Isso não é algo que se dá instantaneamente, é um processo longo e que se sustenta numa enorme capacidade de resistência dos coletivos às inúmeras forças contrárias ao seu trabalho.

Quando o grupo estabelece esse acordo, acaba necessitando um comprometimento maior dos seus integrantes para realizar os projetos através dos quais sobreviverá. Por exemplo, “cada um de nós tem o nosso trabalho no Galpão como o principal trabalho, mas isso não tira o nosso desejo de, de repente, participar de projetos que sejam interessantes para nós pessoalmente, para o grupo, enfim, que sejam interessantes. Somos atores.” (Inês Peixoto, idem) Então, parece que a pressão econômica é interiorizada e transformada em tensões no campo ético, ideológico e de gestão.

As tensões éticas são estimuladas quando os valores do grupo são confrontados, ou seja, se o comportamento dos indivíduos está refletindo tais valores e como a adoção de novos parâmetros é necessária para orientar a conduta e o comportamento do que se deseja dos profissionais envolvidos. Na dimensão ideológica, ocorre tensionamento na medida em que as crenças, que fomentaram o surgimento do coletivo, persistem e são confrontadas, descaracterizadas ou reafirmadas pelos modelos de gestão e produção adotados. E, na dimensão da gestão, quando o modelo produtivo adotado requisita embates de hierarquia, função ou responsabilidade administrativa.

De uma perspectiva jurídica, o grupo pode se fechar, ou seja, os seus integrantes constituem e fundam uma entidade empresarial da qual tornam-se membros[[30]](#footnote-31). Nesse caso, qualquer entrada ou saída de pessoas provoca uma mudança no quadro social da empresa, o que gera algum transtorno e faz com que os integrantes evitem inserir alguém senão por uma justificativa forte. Mas, de uma perspectiva artística, os grupos estão sempre abertos, ainda que os novos integrantes sejam tratados como colaboradores e não como sócios ou associados da “empresa teatral”. O que se pretende dizer é que iniciativas jurídicas e burocráticas não limitam a dimensão criativa que os grupos teatrais alcançam.

O que se tem percebido nos grupos, através dos depoimentos colhidos, é que os dois caminhos (prover ou não o sustento financeiro) são ações complexas e possuem consequências contínuas e de difícil solução nos grupos. Por exemplo, ao buscar ser o sustentáculo financeiro, o grupo pode reforçar os vínculos de trabalho tão intensamente ao ponto de institucionalizá-los através de acordos jurídicos, conforme apontou Anna Paula Secco e Verônica Reis; da outra parte, se optar por não ser, o grupo afrouxa os vínculos de trabalho, mas pode tensionar os laços ideológicos, afetivos e identitários, entre outros, para justificar a união em torno de um projeto que não atende às expectativas financeiras do indivíduo.

O resultado prático está relacionado, entre outras coisas, com a noção de continuidade que se atribui ao coletivo, pois na situação do vínculo laboral reforçado espera-se que o coletivo adquira estabilidade entre seus membros, enquanto na situação contrária essa estabilidade é tensionada constantemente em razão do maior ou menor trânsito de participantes. Seria importante listar parâmetros mais precisos de determinação do que seria um grupo estável e qual o trânsito de participantes que possui, pois, segundo Carreira, a percepção dessas variáveis condiciona o espaço da noção de continuidade intelectual e artística dos grupos:

A duração dos projetos e a manutenção de equipes estáveis podem ser indicadas como características que contribuem para estruturar o espaço simbólico do trabalho que tem o grupo como eixo. Isso não impede que muitos dos grupos [...] sofram constantemente com o fluxo de integrantes [...]. Assim, podemos ver grupos que têm uma longa história assentada em um núcleo permanente reduzido, ao redor do qual circulam participantes que periodicamente se renovam. Esse núcleo que permanece constitui, então o elo entre os diferentes momentos do grupo, o que garante a própria noção de continuidade no trabalho. (CARREIRA, 2007, p. 10)

O afrouxamento do vínculo laboral não significa reduzir os vínculos afetivos ou ideológicos, pois as pessoas podem continuar fazendo parte do grupo mesmo quando tenham outra forma de sustento. Percebi que quando o fator ideológico é extremamente forte, como ocorre no Latão ou no Ói nóis, os grupos buscam formas criativas e, na maioria das vezes inconscientes, de manter sua noção de continuidade, manutenção do conhecimento e do projeto artístico-ideológico independentemente do fluxo de indivíduos.

Segundo Marta Hass, “esse estado de constante renovação sempre fez parte do que o Ói nóis é [...]”. (idem) O grupo atribui a si próprio um caráter de movimento e não de grupo estático, conforme Paulo Flores: “talvez o Ói nóis tenha mais uma característica de movimento”. (idem) A solução que esse grupo encontra para perpetuar seu conhecimento e transmiti-lo de geração em geração é através das oficinas. Logo, no Ói nóis um participante não entra, mas é formado, o que explica, de certo modo, a intensidade da manutenção do sistema de crenças e valores desse grupo.

[No Ói nóis] as pessoas que acabam entrando no grupo participaram de oficinas antes e isso significa que as pessoas têm uma afinidade com o trabalho do grupo e com a forma com que o grupo trabalha. Não acontece de uma pessoa começar a trabalhar no grupo sem saber como é a própria dinâmica do nosso trabalho, nas próprias oficinas isso já vai acontecer e se criam afinidades, costumamos até dizer que não é o grupo que escolhe as pessoas, mas são as pessoas que escolhem o grupo porque é um trabalho muito por afinidade (Marta Hass, idem)

Além da formação de novos artistas para o grupo, que resulta na manutenção ideológica, ética e artística do coletivo, esse projeto pedagógico retorna à sociedade um incontável número de artistas que seguem carreira em outras grupalidades, ou mesmo de maneira solo, fazendo do Ói nóis não apenas uma incubadora de si mesmo, mas de outros grupos e artistas que venham a surgir a partir dele.

[...] tem muitos atores, muitos grupos em Porto Alegre que se formaram a partir do trabalho do Ói nóis, pessoas que se conheceram em oficinas ou dentro do próprio grupo, trabalharam um tempo com o grupo e foram criar outro grupo e isso é muito bonito também. (Marta Hass, idem).

A despeito de todas as dificuldades e muita luta, o Galpão e os Atores de Laura seguem tentando prover o sustento dos seus integrantes e reforçando os laços laborais. Se isso responde pela sua unidade de elenco que, admiravelmente, tem atravessado muitos anos com uma relativa solidez, não se pode afirmar. Contudo, no Galpão, os integrantes mais recentes estão desde mil novecentos e noventa e cinco (1995), convidados para o elenco de “A rua da amargura”[[31]](#footnote-32), enquanto nos Atores de Laura o ator Leandro Castilho ingressou em dois mil e dois (2002). Nos dois grupos, a formação é visivelmente “sólida”, embora não seja “constante”, afinal, os dados se referem as pessoas que entraram nesses grupos considerando o elenco atual, mas não apontam os que saíram; enfim, a estatística carece de precisão e informações mais seguras para qualquer consideração maior. A lógica da estabilidade deve levar em conta o parâmetro temporal, mas não apenas ele, pois a contribuição que um integrante dá e recebe num grupo não pode ser medida apenas quantitativamente, mas, sobretudo, qualitativamente.

A Cia. dos Atores possui um sólido elenco, unido há mais de vinte (20) anos, com duas baixas recentes de Enrique Diaz e Drica Moraes, em dois mil e doze (2012); e, diferentemente do Galpão e dos Atores de Laura, não alcançou prover aos seus integrantes uma remuneração regular. O grupo também optou por um modelo misto, isto é, fechado a novos participantes, mas não exige exclusividade dos seus integrantes. Assim, os integrantes têm as mesmas responsabilidades jurídicas pela companhia, mas costumeiramente se dedicam a outras tarefas fora dela. Do ponto de vista da constituição jurídica, segundo Gustavo Gasparani, “nós oito fomos donos durante anos, os oito sócios da mesma empresa, quando saíram dois teve que mudar o regulamento, passar a ser seis.” (idem) Os demais grupos reunidos nessa pesquisa não alcançaram a constância financeira do Galpão e dos Atores de Laura, por isso abriram mão de ser o único sustento dos seus membros e a sua formação não é tão estável se comparada com os grupos mineiro e carioca.

### Pressão econômica moldando os grupos

**Mapa.** Abordam-se nesse item a pressão econômica que os coletivos teatrais sofrem e sua internalização na relação produtiva da estrutura dos grupos, tendo por referência a ideologia do grupo em questão. Pretende-se refletir sobre o quanto essa pressão reconfigura a estrutura dos grupos investigados. Agenciam-se os entrevistados Sérgio de Carvalho, do Latão; Anna Paula Secco e Verônica Reis, dos Atores de Laura; Eduardo Moreira e Inês Peixoto, do Galpão.

A pressão econômica promove permanente reconfiguração das relações nos coletivos. O grupo pode agir planejadamente, conforme julgue ser a melhor estratégia para lidar com essa pressão, ou pode reconfigurar-se de improviso, a partir das várias formas que essa pressão adotar para atingi-lo.

Ao meu ver, o grupo pode ser forçado pela pressão econômica a adotar uma estrutura produtiva funcional ou uma estrutura produtiva alternativa. A funcional seria aquela baseada na especialização de funções, em papéis (do produtor, assistente, captador, etc.), e parte de um acordo consciente do grupo de estabelecer uma estrutura produtiva hierarquizada, que melhor dialogue com o mercado fomentador do sistema econômico em voga e atenda às expectativas da indústria cultural. Geralmente o grupo que opta por esse modelo coloca a sua sobrevivência acima de qualquer questão ideológica. A estrutura produtiva alternativa seria a que parte de um acordo de resistência ao primeiro modelo em razão de alguma incompatibilidade ideológica, buscando reinventá-lo conforme as possibilidades do grupo. Qualquer um dos dois modelos advém da interiorização da pressão econômica, da alteração estrutural do grupo e na constante tensão por conciliar meios de produção e criação artística independente.

Alguns grupos vêm adotando uma estrutura produtiva funcional que exige a sua estruturação e especialização, naquilo que o sistema econômico chama de profissionalização. Essa adequação serve ao mercado de projetos culturais, de busca por patrocínios e subsídios de manutenção, a partir dos quais os grupos vão materializar seus trabalhos. Por exemplo:

[...] o grupo Galpão foi o primeiro grupo a ter um patrocínio nos moldes que o [grupo] Corpo já tinha com a Shell, então são eventos que mexeram muito com a estrutura, um patrocínio não para o espetáculo, mas para o projeto Galpão, para que os seus atores pudessem ter um salário, mesmo que fosse pequeno, que tivessem como pagar a conta de luz e água para você poder se fechar ali dentro e fazer o seu projeto artístico até estrear. (Inês Peixoto, idem)

O grupo mineiro precisou se estruturar e se adequar ao sistema legal do país. A cessão de um patrocínio mexe com as estruturas do grupo e demanda não apenas uma contrapartida explícita, artística e/ou social, mas também uma contrapartida implícita que é a adoção de modelo de gestão que possa “conversar” com o modelo de gestão do fomentador. A estrutura cresce em atendimento à demanda das novas atividades, responsabilidades e funções que são acrescidas no rol de projetos do grupo. Só para se ter uma ideia, abaixo pode-se ver a estrutura do grupo mineiro, segundo o depoimento de Inês Peixoto:

[...] tem que ter uma assessoria de comunicação, uma assessoria de planejamento, assessoria de contabilidade, porque prestação de contas de projetos é uma loucura, tem que ter um setor no Galpão só para isso porque não temos essa capacidade mais. Quando eu entrei para o grupo, todo mundo dividia essas funções, mas hoje tem que ter um departamento para cada coisa, a demanda é muito grande e tudo requer um modo de operar muito profissional. Então, o tamanho da estrutura do Galpão cresceu como um projeto artístico também, a partir desses braços que ele abre com o Cine Horto e tal, quer dizer, o grande projeto que se tem atualmente é a construção de uma sede que conseguiria juntar o Galpão, a estrutura do Grupo com a do Cine Horto no mesmo prédio. (idem)

O desafio para esses coletivos é não deixar suas relações criativas serem contaminadas pelas relações mercadológicas produtivas. As relações de criação não obedecem à mesma lógica da economia, pois mesmo com a adoção das funções produtivas, a especialização em papéis definidos e hierarquização numa estrutura, as relações de criação podem continuar sujeitas a métodos horizontais e participativos, como na criação coletiva ou no processo colaborativo, por exemplo.

Os coletivos que aderem a esse modelo de gestão mais empresarial sofrem com o constante risco da burocratização das relações interpessoais. No Galpão, uma companhia que possui os meios de produção reconhecidamente dos mais eficientes em execução, de acordo com Eduardo Moreira, “a relação cotidiana traz determinadas regras de convivência, de conveniências, e eu acho que um grupo de teatro está sempre vivendo esse perigo de uma burocratização das relações, um pouco de você esperar do outro uma coisa que não exista surpresa.” (idem)

Os Atores de Laura desenvolveram uma estrutura de produção bastante eficiente, administrando o Teatro de um Shopping, na zona norte do Rio de Janeiro. Quando o grupo descobriu essa oportunidade e decidiu agarrá-la, teve forte impacto na sua estrutura interna e no relacionamento entre os artistas, conforme depoimento de Verônica Reis:

[...] durante muitos anos eu era atriz da companhia, mas não trabalhava no Teatro [Miguel Falabella], quando entendemos que o teatro tinha que ser a subvenção dos artistas, todo mundo que estava entrou [...] é isso que possibilita vivermos até hoje. [...] aí você pode ter uma empresa, ganhar um salário para trabalhar por essa empresa, se todo mundo trabalha todo mundo opina, é diferente de ter só uma pessoa que carrega a produção nas costas. Hoje em dia temos uma produtora, e nós somos diretores dessa produção. (idem)

Em razão dessa mudança, assim como o Galpão, o grupo carioca compartilha dos mesmos conflitos internos e realiza reflexões semelhantes sobre os impactos que uma situação financeiramente “cômoda” – para os padrões de um grupo de teatro – pode trazer no âmbito das criações artísticas e na motivação individual dos membros do grupo; conforme pode-se constatar em Anna Paula Secco:

Na companhia temos sempre um momento de “Pô, estamos aqui porque somos uma companhia ou porque queremos esse salário mensal”. Então, isso fica um pouco no ar, “Pô, já recebemos esse salário do teatro”, porque trabalhamos muito na parte operacional do teatro, mas nós nos olhamos às vezes e falamos, “será que isso nos acomoda enquanto companhia, será que corremos menos atrás de vender o espetáculo, de estar fazendo turnê porque temos o teatro Miguel Falabella?”. Acho que isso é real porque de certa forma temos o teatro para cuidar. De uns dois anos para cá resolvemos nos provocar nesse lugar. (idem)

Penso que os grupos de teatro conseguem suportar a tensão gerada pela contradição de possuir separadamente essas duas formas distintas de relação (a criativa e a produtiva), inclusive com certo grau de afastamento e diferenciação entre ambas. Essas formas coexistem pelo estabelecimento de duas éticas distintas: uma composta pelo sistema de valores que orientam a relação de criação; e outro sistema de regras que estabilizam e regulam a estrutura administrativa e funcional.

Nos dois grupos citados percebe-se uma tentativa constante de separação clara dessas relações, mas, segundo Inês Peixoto, “não é fácil numa estrutura profissional, artística e familiar ao mesmo tempo, não temos uma estrutura de firma, de indústria no Galpão, não podemos encaixar uma ética de uma empresa no Galpão, temos uma empresa, mas não somos só isso.” (idem) Esta é uma dicotomia que aflige a todos os grupos e passa pelo risco da burocratização das relações e de como preservar o espaço da criação contra as tensões e pressões que possam poluí-lo, conforme Eduardo Moreira:

Vivemos numa tensão permanente e o nosso grande desafio é de também entender que o espaço da criação, o espaço artístico, e aí falo de uma percepção minha, precisa ter uma determinada sacralidade, de ser preservada disso tudo. Você pode ter todas as tensões, os conflitos, mas o espaço do trabalho da cena, da criação, precisa ser preservado. (idem)

Diferente dessa situação, há coletivos que refutam o modelo econômico e, numa postura de resistência ao sistema imposto, optam por uma alternativa criativa e ideológica que possa ampará-los. É o caso apresentado pelo Latão e pelo Ói nóis, segundo Sérgio de Carvalho, “um grupo de teatro como o nosso não se pensa como uma unidade empresarial, mas como uma formação de outro tipo, mais livre, não orientada por critérios mercantis”. (idem) Conforme Paulo Flores, “É uma questão ideológica bem clara de acreditar em alguns tipos de valores que se contrapõem, são bem distintos do que a sociedade coloca para nós como prática de vida ou possibilidade de sobrevivência, do pensamento dominante que está ai.” (idem)

A postura de resistência à estrutura mercantilizada não significa que esses coletivos sejam contra o fomento e o patrocínio, desde que não seja um financiamento associado a questões que confrontem os princípios ideológicos eleitos pelo grupo. Entretanto, essa escolha parte de uma decisão baseada na relação ideológica que o grupo mantém com a sociedade e de como vislumbra e concilia eticamente sua ideologia com a interiorização das pressões produtivas mercantis no seu processo de trabalho. Mesmo quando o grupo decide afrouxar seus vínculos laborais e refutar o modelo produtivo funcional, a pressão econômica continua agindo sobre seus projetos artísticos. A sua estrutura produtiva não tem a obrigação de captar recursos constantemente para o pagamento de salários, mas continua tendo que prover o correspondente financeiro necessário para a realização dos projetos artísticos. O Latão busca internalizar conscientemente essas forças econômicas e através do seu projeto ideológico tenta manter o grupo unido mesmo em circunstâncias monetárias nem sempre favoráveis.

[...] a questão é essa, ao mesmo tempo um grupo de teatro está na periferia do mercado das artes e vai ter que se sustentar em algum nível. Acho que a questão de consenso difícil para um grupo de teatro é, em que medida a forma-mercadoria e as pressões do mercado vão ser internalizadas ou não por esse grupo? (Sérgio de Carvalho, idem)

Como alternativa, os grupos optam por modelos produtivos próprios que refletem seus sistemas de valores e reverberam no seu método de trabalho. Assim como a pressão econômica é permanente, também a sua interiorização é constante, seja pelo aperfeiçoamento do modelo produtivo funcional, pela resistência e melhoramento do modelo produtivo alternativo ou, ainda, nos modelos intermediários, ou mistos. De qualquer forma, não se pode qualificar a eficiência artística, o critério ideológico de uma estrutura, em comparação com a outra, tampouco apontar um modelo como sendo mais ou menos crítico da sociedade que se insere. Em verdade, não se trata de estabelecer oposições simples nem concorrência de modelos, mas apresentar escolhas que melhor representam o pensamento dos coletivos em questão e que tenham por maior objetivo fortalecê-los para lidar com a pressão econômica. Desse modo, as relações interpessoais vão transitar entre as relações produtivas – dos modelos funcionais ou alternativos – e as relações criativas.

Porém, independentemente de como a pressão econômica se internalize, uma consequência possível e indesejável é tornar o indivíduo mais competitivo e ávido por ganhos monetários e poder, ou ativar mecanismos de frustração profissional quando isso não se concretizar. Essa é uma forma profunda de assimilação da vulnerabilidade econômica, uma internalização inconsciente que se manifesta através do individualismo, ou através dos mecanismos de corrosão ética e ideológica das bases laborais do grupo, conforme as palavras de Sérgio de Carvalho:

Quando essa força de desagregação é inconsciente e não é tratada ou abordada pelo grupo, ela emerge na forma de um desconforto, uma inquietação, que se manifesta através de intrigas, brigas e desavenças. Quando essa força de desagregação é trazida ao consciente e trabalhada pelo grupo, pode fazer surgir soluções que construam outros caminhos, outras saídas para o mesmo problema e, ao contrário de desagregar, fortalecendo as relações. (idem)

A análise do diretor do Latão expõe, ao meu ver, uma percepção do mecanismo invisível através do qual se interligam numa relação de causa e efeito as pressões e os conflitos existentes num grupo. Dai a importância de se buscar uma constante reflexão e observância sobre as forças de desagregação e como o grupo pode atuar para desenvolver estratégias criativas que permitam-lhe enfrentá-las. A grande questão desse pensamento de Sérgio de Carvalho é como trazer a tona tais forças e quais ações estratégicas elas podem suscitar.

### Estratégias dos grupos às pressões econômicas

**Mapa.** Abordam-se nesse item como a estruturação produtiva dos grupos responde a pressão econômica tendo como referência questões institucionais. Agenciam-se os teóricos Rodrigo Dourado e Vilmar Santos, e os entrevistados Anna Paula Secco, dos Atores de Laura; Eduardo Moreira e Inês Peixoto, do Galpão; Marcelo Olinto, da Companhia dos Atores; Marta Hass, do Ói nóis; e Adriane Mottola, da Stravaganza.

Acima, viu-se como a pressão econômica pode ser internalizada e transformar as relações interpessoais. Nas próximas linhas pretende-se abordar estratégias de alívio da pressão econômica: a profissionalização e a elaboração de projetos culturais. Essas estratégias buscam aliviar a pressão econômica, mas produzem outras tensões internas de ordem ética, ideológica e institucional. Uma das maiores delas diz respeito a como desenvolver uma estrutura criativa e produtiva que torne o grupo mais resistente, atuante e criativo frente às adversidades sem se vender (leia-se, perder suas características ideológicas ou deixar de realizar pesquisas que julgue relevante para a os interesses estéticos do grupo em função de demandas mercadológicas).

Ser ou não profissional não é aqui visto como uma questão de comprometimento com o grupo, mas como estratégia de sobrevivência na profissão, ou uma resultante automática da forma de internalização da pressão econômica num modelo produtivo funcional ou alternativo. A palavra “profissional” vem sendo empregada para designar um indivíduo relativo ou pertencente a uma profissão, aquele que exerce um ofício como meio de vida e subsistência e, para tanto, busque meios de se aperfeiçoar e especializar. Por isso, conforme se assimile essa pressão, o coletivo será compelido a criar estratégias para prover seu sustento financeiro na dimensão da viabilização orçamentária dos projetos artísticos e do sustento digno dos artistas e buscará formas de aprimorar seus conhecimentos. Essas estratégias não passam apenas pelo desenvolvimento de modos de produção, geralmente direcionados a projetos, editais ou no árduo caminho independente. Por exemplo, o Galpão é um grupo reconhecido pela sua alta qualidade artística e de produção, segundo Inês Peixoto:

[...] hoje em dia cada vez mais vivemos um momento, um modelo de fazer cultura no Brasil, que se você não se profissionaliza, você perde o caminho. [...] Nos profissionalizamos muito durante esses anos para poder conseguir sobreviver nessa estrutura que existe hoje no país, para se manter um projeto artístico. Existe a profissionalização, mas tem o nosso lado artístico também, quando você lida com a arte, existe o componente da emoção, do desejo, ele é mais controlado e tem um lado familiar também, que nós somos uma segunda família para todos que estão ali. (idem)

Esta necessidade de se profissionalizar surgiu no Galpão muito cedo, pelo contato e troca de experiências com outros grupos. O contato com outras experiências foi determinante na trajetória do grupo mineiro e o estimulou a ter excelentes ideias artísticas e culturais que pudessem servir de base para projetos de qualidade, conforme depoimento de Eduardo Moreira:

Nessas viagens para o exterior, o grupo começou a conviver com grupos mais organizados, que tinham uma sede dentro de uma cidade, promoviam festivais dentro dessa cidade, davam cursos para essas cidades. Então, ver essas experiências e reproduzi-las em Belo Horizonte era fundamental para o Galpão. [...] Isso cria uma relação do grupo com a comunidade, não só com a comunidade de público de Belo Horizonte, um público específico teatral que acompanha muito o Cine Horto, mas também artistas, grupos, que encontram um espaço privilegiado para sua atuação ali. (idem)

Enquanto pesquisador, minha percepção sobre o depoimento de Eduardo Moreira é de que os encontros do Galpão com outros grupos ensinaram-no em parte – além do enriquecimento estético que acaba ocorrendo – o ofício da produção teatral. O aprimoramento da gestão adveio da prática, estimulou o grupo a realizar projetos relevantes e que foram materializados com competência. O que o Galpão faz – e também os Atores de Laura – é colocar os meios de produção a serviço da criação artística, não o contrário, conforme a lógica capitalista. A partir daí, utilizar os mecanismos de fomento com eficiência foi um resultado natural. Enquanto alguns grupos consomem-se entre a importância deste ou daquele modelo de produção, os dois grupos citados não veem contradição na adoção de qualquer modelo, desde que seja eficiente naquilo que realmente importa ao grupo, a criação artística; logo, segundo a visão dos seus integrantes, a criação artística orienta a produção.

Além disso, é interessante constatar que a adoção de um modelo produtivo é apenas uma operação racional que nem sempre encontra meios de se concretizar, ou seja, pode ficar só na teoria. A realidade prática coloca os grupos em condições nem sempre favoráveis às decisões que almejam; por exemplo, quando o coletivo não tem pessoas disponíveis ou interessadas em realizar funções ou assumir responsabilidades na estrutura produtiva e de captação. Do ponto de vista da gestão cultural, as trajetórias dos coletivos mineiro e carioca se caracterizam pela aquisição de um domínio e experiência construída ao longo de anos, que permitiu a realização dos seus projetos e possibilitou uma partilha financeira entre seus membros.

O domínio dos saberes relacionados à gestão e a captação de recursos tornou-se o principal braço de atuação desses coletivos, e boa parte deles mantêm vivas as atividades graças à partilha – ainda que precária – mais equitativa dos recursos oriundos dos editais pelo Brasil. Myriam Muniz, Premio Funarte Artes Cênicas na Rua, BNB, Pontos de Cultura, Petrobras Cultural e outros instrumentos têm permitido a realização, mesmo que pontual e irregular, de suas ações [...] (DOURADO, 2011, p. 33)

Por isso, é importante os grupos saberem, por exemplo, segundo a legislação Federal vigente[[32]](#footnote-33), o que são o mecenato e o patrocínio. No primeiro, o aporte financeiro é realizado diretamente pelo Governo Federal com recursos públicos. Geralmente essa modalidade se concretiza através de editais periódicos que premiam os projetos considerados de maior relevância artística. O outro modelo se concretiza através do patrocínio que ocorre com ou sem renúncia fiscal por parte do Governo Federal. Nesse último caso, a relevância do projeto é analisada pelo órgão competente, o Ministério da Cultura, e, se aprovado, a captação é autorizada e o patrocinador pode descontar do próprio imposto de renda o percentual apropriado daquilo que houver empregado no incentivo. O caso menos burocrático ocorre no patrocínio direto, quando o patrocinador investe sem que o projeto artístico tenha sido analisado ou aprovado pelo governo. Esse caso é mais raro por não apresentar vantagem fiscal aos apoiadores.

Os mecanismos legais de incentivo existentes em níveis Estadual e Municipal costumeiramente reproduzem esse princípio. Portanto, desde o início da década de noventa, vê-se crescendo no país o mercado de projetos artísticos, obrigando coletivos a aperfeiçoarem-se nesse tipo de gestão para conseguirem algum tipo de subsídio. A partir desse desenho do mercado cultural brasileiro, a constatação talvez mais importante é a de que até que os recursos estejam assegurados na conta bancária do coletivo, não há qualquer garantia de que o sustento está assegurado. O projeto pode ser aprovado, mas não encontrar patrocinador; o governo pode atrasar o repasse; enfim, a arte teatral é uma atividade de extremo risco financeiro e esse risco é transmitido às relações interpessoais dos grupos, traduzido na forma de tensões sobre a estrutura produtiva do grupo.

Segundo Santos, a grande vantagem é que essa política cultural tem aliviado a grande pressão econômica que sufoca os coletivos, possibilitando-lhes alguns benefícios:

A Lei de Fomento[[33]](#footnote-34) permite aos integrantes do grupo uma renda mensal mediana, investir mais horas em treinamento e aperfeiçoamento técnico, eventualmente arcar com as despesas de aluguel e a rotina do espaço-sede em distintos pontos cardeais, autodocumentar experimentos e memórias em livros, revistas, tabloides, blogs e registros audiovisuais. (SANTOS, 2013b)

De outra maneira, inúmeras dificuldades surgem quando os grupos colocam os meios de produção acima da criação. Quando isso ocorre, aparecem contradições com a política cultural estimulando a elaboração de projetos conforme a demanda de editais; em consequência, estabelecem-se novas pressões ideológicas sobre como atender às expectativas mercantis. Conforme Anna Paula Secco, “se você não tem subvenção como você vai manter o dia a dia de trabalho, de pesquisa, de treino, fica impossível porque as pessoas não podem ficar juntas, vivendo de vento, as pessoas têm que trabalhar” (idem). Além disso, há a dificuldade de se construir um projeto cujo resultado não é conhecido, *a priori*, pois é apenas uma hipótese. Para o artista “é tão bom ir para sala de ensaio, sem nada”. (Adriane Mottola, idem) Um projeto é a presunção de um resultado sem a delícia da descoberta e da surpresa. Assim, isso pressiona os grupos a serem criadores em série de projetos, na tentativa de que algum seja aprovado, como é o caso do Stravaganza, da Companhia dos Atores e do Ói nóis.

[...] é uma coisa meio estranha de ficarmos vivendo e correndo atrás de projeto, pensando em submeter aqui e ali, pensando em fazer circulação, produção, aí, hoje em dia, tu já não podes fazer só um espetáculo, tem que fazer o espetáculo, uma oficina, um intercâmbio, enfim, virou um evento. (Adriane Mottola, idem)

Você, ator, figurinista, produtor, trabalha como um chinês cheio de pratinhos, você tem projetos, bota na lei e tenta captar. [...] você cria ferramentas para você poder captar dinheiro para poder montar a sua peça. Eu não tenho nenhum vínculo empregatício, carteira assinada, décimo terceiro, fundo de garantia, plano de saúde, eu apenas tenho um patrocínio que me pagará x meses para eu ensaiar e fazer uma temporada. (Marcelo Olinto, idem)

O ideal seria podermos exercer as nossas atividades de forma autônoma e ao mesmo tempo não depender dessa ideia de ter que fazer projetos para passar em editais, é podermos realizar novos trabalhos de forma mais autônoma possível, que não precisa escrever com antecedência o que tu vais fazer, se é um processo de criação e o processo de criação tem que ser livre, é tu estares disposto a realizar ele conforme a necessidade da própria criação, e não tu tentares determinar com antecedência o que vai ser a criação. (Marta Hass, idem)

A exceção dessa regra são os editais de manutenção, que possibilitam aos coletivos, pelo tempo de duração que se estipular, a realização de pesquisa e atividades diversas com um pouco mais de liberdade criativa.

Independentemente de como a pressão econômica vai impulsionar o grupo na produção de projetos para editais, uma das consequências mais daninhas está em torná-lo um competidor por fomento frente aos demais grupos de teatro, um desagregador do próprio movimento de teatro de grupo. Esse é um movimento invisível e faz, por exemplo, com que os grupos, sem perceberem, desenvolvam boas estruturas de produção e não compartilhem esse conhecimento entre si por falta de incentivo, interesse, oportunidade e até mesmo de tempo. O ideal seria que os coletivos buscassem organizadamente melhorar as políticas públicas, as possibilidades de subsistência, a troca de conhecimento e o compartilhamento de informação com a mesma ou maior avidez com que perseguem formas de financiamento.

### Pressão econômica sobre as condições laborais

**Mapa.** Abordam-se nesse item como as condições laborais dos grupos absorve a pressão econômica. Agenciam-se os teóricos Beatriz Britto, Rosyane Trotta e Santiago García, e os entrevistados Ney Piacentini e Sérgio de Carvalho, do Latão; Verônica Reis, dos Atores de Laura; Eduardo Moreira e Inês Peixoto, do Galpão; Marcelo Olintyo, da Companhia dos Atores; Marta Hass e Paulo Flores, do Ói nóis; Adriane Mottola, da Stravaganza; Alexandre Krug e Georgette Fadel, da São Jorge.

A condição laboral – ou falta dela – dos atores, artistas e membros do coletivo é o que mais denuncia o estado de vulnerabilidade econômica do qual são vítimas e constantemente pressionados. Os dois aspectos sobre os quais se detêm são: a condição laboral do indivíduo e a condição laboral do grupo.

A primeira situação trata das questões de provimento financeiro, mas, especialmente, dos benefícios e direitos trabalhistas que, em sua maioria, não são extensivos aos membros do teatro de grupo. Raros são os grupos que conseguem uma fonte de renda constante e podem arcar com plano de saúde, previdência privada complementar, décimo terceiro salário, férias, seguro desemprego, licença maternidade, auxílio doença, salário família, etc. Os Atores de Laura é um desses raros exemplos:

[...] a companhia é uma empresa jurídica, somos sócios mesmo de duas empresas artísticas. Tem contrato social, pró labore, uma organização financeira muito incrível, décimo terceiro, férias. E isso é uma das conquistas mais geniais da companhia, conseguimos ter numa organização interna, uma coisa bem próxima de benefícios de um trabalhador de empresa, por exemplo, e isso está no papel. (Verônica Reis, idem)

A Companhia dos Atores, que também possui uma constituição jurídica e um sistema de produção próprio, fornece exemplos opostos com relação às condições de trabalho. Para Marcelo Olinto, a realidade para a maioria dos artistas de teatro é a seguinte:

[...] eu não tenho ninguém que me contrata, eu não tenho décimo terceiro, fundo de garantia, previdência privada, então é muito duro. [...] Nós de teatro, artistas, não temos vínculos empregatícios, salvo se você for contratado por uma empresa, Rede Globo, Record, Bandeirantes, se não for disso, você será eternamente prestador de serviços, então você tem que lidar profissionalmente com esse fato, ser um profissional e ao mesmo tempo ser um prestador de serviços, um PS eternamente porque esse é o fato. (Marcelo Olinto, idem)

A partir desses dois contextos, os questionamentos de Ney Piacentini fazem todo o sentido: “Como ficam as relações dos indivíduos em situação de resistência? Quem consegue resistir? Quem tem condições econômicas e psicológicas de resistir diante de uma pressão tão violenta que vem de fora?” (idem) Apontando possíveis respostas às perguntas acima, tem-se o seguinte depoimento de Marcelo Olinto: “se você não trabalhar com amor, não sei quem vai aguentar esse trabalho, ninguém aguenta, vai fazer outra coisa da vida.” (idem)

A questão da condição laboral (produtiva e criativa) dos grupos diz respeito à existência e manutenção de uma sede (própria ou alugada), ou seja, de um local de trabalho. A sede é o espaço simbólico que representa a existência do coletivo em questão. No caso do Ói nóis, é um local de encontro, o “[...] espaço cênico, como ambiente que propicie um encontro real entre atores e público, estimulando sua percepção e sensibilidade [...]”. (BRITTO, 2009, p. 69) Além do simbolismo, de uma perspectiva humana, faz parte da dignidade do trabalhador ter um espaço, no mínimo, adequado para realização do seu ofício, e a sede é o local de trabalho dos artistas envolvidos no coletivo, conforme nos aponta o colombiano Teatro La Candelária:

Aqui teria que apontar outro elemento importante na estabilidade do grupo, que é sua permanência em seu espaço de trabalho. Uma das primeiras condições que nos impusemos quando nasceu o *Teatro La Candelária* foi a consecução de uma sede, com sala de teatro e um mínimo de comodidade para um trabalho cotidiano. É a conquista do meio de produção, que no teatro, mais que em qualquer outra arte, se torna peremptório. Ademais, garante, ao ser próprio a independência do trabalho. (GARCÍA, 2010, p. 107, tradução nossa)

Para a maioria dos grupos, a sede representa a consolidação do próprio trabalho. Possuí-la significa a própria existência, gerando a necessidade de ocupação, de manutenção, conforme pode-se ver no depoimento de Georgette Fadel:

Embora desde o início tivéssemos sacado que iríamos querer prosseguir juntos, para nós, essa consolidação, tenho a impressão, foi a partir do Biedermann[[34]](#footnote-35), a partir do momento que ocupamos o [Teatro de] Arena e tivemos a sensação de unidade por conta de uma sede, de uma casa, por mais que momentânea, tivemos essa sensação. Foi o primeiro momento também que ganhamos um edital mais pesado em termos financeiros e tivemos a sensação de que a companhia podia se viabilizar publicamente. (idem)

Mas, por estarem situados em contextos tão precários quanto quaisquer outras organizações governamentais sediadas nas cidades brasileiras, os grupos de teatro também têm o seu espaço sagrado sujeito à especulação imobiliária e aos altos valores de IPTU. Poucos grupos foram tão desterrados quanto o Ói nóis, segundo Trotta (2012). Ao todo foram cinco moradias diferentes até o momento, das quais, duas foram por despejo. “[A terreira] foi despejada duas vezes, quer dizer, ela é uma posição contrária a algo que move a sociedade capitalista que é essa questão da especulação imobiliária, e parece que cada vez maior, e ela sempre bateu de frente.” (Paulo Flores, idem)

A pressão econômica manifesta pelo sistema financeiro capitalista afetou o grupo gaúcho também através das práticas de valorização e vendas prediais, de modo a forçá-lo a transferir suas atividades diversas vezes ao longo do tempo. Em certo sentido, é incompreensível que o poder público ainda não tenha possibilitado os meios para garantir uma segurança e estabilidade física para um grupo; “a população apoiou através de orçamento participativo, através de abaixo assinados, apoiou que o grupo se mantivesse na Cidade Baixa, naquela sede, mas não houve vontade política [...]”. (Marta Hass, idem)

Na capital paulista, a São Jorge denuncia situação de risco similar e aponta uma prática sistêmica das políticas públicas e econômicas de cooptação dos artistas, ainda que estes não saibam, para valorizar o espaço onde estiverem localizados e de onde posteriormente serão expulsos em benefício do lucro da corretagem.

[...] avanço avassalador da especulação imobiliária, que não é só em São Paulo, é no Brasil e no mundo inteiro na verdade, mas tem essas áreas que estavam esquecidas [...] e veio com tudo. [...] nós artistas, até sem querer, [somos] cooptados por esse mercado que quer revitalizar as coisas, para daí valorizá-las e vendê-las. (Alexandre Krug, idem)

Enfim, as pressões econômicas internalizadas pelos coletivos no nível de suas relações, no âmago de suas estruturas, nas condições laborais, contra as quais tentam reagir através das ações de captação, denuncia apenas uma parte dessa problemática. No Latão, Sérgio de Carvalho aponta uma interiorização dessa força de maneira muito mais sutil no inconsciente dos indivíduos, e que emerge pelo comportamento de cena e convivial de maneira muito mais ostensiva e danosa à ética, à ideologia e aos processos criativos dos grupos.

Num nível pessoal, eu acho que o problema fundamental tem a ver com essas forças de desagregação ligadas à vida econômica, eu falo em vida econômica em dois níveis, num nível direto do dinheiro, acho que quando as pessoas estão sem dinheiro elas ficam estressadas e elas vão percebendo que o grupo não é o lugar que vai resolver isso. Ao mesmo tempo as coisas podem piorar quando o grupo tem uma relativa condição econômica porque isso pode dar uma ilusão de que o grupo resolveria a vida dela e ela vai percebendo que o grupo não resolve, mas é ao mesmo tempo importante, então ela começa a ter uma espécie de amor e ódio inconsciente ao grupo. Porque o grupo é aquilo, ajuda a vida dela, é o lugar de prazer e de alegria, mas é o lugar que ela não consegue ter um desenvolvimento econômico. Conforme os atores vão ficando mais velhos, chegando aos quarenta anos, vão percebendo que o sucesso financeiro não vem, e isso afeta também. (Sérgio de Carvalho, idem)

### Repressão e perseguição política sobre o coletivo

**Mapa.** Abordam-se nesse item como as relações interpessoais dos grupos absorvem a repressão política que alguns coletivos sofreram ou sofrem. Agenciam-se os teóricos Sílvia Fernandes e Beth Néspoli, e os entrevistados Eduardo Moreira, do Galpão; Tânia Farias, Marta Hass e Paulo Flores, do Ói nóis e Júlio Zanotta, ex-integrante e um dos fundadores do grupo gaúcho.

Em função do seu tempo de existência, dos grupos pesquisados por ocasião desta obra apenas dois sofreram a pressão direta do regime militar que ditou o Brasil (1964-1985), o Ói nóis e o Galpão, respectivamente fundados em setenta e oito (78) e oitenta e dois (82). Essa seção se dedica a investigar como sentiram essa pressão externa, o que representou para as relações desses grupos tamanha força e como isso repercutiu em suas obras.

O período do autoritarismo teve graves consequências para os movimentos organizados da sociedade civil, dos quais o movimento de teatro de grupos:

[...] o país atravessa a repressão ditatorial, com o desmantelamento das universidades, dos movimentos sindicais, dos focos de resistência da sociedade, com o assassinato de operários, professores, jornalistas e militantes nos porões da tortura, e com a asfixia das potencialidades criativas [...](FERNANDES, 2011, p. 68)

A partir disso, três palavras resumem esse período para os grupos teatrais brasileiros: resistência, repressão e clandestinidade. Resistência contra a censura e as dificuldades de financiamento dos projetos artísticos; opressão e perseguição aos artistas independentes e reunidos em grupo contra o regime; e clandestinidade na realização e apresentação dos trabalhos. A partir dessas três palavras chaves, pode-se ter uma pálida noção do que os grupos entrevistados guardam em sua história e dos efeitos dos anos de chumbo no teatro.

[...] teatro de grupo, entendido aqui como um coletivo com projeto artístico, pesquisa permanente e busca de inserção social, algo que havia sido pulverizado a partir de 1968 com o acirramento da censura, a perseguição política durante o golpe militar e o consequente exílio de muitos criadores da área teatral. (NÉSPOLI, 2011, p. 95)

Muitos daqueles que nasceram depois desse período, indivíduos ou grupos de teatro, não fazem ideia do que é a **repressão** e a perseguição ao fazer arte num regime de exceção, mas um dos fundadores do Ói nóis, o dramaturgo Júlio Zanotta, revela um pouco das suas impressões quanto a experiência daquele jovem grupo de atores que viveu os primeiros anos do grupo gaúcho sob o véu da ditadura militar:

[...] o período da ditadura, para quem viveu, tem um caráter subjetivo que é difícil de explicar, é uma espécie de medo coletivo provocado pelas forças da repressão, você tinha medo até de escutar uma música dentro de casa, você policiava o que estava dizendo, você estava constantemente na defensiva, antes de atravessar uma rua você olhava para os lados escuros, você não sabia se seria abordado, espancado, você estava num bar tinha uma batida policial e você não sabia se essa batida era contra você e seu grupo ou se era uma coincidência... enfim, esse medo coletivo, instaurado na sociedade, ele embargava, ele tolhia as ações artísticas, a expressividade, quando você estava na oposição. E, ao mesmo tempo em que você se sentia perseguido e caçado, você recebia apoios solidários de muitos setores em pequenos gestos [...] (Júlio Zanotta, idem)

Ante uma situação tão grave, naturalmente as relações interpessoais dos grupos internalizam essa pressão nas estruturas internas através de tensões de variadas ordens. Questionado sobre como ficavam as relações do grupo, assim respondeu Júlio Zanotta:

[...] isso esfacelou o grupo até, pelo contrário [não agregou]. Essa pressão externa contribuiu ainda mais para uma espécie de debandada. [...] eu acho que o Ói nóis só não foi mais reprimido violentamente porque se tratava de um caso público, eram atores, havia jornalistas, eu era jornalista na época, tinha a cobertura da imprensa, então aquilo nos protegeu um pouco. Já durante os ensaios, o Paulo Flores, a Silvia Veluza e o Rafael Baião foram presos [...] Nós recebemos no Ói Nóis Aqui Traveiz, uma ação orquestrada dos órgãos de repressão, que ia desde o departamento de censura da polícia federal, até o serviço de informação das forças armadas, aí entrou DOPS, entrou DOI-CODI [...] (idem)

O esfacelamento do grupo era consequência de uma pressão que forçava muitos artistas ao exílio, como o próprio Zanotta, à clandestinidade ou à prisão injustificada. Além disso, o estado de tensão alterado produzia embates e rupturas inflamadas entre os integrantes do Ói nóis. Por outro lado, os fundamentos ideológicos do grupo gaúcho eram fortalecidos e reforçavam a postura de resistência, questionamento estético e da própria ordem social estabelecida. Essas posições combativas e corajosas já estavam muito claras nos primeiros trabalhos do grupo, um comportamento que não se perdeu com o passar dos anos, conforme testemunha Tânia Farias: “é um aspecto fundamental do trabalho, até porque o Ói nóis não se priva de se colocar politicamente. O Ói nóis é um grupo que sempre tem uma opinião, não vai estar neutro porque vai ser mais conveniente.” (idem)

Como decorrência dessa perseguição política, o grupo passou a ser reconhecido e associado a esse espírito aguerrido e apaixonado, tanto que suas relações interpessoais refletiam uma intensidade e temperatura além da média; os processos criativos eram tensos e focos de verdadeira passionalidade. Nas palavras de Tânia Farias (2014), ninguém estava ali pela metade, todos se dedicavam de corpo e alma ao grupo. Os artistas que desejavam ingressar no grupo e o faziam eram imbuídos desses mesmos propósitos. “O Ói nóis está sempre atento a isso, mas o que nós, internamente, sentimos não são os ares da ditadura, mas temos muito claro uma avaliação de que nós somos frutos dessa coisa horrível que aconteceu aqui.” (Tânia Farias, idem)

E apesar das sequelas deixadas pelo regime opressivo, o grupo amealhou forte apoio popular, ao mesmo tempo em que atraiu a atenção de outras instâncias do poder. Por isso, interessante observar no depoimento de Tânia Farias a análise de que, assim como o Ói nóis mudou e se adaptou aos novos tempos de democracia, aquela repressão do antigo regime também se transformou para continuar existindo, pois os governos e grupos políticos já identificavam no Ói nóis uma ameaça a ser corrompida ou cooptada. Segundo as palavras de Tânia Farias: “guardadas as devidas proporções, o fato de podermos estar falando aqui, evidente que nós avançamos em várias questões, não estou dizendo que é tudo igual, estou dizendo que existe um opressor que continua aí, ele se transformou para continuar existindo”. (idem) Assim, não por acaso, o grupo associa os inúmeros despejos dos locais por onde sediou-se, combinado ao desamparo governamental, ao remanejo dessa pressão do poder dominante, cujo desejo é o fim dessa voz livre e autônoma que o Ói nóis representa:

[...] ser despejado daquele lugar, já naquele momento, houve uma coisa de querer que o grupo acabasse, de não haver nenhum tipo de apoio com relação ao seu trabalho e até com cooptação de outras pessoas, enfim, de que pessoas trabalhassem contra a ideia do grupo. [...] existe uma pressão que é também do ponto de vista político, pelo grupo ter um posicionamento político muito forte com relação às políticas culturais, com relação à questão partidária. (Marta Hass, idem)

[...] tínhamos o apoio popular, dos foros para preservar a Terreira, e a prefeitura buscou de alguma maneira desestabilizar o grupo para que não conseguíssemos ter forças para impor as nossas reinvindicações e nos colocarmos atuantes naquele momento [...] (Paulo Flores, idem)

Outro grupo que sentiu a ação da opressão foi o Galpão. O grupo relata que em seus primeiros anos, apesar de coincidirem com o período de transição do autoritarismo para a democracia, as motivações políticas eram presentes no grupo. “O Galpão nasceu em 1982, ano em que estávamos sob jugo do governo do general Figueiredo. O momento já não era tão favorável ao sistema, uma vez que a conjuntura internacional de crise do petróleo impunha reveses ao governo.” (MOREIRA, 2014b) Apesar de localizar seu início nesse período, ainda assim houve perseguição policial às ações do Galpão, de acordo com as recordações compartilhadas abaixo:

[...] a resistência vai ser a marca do DNA de muitos dos grupos que nascem nesse período. No caso dos primórdios do Galpão, a resistência se dá com o teatro popular e de rua que, rompendo com a imobilidade e o silêncio, vai para as praças, juntando quinhentos, mil espectadores em volta de uma roda, e associando-se a sindicatos e associações de bairro e profissionais. A sociedade começa a se movimentar em torno da democracia em manifestações que dariam origem à luta pela anistia, o retorno dos exilados políticos, as eleições amplas e gerais e a Constituinte. A água parada e represada, que gerava o mau cheiro de construções faraônicas, começava a circular e a ameaçar o status quo. (MOREIRA, 2014b)

Moreira relembra que as primeiras peças do grupo, na rua, não tinham muita consistência dramatúrgica, eram quadros, mas facilitavam uma rápida presentificação, característica da linguagem do teatro de rua, e que poderia ser interrompida a qualquer momento pela perseguição policial.

O nosso teatro começou como uma coisa extremamente política, ir para rua em oitenta e dois no Brasil era uma loucura, era uma coisa impensável. [...] era um ato político também, você reunir quinhentas, setecentas pessoas, no momento em que as pessoas não podiam se reunir, isso era uma coisa muito estranha no Brasil. Chegamos a ser presos algumas vezes por conta dessa coisa de reunir muitas pessoas, depois teve um momento, bem no começo do grupo, em oitenta e três, que nós fizemos um esquete de rua para os sindicados que era sobre o Brasil sendo vendido para o FMI, aquela época do acordo do Brasil com o FMI. (Eduardo Moreira, idem)

Enfim, a pressão dos mecanismos de perseguição do regime antidemocrático da época foi uma força desagregadora e desarticuladora dos projetos coletivos de teatro somada com as graves, sucessivas e fragmentadoras crises econômicas. A combinação de repressão com falta de financiamento foi fatal para a boa parte das iniciativas grupais no movimento teatral dos anos oitenta e parte dos anos noventa. Essa força represou um desejo de grupalidade que irrompeu nas inúmeras iniciativas de teatro de grupo surgidas nos anos oitenta, noventa e dois mil, ampliados por modernas leis de fomento. Contudo, para aqueles que passaram vivamente pelas agruras da ditadura o sentido da palavra resistência é materializado nas relações interpessoais dos seus membros que não sucumbiram à repressão do autoritarismo, nem das forças de poder atuais.

### Pressão social sobre o coletivo

**Mapa.** Aborda-se nesse item como as relações interpessoais dos grupos absorvem as pressões sociais, seja subjetivamente ou concreta. Agenciam-se os entrevistados Fernando Kike Barbosa e Adriane Mottola, da Stravaganza; Verônica Reis, dos Atores de Laura; Eduardo Moreira, do Galpão; Júlio Zanotta, ex-integrante e um dos fundadores do grupo gaúcho.

A pressão social recai de forma ora subjetiva, ora concreta, sobre os grupos. Quem assim define são os próprios entrevistados. De modo subjetivo, se coloca a forma como a sociedade encara a profissão de ator/atriz, pressionando muitos grupos a se manterem no amadorismo, e aqueles que se profissionalizam interiorizam essa pressão que se traduz em insatisfação para alguns e dificuldade em se manter na profissão para outros. Essa pressão acaba por minar a própria confiança na escolha do indivíduo pela sua profissão e, por consequência, afeta sua capacidade de dedicação. Uma pressão que estimule a não profissionalização tende a impedir o ator de chegar ao que descreve Verônica Reis: “eu passei a me exigir mais, muito mais. Porque então, se eu queria viver disso, eu tinha que ser muito boa, tinha que deixar de ser só um hobby.” (idem)

O Galpão aponta outra pressão social de caráter subjetivo e que, certamente, seria o sonho de qualquer grupo sofrê-la: trata-se da pressão de superar um grande sucesso, ou, por Eduardo Moreira: “um grande sucesso é sempre uma pressão muito grande.” (idem) Porém, essa “bendita” pressão transmuta-se em tensões artísticas quando os indivíduos, ao decidirem sobre novos projetos, entram em conflito estético, isto é, uns querem repetir a fórmula, outros querem novos desafios.

[...] tem gente que acha que o grupo precisa encontrar outra maneira, outra interpretação, buscar uma coisa que seja menos dominada, que seja menos fácil, tem gente que acha que o grupo não pode perder essa linguagem popular, então isso gera o tempo inteiro um debate muito grande. [...] Isso gera uma série de conflitos, tem gente que acha que isso traz certa reflexão, que tem que ser mais cômica, menos sorumbática, menos filosófica, menos existencial, tem que ser mais cotidiana. (Eduardo Moreira, idem)

No Ói nóis, em função do caráter provocativo, de estranhamento, e até agressivo, que suas montagens suscitavam no começo, o público hostilizava e pressionava moralmente os atores, de acordo com o relato de Júlio Zanotta: “[...] na inauguração do teatro, pessoas na plateia provocaram, interromperam o espetáculo com xingamentos, houve um pequeno tumulto.” (idem) Mas, ao contrário do que poderiam fazer (acuando-se), o grupo reagia com montagens sempre mais intensas e corajosas, sinalizando que essa pressão era convertida em estímulo artístico.

Além dessas situações, da Stravaganza surge o relato de uma força bastante concreta com relação ao espaço físico do grupo. Em razão de se localizar num espaço residencial, o Studio Stravaganza, nome dado à sede, sofre constante pressão dos moradores próximos, em função do movimento, do barulho e das agitações que promove, com base em Fernando Kike Barbosa:

[o Stravaganza tem o seu espaço em] uma garagem, enfim, e num certo momento podíamos fazer teatro lá – porque agora estamos impedidos de novo porque os vizinhos reclamaram, enfim, entramos em algumas problemáticas aqui, não estamos podendo fazer espetáculos lá. (idem)

As consequências disso nas relações interpessoais e na cena do grupo podem ser melhor apresentadas pela diretora Adriane Mottola:

[...] sem liberdade para criar, tu tens hora para terminar o ensaio, tu não podes entrar noite adentro, pegar fim semana, tens aquela preocupação, já falas mais baixo. Então, isso interfere na tua liberdade de criação também, a preocupação de não usar uma música alta, não usar uma música ao vivo, tudo isso vai interferir e fazer com que o trabalho tenha uma cara diferente no fim das contas. (idem)

## As tensões internas entre os indivíduos do grupo

### Tensão ética: o vínculo e os valores do grupo

[...] o aumento da liberdade individual pode coincidir com o aumento da impotência coletiva [...]

(Zygmunt Bauman)

[...] a comunidade, na contramão do sonho fusional, é feita de interrupção, fragmentação, suspense, é feita dos seres singulares e seus encontros.

(Peter Pál Pelbart)

Se duas pessoas sempre concordam em tudo, é certo concluir que uma delas pensa por ambos. (Sigmund Freud)

**Mapa.** Abordam-se nessas linhas três questões éticas que tensionam os vínculos nos grupos de teatro investigados: os conflitos relacionados com o individualismo; a homogeneização dos coletivos; e a autonomia da individualidade. Parte-se dos seguintes valores universais do teatro afetados por esses embates: a solidariedade, o comprometimento e a generosidade. Agenciam-se os pesquisadores: Nerina Dip, Cristina Comini, Stela Fischer, Rosyane Trotta e Gilles Lipovetsky segundo a explicação que dão ao individualismo. E os entrevistados Ney Piacentini e Sérgio de Carvalho, do Latão; Paulo Flores e Tânia Farias, do Ói nóis; Eduardo Moreira, do Galpão; Gustavo Gasparani, da Companhia dos Atores; e Alexandre Krug, da São Jorge.

Os valores de um grupo compõem um sistema de princípios constituídos tácita ou implicitamente representando o que os indivíduos daquela comunidade julgam ser os melhores parâmetros para nortear-lhes o comportamento e as decisões. Essa constituição se dá por negociação, convenção e acordos que são constantemente firmados e atualizados entre os integrantes do coletivo e fundam a noção daquilo que o grupo significa para os seus participantes. Esses princípios são compostos a partir de valores subjetivos que se constroem com o tempo, isto é, não se trata de um estatuto *a priori,* mas de uma construção paralela às experiências do coletivo. Por isso, determinados comportamentos têm julgamentos diferentes na história de um mesmo grupo. Por exemplo, uma iniciativa não é bem aceita num momento mas passa a ser, com o passar do tempo, pois à medida que os valores vão sendo estabelecidos e acordados entre o coletivo, torna-se mais claro o que se pode ou não fazer e por quê.

Os problemas éticos – que relacionam o indivíduo com os valores do grupo – resultam em tensões de vínculo entre os indivíduos. Conforme visto anteriormente, o vínculo é a estrutura psíquica através da qual o indivíduo se relaciona com o mundo, por isso, conforme o relacionamento entre duas pessoas seja mais ou menos intenso, estável e próximo, mais ou menos intenso será o vínculo entre elas. Uma estrutura relativamente tão forte não se abala fácil, exceto por questões éticas; ou seja, a relação entre indivíduos sofre severos abalos quando questões de valor estão envolvidas. Quando as pessoas discordam entre si, divergem por alguma razão ou tem sonhos diferentes, isso não cria um motivo suficientemente poderoso para que mudem a visão amistosa e respeitosa que possuam umas das outras, ou mesmo que deixem de gostar de estarem juntas. Mas quando alguém é antiético, isto é, age deliberadamente alheio ou contrario aos valores do grupo, o vínculo é reconfigurado negativamente ao ponto de em alguns casos o próprio convívio se tornar insuportável.

As questões éticas ora propostas decorrem da experiência dos grupos entrevistados, especialmente na tensão existente entre o binômio indivíduo e coletividade. Essa tensão se dá no nível ético através dos embates relacionais que opõem, ou aproximam, o indivíduo de valores pertinentes ao coletivo, tais como solidariedade, generosidade e comprometimento. Concepções, enfim, que fortalecem a coletividade e que são alguns dos valores universais do teatro. Esses valores são testados especialmente quando: o individual se sobrepõe aos interesses do coletivo; quando o individualismo impera; pelo lado contrário, quando se pretende a massificação ou homogeneização dos indivíduos para se construir uma noção de grupo; e através da própria emancipação da individualidade enquanto estratégia de formação de um grupo plural.

A primeira questão tratada opõe o indivíduo ao coletivo através do individualismo enquanto internalização de valores imediatistas, interesses particulares divergentes ou afirmação do ego, agindo na diluição das relações interpessoais do grupo. Esse comportamento é amplamente difundido, enaltecido e estimulado na sociedade contemporânea.

Os depoimentos colhidos nos grupos transitam em torno de alguns eixos: de como os grupos sentem essa tensão; do que consideram ser a sua causa; e da linha tênue que separa o fortalecimento e emancipação da individualidade com o estímulo ao individualismo.

A pesquisadora Nerina Dip declara que o individualismo pode ser sentido e até estimulado no teatro através das propostas metodológicas de treinamento do ator. Estas propostas valorizam e centram-se nas “necessidades individuais [que] não contemplam a ninguém mais que o próprio ator.” (DIP, 2005, p. 56) A partir do pensamento de Lipovetsky, a pesquisadora propõe algumas considerações sobre o individualismo: nessa visão o pensamento humano se estrutura de forma evolucionista, isto é, baseado em fases identificadas por certas características do sistema de valores e condutas humanas. No caso, a conduta do sujeito “se orientou primeiramente em torno de Deus, depois dos homens e finalmente do si mesmo. Nossa moral, segundo ele [Lipovetsky], localiza-se no terceiro estágio, embora ainda se observe a coexistência das outras morais.” (DIP, 2005, p. 114) Lipovetsky chama a cultura nascente nesse estágio de *self-interest*, que é uma era regida pelos direitos subjetivos, da exaltação dos direitos individuais, da autonomia; e o artista de teatro encontra nesse contexto o estímulo ideal para utilizar suas forças criativas sem a necessidade de negociá-las e tampouco o seu tempo, o seu espaço ou o seu pagamento.

Trata-se de uma sociedade livre dos deuses e que admira a autonomia dos indivíduos. Essa lógica cultural permeia as práticas culturais, especialmente o esporte, o trabalho, o corpo, a alimentação e o teatro. Esse é um terreno fértil para o nascimento dos espetáculos solos, pois eles são também uma expressão da auto absorção individualista. O solo associa-se a esses conceitos, por que nessa modalidade o ator encontra espaço para se congraçar consigo mesmo, para ser chefe e senhor de seu tempo e de seu corpo, ser ator, diretor e técnico. A auto absorção implica em que o ator saiba administrar seu tempo, seu corpo e seu espaço. (DIP, 2005, p. 116)

Baseado nesse pensamento, o movimento de teatro de grupo torna-se uma iniciativa anacrônica, ancorada em um estágio temporal ultrapassado. Entretanto, outra visão é exposta por Alexandre Krug, “[eu] não diria que é anacrônico, diria que num certo sentido é o futuro, ainda.” (idem) Da mesma forma, para Gustavo Gasparani: “não [é anacrônico], nem um pouco. Eu acho que todo mundo que está começando, jovem ator, que se juntar e puder conseguir formar um grupo e fazer, faça.” (idem)

É preciso destacar que a autonomia do indivíduo, exposta por Dip, é vista como expressão do individualismo, a depender de como se manifeste nos coletivos. No Ói Nóis, o discurso é de alteridade e solidariedade, o individualismo é um inimigo a se combater apesar de não ser “fácil para o indivíduo suportar o coletivo, de tempo lento, estrutura complexa, pesada mobilidade. Não é fácil para o coletivo suportar o indivíduo, de comportamento tirânico, instabilidade emocional, egoísmo inerente.” (TROTTA, 2008c, p. 21)

Se o trabalho em grupo atrai para si o preconceito inerente às dificuldades de relacionamento, por outro lado há vantagens nessa forma de trabalhar. Quando isso é ignorado, uma visão parcial da realidade é exposta e a regra do “melhor só do que mal acompanhado” predomina.

Não é a coisa mais simples, é bem difícil trabalhar coletivamente, mais fácil, talvez, seja ter um patrão, [...] ter quem mande e quem obedeça... trabalhar coletivamente tem a ver com essa ideia de utopia de viver numa sociedade mais justa, mais solidária, que as pessoas se relacionem com as outras de forma horizontal. (Marta Hass, idem)

O grupo gaúcho reconhece que essa relação estabelecida em grupo nem sempre é harmoniosa e por isso procura refletir sobre esses conflitos, trazendo-os a tona em discussões do grupo e através de projetos artísticos, para que não virem posições estáticas, de individualismo. Conforme Marta Hass, “a forma como se coloca a questão do individualismo *versus* o coletivo, eu, enquanto indivíduo, me coloco diante do grupo, isso é uma tensão que acho que dentro de teatro de grupo tem, e que várias vezes tem estado dentro da própria cena.” (idem)

Por essa razão, de acordo com o diretor do Latão, o estímulo ao individualismo é a primeira das dificuldades inerentes à disponibilidade necessária para a realização o trabalho coletivo. Para Sérgio de Carvalho, “a primeira ameaça ao projeto de grupo tem a ver com a própria dificuldade de você se por em relação de trabalho coletivo, porque isso exige uma disposição individual interna para isso, uma disposição ao risco e um ambiente favorável.” (idem)

Segundo Cristina Comini, uma das causas desse comportamento está no imediatismo, em razão do qual o indivíduo sozinho se libera da necessidade de entrar em acordo para decidir questões em que particularmente se sente mais confortável e satisfeito em fazê-lo. O imediatismo atinge aspectos da solidariedade e comprometimento dos indivíduos na medida em que o tempo do diálogo, da persuasão, do convencimento, enfim, o exercício da prática democrática, deixa de ser visto como uma vantagem e um prazer da realização do coletivo para se tornar uma perda de tempo.

[…] Na era da indústria comunicacional, precisamente a “comunicação” verdadeira, profunda, entre seres humanos se torna cada vez mais difícil. Terminaremos por derrubar as últimas trincheiras do grupo porque "comigo me entendo melhor”? Uma vez que explode a complexidade das relações estabelecidas dentro de um grupo de teatro, se chega à conclusão de que, para fazer teatro (dança, etc.) melhor só que mal acompanhado. (COMINI, 2004, p. 18, tradução nossa)

Somado a isso, ainda há os fatores de ordem econômico-financeira, pois quanto maior o número de artistas envolvidos num projeto menor será o resultado monetário da partilha entre todos, e se a iniciativa for “solo” então nem haverá partilha entre mais atores. E esse problema, por exemplo, não é trivial e sua recorrência talvez seja a que mais pesa na decisão particular de muitos artistas. Segundo Ney Piacentini, “num momento histórico, econômico, social, em que o individualismo graça, é muito mais difícil você manter as pessoas unidas em torno de uma ideia, de um projeto [...]”. (idem)

Paralelo a isso, conforme Comini, são acentuados os aspectos da cultura da solidão que se propagam como modo de vida no mundo moderno. Uma cultura que resulta em parte de pressões econômicas ao mesmo tempo em que as reforça, isto é, a solidão é causa e efeito dessa relação cultural que se estabelece a partir de influências financeiras fortíssimas sobre o processo de coletivização, surtindo um profundo desmantelamento das relações interpessoais. Esse ciclo vicioso, formado pelo encadeamento “solidão-pressão econômica”, acentua e colabora para o individualismo, especialmente da indiferença do indivíduo frente aos problemas de interação social.

O certo é que a sociedade contemporânea parece institucionalizar o estado de solidão, ao ponto que somos multidões de isolados e isoladas: cada um no seu compartimento deve lograr ser autossuficiente econômica, psíquica e afetivamente para poder, depois, relacionar-se com outros autossuficientes. (COMINI, 2004, p. 20, tradução nossa)

O “comigo me entendo melhor” é parte de uma ideologia que repercute em si os valores de uma sociedade capitalista e neoliberal que têm sido combatidos pelo trabalho coletivo, de acordo com Tânia Farias. Nas reflexões da atriz, o individualismo não é uma característica de um indivíduo em abstrato, de um “outro”; ele está em todos nós. Ou seja, aquele indivíduo, descrito por Trotta anteriormente, indisposto ao projeto coletivo em razão do autoritarismo ou da impaciência com o tempo lento do conjunto, não é uma terceira pessoa: sou “eu” também. Dessa perspectiva, o individualismo deixa de ser uma característica de certos indivíduos para ser um aspecto inerente ao ser humano, o que nos leva a refletir não mais sobre a sua existência na personalidade do sujeito, mas sobre a sua “dosagem”. Pois, a depender da intensidade com que certas atitudes ocorrem, podem aparentar gestos absolutamente legítimos, mas quando ocorrem com maior força destoam da ética do grupo; por exemplo, “preocupar-se consigo” não é anormal, mas quando em exagero causa desequilíbrios no coletivo.

O individualismo eu acho que é um dos problemas que temos de enfrentar para fazer um trabalho coletivo, então está muito presente. Aquilo que eu falava dos valores que trazemos, acho que somos muito individualistas, precisamos estar abertos, permeáveis para encontrar essas outras possibilidades. O estar tão preocupado comigo mesmo é um inimigo enorme do teatro, da criação coletiva, do teatro de grupo, dessa ideia do estar com o outro. Não significa que seja um abandono de si [...] (Tânia Farias, idem)

A atriz desloca a localização do problema do individualismo da figura do outro, de um grupo ou sociedade em abstrato, para dentro do próprio indivíduo, ser que discursa, ou seja, eu, ela, você. Quando essa limitação é feita, todos são convocados a enfrentar esse fenômeno e, cada qual, sobre si mesmo. A dificuldade está em reconhecer-se portador dessas características, sobretudo quando não são qualidades normalmente valorizadas ou enaltecidas pelo sistema moral da sociedade, especialmente aquele predominante no nosso país. À vista disso, o individualismo pode ser percebido como um atributo individual represado por um sistema de valores morais, sem que represente um desvio de caráter ou algo do gênero.

Contudo, uma qualidade inerente a um indivíduo é perceptível pelos efeitos que se fazem notar através das relações interpessoais no coletivo; o Latão, por exemplo, aponta a competitividade não como causa, mas efeito de um problema maior, já abordado por este trabalho, que é o como um desses efeitos, resultado da internalização da pressão econômica pelo indivíduo, produzindo inconscientemente a urgência de ser melhor que os demais.

[...] as pessoas estão em alta competição umas com as outras porque elas se sentem pressionadas como mercadorias. Porque pressionado como mercadoria o cara começa a afirmar a personalidade cada vez mais para chamar a atenção, aí o ator quer chamar a atenção em cena, quer flertar com a plateia, agradar o diretor, puxar o saco do diretor, por razões fúteis, de efeito. (Sérgio de Carvalho, idem)

Essa internalização manifesta como o indivíduo assimila a pressão econômica e, assim, converte suas relações interpessoais em relações mercantis. Este problema, apontado por Sérgio Carvalho, é possivelmente um dos fundamentos do estímulo ao individualismo que as filosofias comportamentais capitalistas contemporâneas promovem. Pois, em situação de competitividade, o indivíduo inconscientemente passa a agir na busca da eficiência produtiva para chegar ao reconhecimento profissional, sendo que o grande beneficiado por isso é o sistema do capital, e o maior prejudicado é o próprio indivíduo ao ser apartado da sua condição natural de ser coletivo. Consequentemente, a competição que reina na economia de livre mercado é assimilada na forma de ver o outro como ameaça, e também manifesta consequências comuns na cena. Comuns porque acontecem a todo o momento, por exemplo:

O cara no primeiro ensaio já quer gerar um efeito, gerar uma fórmula, fazer um tipo, criar uma caricatura que crie um efeito fácil. Por duas razões, por segurança, porque é mais fácil fazer isso e, depois porque ele acha que isso é atuar, porque gera um brilho fácil, mas é um brilho falso, um brilho de estado da personagem, não é de processo. No fundo é vaidade, ela acha que isso vai destacá-lo em relação ao conjunto. É a estrutura mercantil internalizada. (Sérgio de Carvalho, idem)

Percebe-se aí que o individualismo não aparece apenas na explícita manifestação de se querer trabalhar sozinho ou ser o centro das atenções, mas também em querer “ganhar” do outro ou mostrar-se melhor que os demais. Entretanto, Sérgio Carvalho também elabora sua análise identificando outra origem interna, estimulada e cultivada dentro das fronteiras do próprio grupo de forma inconsciente. E isso ocorre quando o coletivo negligencia aspectos da autoafirmação do indivíduo, da formação da personalidade do mesmo, levando fatalmente à produção de episódios de individualismo, conforme segue:

[...] as pessoas começam a fazer teatro por razões muito egoísticas... o teatro vai se ligar aqueles jovens que percebem que ali eles podem ser acolhidos, então o sujeito é considerado esquisito na vida, mas o teatro acolhe, isso é bom, é o lado bonito do teatro, só que essa acolhida, às vezes, exige um fortalecimento do ego por razões erradas. As ilusões do eu, afirmação da personalidade artística, aí isso vai criando confusão na cabeça do sujeito, ele começa a pensar muito individualmente, aquilo que o Stanislavski dizia, ele começa a pensar ele na arte e não a arte nele. (Sérgio de Carvalho, idem)

O Galpão é um grupo formado por pessoas maduras, isto é, na faixa etária dos 50 anos, e com um tempo de convívio comum maior do que o tempo de existência de muitos dos grupos investigados. Dessa perspectiva, as questões de autoafirmação já foram superadas e o grupo apresenta outra motivação para as iniciativas que colocam o individual sobre o coletivo, de acordo com Eduardo Moreira: “[...] eu acho que a maturidade das pessoas, traz também um desejo de realização individual que o coletivo não consegue, às vezes, contemplar ou abarcar.” (idem) Se o depoimento de Carvalho sugere o individualismo como indício de imaturidade no processo de formação da personalidade artística, percebe-se em Moreira uma sinalização diversa, onde personalidades artísticas mais experientes, ou seja, individualidades mais maduras também tendem a anseios de alçar voos individuais.

No grupo mineiro, destaca-se a impossibilidade de o projeto coletivo satisfazer todos os anseios e aspirações individuais. Por isso, tornar essa tensão consciente e discuti-la nos processos de trabalho, se não resolve a questão, ao menos promove a transparência dos medos e desejos individuais: medo de que o grupo se enfraqueça *versus* o desejo de realizações particulares. Ao que tudo indica, não se trata de imediatismo ou posturas egóicas, mas da tensão produzida quando os projetos individuais se materializam, inviabilizam o calendário de atividades em conjunto e, por isso, dificultam o coletivo, conforme Eduardo Moreira:

Existe um embate de um interesse individual, interesse coletivo, isso está sempre acontecendo. A elaboração coletiva não consegue abarcar todas as individualidades por mais que ela seja discutida, conceituada, coletivamente acordada, mas ela não é unânime então isso sempre gera crises [...] Entendo que as pessoas querem viver outras experiências artisticamente, acho que para elas é importante, agora, claro que gera no grupo uma incerteza, uma insegurança muito grande, gera uma tensão, é inevitável [...] O próprio projeto do Cine Horto, como centro cultura, foi para dar vazão a projetos individuais também. (idem)

O individualismo não impossibilita ou é contrário à manutenção de quaisquer relações interpessoais. O grau de sociabilidade de um indivíduo não está associado à alteridade ou individualismo. Contudo, a construção de vínculos duradouros e sustentados por laços afetivos, ideológicos e estéticos tem uma constituição que demanda tempo e convívio. Assim, o desafio é enfrentar o individualismo sem confundi-lo com o maior patrimônio de um grupo: a autonomia da individualidade. Por autônomo, compreende-se o indivíduo consciente de suas relações interpessoais, sem que essa consciência dilua a força com que se aproxime e se vincule a outras pessoas. O vínculo, no ser autônomo, é mais do que uma amarra que anula a própria vontade, é uma conexão com os próprios desejos, sonhos e vontades, reconhecidos e identificados no outro, é a expressão da solidariedade em um grupo.

A dita autonomia do ser é uma busca que compromete muitos grupos. Coerentes com esse propósito o Ói Nóis adota como princípio tácito: “a) O indivíduo é livre; b) o coletivo resulta da prática dos indivíduos.” (TROTTA, 2008a, p. 234) Para eles, posicionar-se frente ao individualismo não é uma opção, mas faz parte da própria ideologia do grupo de lutar pelo mundo que acreditam, pela sociedade que desejam. Porém, isso não implica em anulação das potências individuais:

O individualismo é o grande inimigo para nós, então, de que maneira isso que está tão exacerbado na sociedade hoje, essa divulgação maciça do individualismo, de olhar só para si [...] Pensando o individualismo como aquele que concorre sozinho, que só olha para si, diferente de individualidade. Para nós é muito importante o crescimento das individualidades, [...] dessa autonomia que é uma das coisas importantes dentro do trabalho do Ói Nóis, [...]. Mas, o individualismo caracterizado pela concorrência, pelo passar por cima do outro, ser melhor que o outro, é o grande inimigo a combater. (Paulo Flores, idem)

Assim como o Latão encara o individualismo como produto do sistema capitalista, no Ói Nóis, em algum momento de sua história, o individualismo foi fruto de um sistema autoritário interessado em anular a potência do coletivo, desarticulando-o e desagregando-o, para impor sua força sobre a fragilidade dos indivíduos isoladamente. Para o grupo gaúcho, acima do capitalismo ou do autoritarismo, existe a ação de setores interessados no poder e controle social que agem desagregando grupalidades.

Em se tratando de um grupo que enfrentou o desmantelamento das coletividades promovido pelo regime militar, o projeto do Ói Nóis é internalizar a ideologia solidária e coletivista, manifestando-a através de uma metodologia democrática de trabalho artístico-criativo – ainda que no nível administrativo e de gestão do grupo os vínculos não tenham atingido o grau desejado de comprometimento coletivo. A solidariedade é mais que uma estratégia para reforçar os vínculos no grupo, é uma filosofia de vida. Em razão dos desgastes ideológicos, da repressão, perseguição política, pressão econômica que o grupo gaúcho sofreu e sofre, o projeto coletivo que o Ói Nóis representa se estabelece no fortalecimento dos próprios vínculos, na valorização da comunidade.

Por isso, no Ói Nóis, tudo quanto se aponte como sendo “defeitos” ou empecilhos da coletividade é ressignificado e encarado como potencialidades. Por exemplo, o conflito não é um desgaste a ser evitado, mas uma forma possível de encontro com o outro, de alteridade. A coletividade é uma construção cuja riqueza se dá pela diversidade e somatória dos indivíduos, que em síntese estabeleçam e expressem-se aperfeiçoando os processos criativos do grupo.

[...] eu sou sempre melhor junto com o outro, vou ser sempre melhor se eu conseguir entrar em acordo. Nós dois juntos podemos coisas muito mais maravilhosas do que eu sozinha, minha cabeça, meu corpo podem propor, mas tem uma limitação, nós dois já é um pouco mais, nós três, nós quatro, nós cinco, isso só aumenta as possibilidades. Então, frear esse, “eu quero ser o melhor”, já é uma briga, em vez do, “eu quero que nós sejamos os melhores, eu quero que nós encontremos as melhores soluções juntos, não eu sozinha”. (Tânia Farias, idem)

A linha tênue que separa o combate do individualismo com o estímulo das potências do indivíduo no coletivo estabelece uma tensão que se manifesta permanentemente nas preocupações dos coletivos. Pois, nos dois casos, o grupo é prejudicado, seja quando fragmentado pelo individualismo ou quando trabalhe no sentido de anular ou homogeneizar as diversidades das forças individuais. Em vista disso, observa-se a seguinte contribuição em Trotta:

Mesmo na estrutura de um grupo experiente, qualquer iniciativa a que se poderia chamar de coletiva não se constitui senão como uma série de iniciativas individuais que se confrontam e se completam de modo a produzir, como resultante, uma ação amadurecida pelo processo de participação. (2008a, p. 97)

Algo que percebi foi a expressão do individualismo enquanto o desejo legítimo do indivíduo por mais autonomia, estressando os relacionamentos interpessoais, mas sem abalar os vínculos. Essa crise emerge com maior ou menor força conforme a negociação ética do coletivo. De outra forma, independentemente do acordo grupal, também aparecem no indivíduo que manifeste seu autoritarismo e incapacidade de realização em grupo, do egoísmo e competitividade exacerbada, negligência ou alienação com relação às tarefas do coletivo, incapacidade de comunicaçãoe socialização e influência de novas ideologias psicossociais e econômicas, que também estressam as relações interpessoais e, nesse caso, abalam os vínculos dos indivíduos com o grupo.

Por isso, o acordo da ética coletiva poderia levar em consideração o processo de autonomia como estímulo, valorização e potencialização das características singulares do indivíduo num grupo. Talvez isso não seja o suficiente para impedir que ocorram tensões nas relações interpessoais decorrentes de situações onde o particular se sobreponha ao conjunto, mas pode-se encarar tais circunstâncias com maior naturalidade sem que isso represente um desgaste nos vínculos.

Pode-se compreender melhor a questão da autonomia a partir do que significa na prática o indivíduo ser autônomo? E o que se tensiona nas relações interpessoais com essa iniciativa? Parece-me que a conquista dos próprios direitos aliada ao estímulo das coletividades para tanto são ações que se complementam. Pois não basta aos grupos – mesmo que seja um excelente começo – o espírito democrático, o propósito coletivista, a abertura ao outro; é preciso apostar no aprimoramento do indivíduo para que, qualificado, possa se sentir mais confortável para expor suas posições mais fundamentadas e somar sua criação aos demais. Por seu lado, o indivíduo também conquista sua autonomia buscando novas experiências, seja na criação artística, nos setores técnicos ou de gestão. Em suma, esse é um processo de educação, formação e auto-formação dos componentes de um grupo para o trabalho coletivo, do contrário, a boa intenção esbarrará no método de como implementá-la.

Quando um grupo investe tempo e recursos financeiros no próprio treinamento, é natural que alguns integrantes sintam-se incomodados ou até “traídos” se um dos colegas reverte o conhecimento apreendido num projeto que reflita suas aspirações pessoais e não naquilo que se imaginava como sendo o bem coletivo. Nessas circunstâncias as questões éticas – relacionadas com aquilo que os indivíduos julgam ser o comportamento mais adequado frente às expectativas do grupo – tensionam as relações interpessoais dos envolvidos, isto é, o vínculo mantido entre os participantes se “contamina” pelo juízo de valor que cada qual venha a fazer do caso em questão, ou mesmo, o fator tele (a percepção mútua dos indivíduos) será afetada.

Há grupos que refletem sobre o significado da autonomia ou fortalecimento do indivíduo. O Ói Nóis, por exemplo, busca atingir o conceito de “ser expressivo”, de Deleuze, uma alternativa à teoria dos papéis. Os gaúchos consideram-na demasiadamente associada à produtividade, à utilidade capitalista e que reduz o sujeito a uma funcionalidade, ao papel que desempenha. Uma pessoa autônoma é mais do que alguém treinado para uma determinada função, e um indivíduo é singular não apenas por ser útil ao sistema. Os papéis conferem uma identidade que, além de ser estática, “é aquilo que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável”. (GUATTARI, ROLNIK, 2005, p. 80)

O que se pretende é a substituição da noção de identificação estável e redutora das potencialidades do indivíduo por uma ideia de singularidade transitória, em devir entre o individualismo e a alteridade. Com isso, o caráter funcional é uma determinação que impõe ao indivíduo uma tarefa, reduzindo-o a ela através do jogo de papéis. A intenção de Deleuze é estimular o ser a apropriar-se de sua vida, seu espaço, seu território e expandi-los; é torná-lo mais que um ser funcional operativo, mas um *ser expressivo*, que pensa, sente e manifesta-se:

Para Deleuze, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos, quando ocorre uma passagem de uma relação funcional para uma relação expressiva. Eles se tornam expressivos quando adquirem uma constância temporal e um alcance espacial que fazem deles uma marca territorial, uma assinatura. (BRITTO, 2009, p. 52)

Assim, segundo Britto, o projeto de um grupo expressivo, isto é, formado por seres expressivos, funda-se em estimular o indivíduo como um agente do seu território, para que se relacione expressivamente com seu espaço. Enquanto agente, isto é, uma pessoa que age, o sujeito toma posse da sua área e inverte a lógica do poder que invade e domina as regiões, especialmente urbanas. O Ói Nóis, que foi despejado tantas vezes de suas sedes, estimula nos seus participantes um contínuo diálogo com a comunidade na qual estão inseridos. E os aspectos artísticos e ideológicos são as fontes de expressividade dos grupos, que “se tornam expressivos quando adquirem uma constância temporal e um alcance espacial que fazem deles uma marca territorial, uma assinatura”. (BRITTO, 2009, p. 52) Isso faz da tribo gaúcha um devir-grupo, que está sempre em processo. Sua expressão é o que insere um espaço qualquer na geografia cultural da capital rio grandense, diferente de um grupo funcional, que forma e especializa seus papéis; um expressivo atualizar-se com as *relações interpessoais* mantidas entre o grupo e o seu entorno comunitário.

Pode-se depreender que estimular a autonomia também é produzir novas tensões nos indivíduos e deixar que eles as resolvam autonomamente, ao passo que com a supressão da independência do sujeito as tensões e pressões são sempre resolvidas pelo grupo. O impacto produzido pelas tensões éticas nos vínculos, fator tele e relações interpessoais do grupo podem ser bem compreendido a partir do conceito de grupo promovido por Finter, conforme segue:

Um “grupo” é ligado por um laço, definido na sociologia ou psicologia como laço social ou psíquico. Um grupo seria, então, um conjunto de indivíduos ligados por um objetivo ou projeto comum que determinam as relações de dependência e afetividade recíproca. Grupos são determinados por regras de jogo implícitas e têm também um horizonte discursivo comum. No grupo ocorre, então um relacionamento coletivo para com o simbólico, para com a lei e, com isso, uma relação comunitário levando ao desejo. Isso implica também uma fixação do desejo individual, um objeto de desejo comum, entre os membros do grupo. (FINTER, 2011, p. 187)

A constituição dos coletivos está nesses laços de mútuo afeto e percepção que possuam de si. Na realidade, se trata disso, de afeto e percepção; as tensões nada mais são do que um processo de mudança de fortalecimento ou enfraquecimento desses laços, da percepção positiva que os indivíduos têm ou mantêm entre si em função das decisões que tomem amparadas ou não no acordo coletivo que sustenta ética, ideológica e artisticamente o grupo.

Apesar dessas possibilidades, a autonomia do indivíduo potencializa os processos colaborativos de criação artística e dentro da divisão das tarefas e responsabilidades administrativas nos grupos, que demandam indivíduos colaboradores, proativos e independentes para que os fluxos criativos e decisórios não se concentrem nas mãos de poucas pessoas e não as sobrecarreguem. Tanto os métodos de criação coletiva quanto os colaborativos dependem da participação de indivíduos propositivos e treinados, isto é, conhecedores de técnicas artísticas ou, ao menos, reconhecedores da necessidade do aprendizado de certos conhecimentos quando da realização de determinado projeto artístico que requisite do grupo uma experiência que este não domine. Caso contrário, a metodologia esbarra no despreparo do coletivo.

Pode-se dizer então que um indivíduo autônomo é um ser que busca ser informado, esclarecido, preparado – com relação aos conceitos e técnicas inerentes ao seu trabalho – e que esteja no direito de utilizar, a seu juízo, sua experiência para enriquecer os projetos do coletivo. O contrário é permitir que outros tomem as decisões, seja por estar muito próximo do desconhecimento das próprias capacidades, ou por fazer parte de um grupo cuja estrutura hierárquica lhe imponha tal condição subalterna. A falta de informação, inaptidão ou hierarquia verticalizada não é determinante para que processos de criação coletiva ou colaborativos venham a falhar, mas quando não se estimulam as faculdades do indivíduo tais processos tendem a não ser tão produtivos quanto poderiam ser. Pois, ao se levar em consideração que tais processos se fundamentam em dois pilares, quais sejam, a possibilidade de participação dos indivíduos e uma participação que seja qualificada, rica, preparada, então, na falta de quaisquer dessas bases, a colaboração fica comprometida.

O estímulo e fortalecimento das individualidades produzirão tensões não apenas relacionadas aos projetos particulares que se sobrepõem aos coletivos, mas também no decorrer do processo criação, onde as opiniões tenderão a divergir e diferenciar-se com maior frequência. Com a emancipação dos indivíduos e o empoderamento de todos os participantes do grupo, se concretiza o projeto do coletivo. Do contrário, um grupo com indivíduos sem autonomia é apenas um rótulo, uma aparência.

[Muitos usam no nome] termos compostos com as palavras significando “grupo”, “gruppe” ou “group” […] Outros carregam no nome os substantivos “coletivo”, “teatro” ou “companhia”, para denominar a união de vários artistas de teatro. Tais denominações são significativas no sentido de afirmar um modo de trabalho “alternativo” e uma compreensão social “diferente”. Sabemos, entretanto, pelos exemplos citados, que a pretensão e a realidade nem sempre se correspondiam (ou correspondem) […]. “A arte não é democrática”, disse, certa feita, [...] o grande diretor Klaus Michael Grüber, justamente conhecido por seu respeito e carinho na relação com atores e colegas. (FINTER, 2011, p. 183)

Fazer parte de um grupo não é garantia de compor um processo democrático, colaborativo ou de hierarquia horizontal. Nesses casos a questão que fica é: como encarar a noções de autonomia do indivíduo? Nos coletivos que buscam ampliar o espírito participativo, valorizar e potencializar as individualidades essa preocupação é recorrente, conforme como relata a investigadora Stela Fischer com relação ao Ói Nóis:

Quando um grupo congrega individualidades potentes e inventivas, consequentemente se tem o confronto de posicionamentos, resultando em uma colisão de opiniões que deve ser, idealmente, construtiva. É intenção dos agrupamentos teatrais com esse perfil coletivista desenvolver uma ética interna capaz de conter as hostilidades individuais para manter uma relação de troca e impedir que o autoritarismo se aplique nas relações coletivas. Entretanto, compreendo que nem sempre essa condição se realiza como idealizado, podendo, ainda, resultar em divergências entre as partes construtoras e, em casos mais graves, no comprometimento da montagem ou na dissolução das equipes. (FISCHER, 2010, p. 79)

Pelo exposto por Fischer, parece que o grau de inventividade e autonomia dos indivíduos está associado ao aumento de conflitos e embates no processo criativo de suas coletividades. Um sistema ético buscaria dar conta dessas tensões dentro do processo de trabalho, evitando-se o surgimento de situações críticas bem mais graves. Com a ética, essa tensão não seria encarada como um problema, mas como uma força natural de mentes que pensam autonomamente e eventualmente concordarão ou discordarão e, enfim, convergirão ou divergirão seu ponto de vista sobre determinado assunto, conforme aquilo que julgarem ser o melhor para o coletivo. Em Peixoto observa-se exatamente essa dialética criativa:

Outro aspecto que salta aos olhos de quem se detém na análise do trabalho de um grupo de teatro é justamente a constatação dialética de que um dos elementos chaves de estímulo e avanço reside mesmo na diferença entre seus integrantes: alguns dos momentos mais vigorosos de alguns grupos mostra que foram justamente nos instantes de ardente discussão interna, quando cada um investe com intensidade em suas dúvidas e projetos, que a unidade foi forjada de forma mais produtiva. (PEIXOTO F, 1992, p. 1)

A tensão ética que envolve os coletivos teatrais vai além da questão do individualismo, como se verificou. Outro aspecto relacionado com a autonomia dos membros de um grupo se dá no processo consciente ou inconsciente de se tentar alcançar um sentido de união ou coesão em torno de um determinado projeto artístico-ideológico que acabe por suprimir individualidades e “massifique” a opinião do coletivo. Isso também pode se verificar no elevado grau de autoritarismo envolvendo questões de produção e gestão do grupo. A massificação pode ser o oposto do individualismo enquanto supressão das potências individuais, em relações interpessoais que não se questionam, atritam ou criticam. Isso produz a aniquilação do espaço de confluência das diferenças, isto é, no processo de criação, que é visto por Cornago da seguinte maneira:

[Os processos de criação são vistos como] espaços de confluência entre distintas disciplinas, de choque e tensão entre artistas que decidem percorrer juntos um caminho sem que este implique a dissolução da individualidade no grupo ou a integração numa ordem hierárquica, ao contrário, uma ocasião para potenciar as diferenças, o que por sua vez explica a fragilidade destas estruturas. (CORNAGO, 2008b, p. 53, tradução nossa)

Massificação é visto como uma forma de anulação da identidade individual ou, segundo Cornago, dissolução da individualidade, mas também como a subjugação de um coletivo às decisões de um diretor, produtor ou quem mais esteja em posição de comando e assim desarticule as instâncias de debate e decisão do grupo. No primeiro caso tem-se uma busca por alteridade no máximo grau, no segundo uma questão ética comparável ao individualismo ou mesmo ao autoritarismo. Segundo Guattari e Rolnik (2005), o conceito de “identidade coletiva”, surge enquanto um fenômeno massificador, aniquilador das riquezas do indivíduo.

Creio que essa “massificação” seja apenas um pálido resquício da noção ancestral de grupo enquanto uma identidade profunda de pensamento entre os envolvidos. Por exemplo, na era medieval, amizades ou inimizades se davam entre famílias e, por isso, eram herdadas, assim esses sentimentos se propagavam aos demais membros do clã. Quando alguém fugia a regra o grupo tratava de agir no sentido de coibir as vozes internas dissonantes, conforme pode-se notar na peça “Romeu e Julieta”, de Shakespeare, em que os protagonistas sofrem por não aceitarem para si a disputa existente entre seus grupos familiares. Nesse caso, a voz do grupo familiar medieval imperava sobre a do indivíduo, e essa noção contaminou o significado e até o emprego do termo grupo ao longo do tempo.

A palavra *Gruppe*, no uso da linguagem alemã, vem, segundo o Dicionário Duden, do francês. Ainda segundo o dicionário, em 1668, o termo *groupe* adotado do italiano *gruppo*, que significa “reunião de várias figuras formando um conjunto em uma obra de arte” [...] Um significado ainda mais antigo encontrado no dialeto do sul da França do termo *grup*, “nó, união” [...] vem da palavra alemã *kruppa*, que segundo Bloch/Wartburg, significa “massa arredondada” […] Um grupo seria então o resultado de uma ligação entre elementos isolados que se atam. (FINTER, 2011, p. 186)

Enquanto elementos isolados, que são atados por laços subjetivos acima de suas vontades particulares, os grupos tendem a perder sua supremacia a partir do instante que anseios por democracia e a autonomia do indivíduo ampliam a possibilidade do conflito, da crítica no processo de construção social, e as portas dos grupos se abrem para permitir incursões individualistas. Apesar da reflexão que oriento até aqui sobre a “massificação” nos coletivos, penso que na prática é improvável que existam grupos “homogêneos” que sempre concordam e não possuam senso crítico. Um coletivo sempre guarda algo das individualidades que o compõem, segundo Trotta:

O coletivo, por mais coeso que se pretenda, não consegue agir como um corpo único. Mesmo na estrutura de um grupo experiente, qualquer iniciativa a que se poderia chamar de coletiva não se constitui senão como uma serie de iniciativas individuais que se confrontam e se completam de modo a produzir, como resultante, uma ação amadurecida pelo processo de participação. Por outro lado, a ação do indivíduo pode se fechar em si mesma, fruto de uma motivação individualista, ou apontar para o coletivo, movida por um objetivo de compartilhamento. (2008a, p. 96)

Atualmente, creio que as tentativas de massificação surjam quando alguém imponha sua opinião e decisão sobre os demais. Essa iniciativa poderia ocorrer através de algum mecanismo de poder relacionado com fatores financeiros, jurídicos ou por experiência profissional. Por exemplo, um artista reconhecidamente mais experiente que os demais poderia querer fazer sua opinião se sobrepor aos outros membros do grupo; da mesma forma, quando se trata de um diretor convidado, ou um produtor que seja o responsável por determinada captação, pelo pagamento de cachês. Os associados jurídicos de determinada companhia também não abrirão determinados níveis decisórios aos colaboradores convidados.

A tensão ética em um grupo não se estanca em questões individualistas, de massificação ou autonomia individual, e os grupos não enfrentam esses problemas de cada vez. A dinâmica real coloca-os em graus diferentes e concomitantemente no cotidiano dos coletivos. Talvez o que mais se aproxime da realidade seja o trânsito entre essas questões, pois nenhum grupo é grupo o tempo todo e nenhum indivíduo é sempre isolado; esses são fluxos que se alternam e coabitam as relações grupais. Um grupo não absorve um indivíduo pela infinita alteridade, nem o sujeito é autista em último grau para manter-se num isolamento perpétuo, conforme assevera Pelbart:

[...] então o infinito da alteridade encarnada pelo outro devasta a inteireza do sujeito, fazendo ruir sua identidade centrada e isolada, abrindo-o para uma exterioridade irrevogável, num inacabamento constitutivo. Por outro lado, essa dissimetria impede que todos se reabsorvam numa totalidade que constituiria uma individualidade ampliada, como costuma acontecer quando, por exemplo, os monges se despojam de tudo para fazer parte de uma comunidade. (2008, p. 39)

Essa noção de massificação plena é tanto utópica quanto impraticável, mas apenas a caminhada nessa direção já constitui uma tensão ética relacionada às liberdades individuais. Por isso, as coletividades vêm se reorganizando para comportar a crítica e a dialética. Em decorrência disso, podem ocorrer muitas fricções que levem até a cismas ou rachas. Porém, a despeito das razões íntimas pertinentes a cada coletivo, esse fluxo é um resultado natural do aprendizado prático das relações interpessoais. A moderna concepção de grupo está associada a essa dinâmica, segundo Cornago:

[Não são mais] estruturas estáveis, ligadas, por sua vez, a discursos ideológicos ou econômicos, mas sim em devir-grupo, recuperando a terminologia de Gilles Deleuze, em devir-social, em tornar o social um acontecimento aqui e agora [...]. Diante da ideia de grupo se estende o imaginário da rede, uma estrutura que viva em contínuo fazer-se e desfazer-se à medida que ocorrem os cruzamentos. Um projeto artístico, uma oficina ou uma obra cênica implicam alguns desses cruzamentos, dos quais podem surgir trajetórias que darão lugar a outros cruzamentos. (2008a, p. 25)

A dinâmica acaba sendo uma das características fundamentais das relações interpessoais, ou seja, uma modificação constante em função das tensões que sofra e pressões que absorva. Como processo de construção e enriquecimento interior, ao dar voz a todas as potências individuais criativas, um grupo produz essa dinâmica. Não se pode dar voz a tais individualidades sem esperar que as diferenças aumentem e as tensões se tornem maiores, conforme Paulo Flores reporta junto do Ói Nóis:

A ideia do coletivo gera a crise, quer dizer, quando vamos tentar entrar num acordo entre várias pessoas, várias cabeças pensantes, motivações, propostas estéticas, nós vamos tentar de alguma maneira organizar essas propostas para irmos à frente no processo de criação. (Paulo Flores, idem)

Nesse sentido, no Galpão não é diferente, a julgar pelo depoimento de Eduardo Moreira: “[...] um coletivo nunca é unânime, os projetos são discutidos, elaborados e aprovados por uma maioria, então muitas vezes uns atores ficam fora [...]”. (idem) O Galpão é um grupo formado por artistas maduros, pode-se dizer, autônomos, o que resulta em processos decisórios em que o mútuo convencimento e o embate são desgastantes. Por isso Miguel Rúbio cunhou junto ao grupo peruano Yuyachkani a seguinte frase: “quem hoje vê os resultados do trabalho, desconhece a história secreta dos grupos. [...] Ali também tem conflitos. E estes, tal qual no teatro, são o que nos fazem andar.” (ZAPATA, 2010, p. 130, tradução nossa) Todo grupo teatral enfrenta ou já enfrentou diversos conflitos, é algo inerente às relações interpessoais, uma consequência natural de muitas tensões, pressões ou simples oposições entre ideias, valores e gostos.

[O teatro de grupo] se encontra relacionado [...] às vicissitudes ou conflitos que podem surgir ao longo de sua existência. No entanto, deve-se superar esses impasses para a continuidade do grupo, buscando-se vincular a cultura pessoal e a grupal para um enriquecimento mútuo. Do contrário, pode-se chegar próximo da desaparição. (ZAPATA, 2010, p. 127, tradução nossa)

Parece-me que a vinculação da cultura particular com a grupal resulta na grande riqueza que constitui a diversidade que são os coletivos. Essa multiplicidade manifesta-se nas relações que se operam por meio dos projetos do grupo. A massificação seria, portanto, a tentativa de não vinculação da cultura individual com a coletiva ou a tentativa de suprimi-la, domesticá-la, em prol de uma identidade coletiva. Na prática, a dinâmica relacional e de entrada e saída de integrantes, a inevitável autonomia conquistada pelos indivíduos, a necessidade de divisão de tarefas e compartilhamento de responsabilidades, é mais forte e inviabiliza qualquer homogeneização.

O Stravaganza, por exemplo, expressa essa vinculação conforme se pode notar no seguinte depoimento: “tu vês um espetáculo do grupo, tens assim um arsenal de luzes e de efeitos, aí tu vais ver a outra peça e não tem nada é tudo muito simples.” (Fernando Kike Barbosa, idem) O Galpão busca renovar-se a cada espetáculo, o Latão tenta não fixar-se em fórmulas predeterminadas. Nos demais grupos não é diferente: no Atores de Laura, no Ói Nóis e na São Jorge, a grande característica processual está na forma como as relações se reconfiguram independente do estilo artístico que suas montagens reflitam. Identidade e continuidade não são garantias de aperfeiçoamento de processo e resultado. Nos processos de trabalho artístico a noção de aperfeiçoamento nem se emprega como noutras áreas do saber. Movimento, devir, processo, dinâmica, flexibilização, isso faz parte da realidade prática dos coletivos. Segundo Trotta: “cada espetáculo se faz como diálogo com a obra anterior, de modo a efetivar justamente a dinâmica entre experiência e desafio, entre identidade e mutabilidade. Por isso o teatro de grupo é, por excelência, propício a empreendimentos de pesquisa.” (2011, p.214)

A ética grupal, enquanto sistema de valores constantemente testados nas relações interpessoais, reside no imaginário comum do coletivo, sendo aplicado e fiscalizado por todos os participantes. Assim, é interessante perceber no depoimento de Anna Paula Secco, abaixo, que os integrantes mais antigos tornam-se uma espécie de “guardiões da ética do grupo”. Significa na prática que essas pessoas, esses guardiões, agem como mediadores nos conflitos, crises e tensões existentes no grupo, valendo-se desse sistema de valores para auxiliar o conjunto a encontrar a melhor alternativa. Conforme pode-se perceber no caso dos Atores de Laura:

[...] o Daniel [Herz] sabe que eu sou uma atriz muito crítica então muitas vezes ele fala, “Anna Paula, o que você não está gostando?”. [...] “Pô, não estou gostando disso, disso e disso” e o que ele concorda ele traz para ele, “Gente, não gostei disso, disso e disso”, como se fosse ele, então é perfeito. [Ele] teve essa sabedoria, de umas peças para cá, de falar com cada ator, “o que você está sentindo?”, para poder ir ajeitando o time, porque são muitos egos, muito ator, muita atriz, e todo mundo querendo contar a sua história, querendo se identificar cada vez mais. (Anna Paula Secco, idem)

A atriz carioca identifica no próprio grupo uma responsabilidade sobre a figura do diretor enquanto um harmonizador das tensões nas relações interpessoais do grupo. Essa harmonização exige muito dos que a desempenham. Não menos interessante foi perceber, em conversa informal com o diretor do grupo carioca, uma consciência de que esta incumbência faz parte do seu ofício, uma percepção que se espalha pelos atores: “Eu acho que a função do diretor é um pouco essa, [...] tem que ter uma harmonia entre o grupo que está ali em cena [...] eu já vi o Daniel falando isso, ‘O diretor tem essa função também de estar harmonizando o grupo’” (Anna Paula Secco, idem)

Por outro lado, recai sobre o sujeito investido da responsabilidade de dirigir ou coordenar um coletivo as eventuais críticas pelas posturas que adote ou se omita. No Ói Nóis, pode-se ver o exemplo de um grupo colaborativo e democrático em que, ainda assim, os participantes esperam de Paulo Flores ou de Tânia Farias uma postura de coordenação, o que contraria a própria ideologia anárquica do grupo:

Eu acho que pelo fato das pessoas terem experiências bastante diferentes, o que o Paulo Flores pensa é levado em consideração. Sempre é muito importante o que ele pensa porque ele tem uma grande trajetória, uma grande experiência que tem que ser levada em conta quando vamos decidir alguma coisa. (Marta Hass, idem)

Se a mediação ou harmonização de tensões por parte dos líderes parece um benefício, também não deixa de ter riscos, pois o mediador pode cometer equívocos ou agir com parcialidade. Com isso, aquele que deveria agir no equilíbrio das tensões acaba sendo seu produtor em decorrência do mau uso, involuntário ou não, do poder que o grupo lhe conferiu.

As tensões éticas, intimamente ligadas com o comportamento do indivíduo e suas relações interpessoais no grupo, são causa de inúmeros conflitos e que, às vezes, envolvem os próprios mediadores. Nesses casos, a mediação deixa a neutralidade para ser parte da crise. É a versão de Zanotta que atribuiu à coordenação do grupo a responsabilidade pela falha no processo de comunicação que culminou com sua saída nos primórdios do Ói Nóis:

[...] o que acontece quando você quer excluir alguém e você está na direção desse processo? Você deixa de comunicar as decisões para pessoa que vai ser excluída e em pouco tempo a pessoa está fora porque ela deixa de receber as informações fundamentais. (Júlio Zanotta, idem)

Com isso, não se esgota o assunto relativo às tensões éticas produzidas num grupo a partir do enfrentamento de questões que comportamentais face aos valores que o coletivo escolhe para norteá-lo. Contudo, espera-se ter exposto e refletido sobre os três principais pontos de tensão que apareceram nas entrevistas – individualismo, autonomia e massificação – colocados diante da importância da grupalidade e suas decisões.

### Tensão artística: as relações interpessoais na criação em grupo

Uma reunião em que todos os presentes estão absolutamente de acordo é uma reunião perdida.

(Albert Einsten)

[...] um teatro criativo tem que ter fricção, tem que ter diferença, tem pluralidade, diversidade […] a gente produz a liberdade e a liberdade produz a fricção.

(Enrique Díaz)

**Mapa.** Abordam-se nessas linhas duas questões relativas à arte a partir das quais se dão as tensões nas relações interpessoais dos grupos de teatro investigados, quais sejam: os embates estéticos e poéticos. Estimulados por essas questões, através dos entrevistados, visita-se os problemas e as soluções que os grupos encontram para resolver as tensões estéticas, e como os processos de trabalho – desde os mais democráticos aos menos – tensionam as relações interpessoais. Agenciam-se os pesquisadores: Luigi Pareyson e Jorge Dubatti para conceituar estética e poética; Stela Fischer, Antônio Carlos de Araújo Silva e Rosyane Trotta para compartilharem suas reflexões sobre as tensões e os métodos de trabalho. E os entrevistados Sérgio de Carvalho, do Latão; Fernando Kike Barbosa, da Stravaganza; Gustavo Gasparani e Marcelo Olinto, da Companhia dos Atores; Anna Paula Secco e Verônica Reis, dos Atores de Laura; Marta Hass, do Ói nóis, e Júlio Zanotta, ex-integrante e um dos fundadores do grupo gaúcho.

Segundo todos os grupos entrevistados essa é a tensão “preferida” dos artistas, aquela que gostam de produzir e sentir no coletivo e em função da qual trabalham em conjunto. A tensão artística seria aquela gerada, mas nem sempre resolvida, nas relações interpessoais durante um processo de criação da cena. Quando os indivíduos de um grupo tentam atingir resultados criativos, mesmo que tenham opiniões diferentes sobre a criação artística, não ocorre uma mudança no vínculo de apreço e respeito que tenham entre si. Conforme pode-se perceber na Stravaganza, em Adriane Mottola:

Eu gosto muito dos atores com quem eu trabalho e dos atores da Stravaganza, eu acho todos ótimos atores e às vezes tu podes até estar com uma pendenga pessoal com aquela pessoa, mas tu a admiras em cena, tu sabes que, “Que legal, olha como essa mulher fez a cena hoje, que incrível”, uma coisa independe da outra. (idem)

A menos que essa divergência seja colocada de maneira rude ou inapropriada, o que deixa de ser uma questão de tensão artística, para tornar-se ética, por exemplo, quando através do método o diretor imponha determinados resultados a despeito do desejo da maioria, ou quando a crítica à cena do parceiro de grupo é feita sem intenção construtiva. Isso aproxima a tensão artística da tensão ética, motivo pelo qual todas as tensões (artística, ética, ideológica, etc.) possuem áreas de intersecção intensas e nem sempre claras. Ainda assim, o indivíduo, na sua dimensão artística, opera no nível das relações interpessoais quando age nos processos criativos do grupo. O processo de conflito não ocorre para que os vínculos se dissolvam, mas para que as relações interpessoais se realizem. Particularmente, creio que tanto o processo de construção do grupo quanto a dinâmica das relações interpessoais que nele se operam são imanentes, isto é, não são elementos que sejam causa ou efeito um do outro, mas indissociáveis entre si.

A produção da tensão artística se dá por divergências estéticas ou poéticas entre os membros do grupo, e para melhor compreender a diferença entre os embates que são estéticos dos poéticos recorre-se a Pareyson e Dubatti. Para o teórico italiano, a estética tem uma natureza filosófica dupla, de caráter especulativo/reflexivo e concreto, que tange a experiência com o belo ou com a arte; e essas duas naturezas se dão a um só tempo (PAREYSON, 1997). O embate estético é aquele que diz respeito à fruição e ao juízo que os integrantes de um grupo fazem do belo e em razão disso orientem sua criação. Do ponto de vista especulativo/reflexivo, a estética se relaciona com a crítica do usufruto da arte, seu caráter intelectual, relativo ao julgamento ou raciocínio que a experiência promova no ser. O aspecto concreto é a própria experiência subjetiva da arte, algo ao mesmo tempo sensorial, afetivo e perceptivo.

Essas características da estética são intransferíveis, ou seja, a experiência, a contemplação e a ponderação sobre uma obra de arte – seja musical, cênica, de artes visuais, etc. –, não podem ser delegadas ou intermediadas, apenas o indivíduo pode realizá-la. Em decorrência disso, é natural supor que cada sujeito tem sua forma particular de se relacionar com a arte e forme seus gostos artísticos e, por isso, estabeleça as conexões lógicas e intuitivas que melhor lhe convenha. Essa diversidade pode provocar atritos nas divergências e as tensões estéticas podem crescer, como na Stravaganza, onde “o problema é esse, é conciliar um método para várias cabeças diferentes, porque talvez cada um goste de uma coisa um pouco distinta.” (Fernando Kike Barbosa, idem)

A partir dessa relação particular do indivíduo com a arte é que comumente ocorrem tensões e fricções nos processos criativos dos grupos teatrais. São crises resultantes das escolhas artísticas, feitas pela maioria ou pela direção, que desagreguem as forças do coletivo. Tais atritos ocorrem na opinião divergente que se adote sobre a qualidade das cenas que estão sendo criadas; a proposta cênica que determinado ator realize; a qualidade interpretativa que outro demonstre pode agradar uns e desagradar outros; ou a escolha de determinado texto ou do próximo projeto artístico que não reflita as aspirações estéticas do coletivo.

Durante os ensaios é bastante comum o choque ou a contraposição de visões de mundo díspares. Tais contradições, contudo, não são extirpadas, mas sim, alimentadas. Ou seja, elas estarão explicitamente presentes dentro da obra, revelando cisões inerentes ao grupo. Por outro lado, haverá o movimento de busca por territórios, intermediários, mínimos denominadores comuns, enfim, soluções viáveis para que os diferentes pontos de vista sejam atendidos. (SILVA, 2008, p. 80)

O desacordo do coletivo sobre questões estéticas também faz parte do como cada indivíduo concilia e interpreta suas aspirações artísticas com as que entende como do coletivo. Nesse acordo, nem sempre ficam claros, ou são viáveis, a realização dos desejos artísticos de cada um. Durante o processo criativo essas rupturas começam a ficar mais evidentes, e a realidade de que um grupo é formado por indivíduos distintos fica expressa. Para Trotta, no processo criativo as tensões crescem ao ponto da ebulição conflitiva e o espaço da conciliação dessas forças deveria ser a cena ou, segundo as palavras de Silva acima, o ensaio é o espaço onde se busca os mínimos denominadores comuns:

[...] a constituição de um grupo promove embates, tanto no interior de si mesmo quanto em relação ao espaço vazio: o que se quer dizer e como encontrar a forma que corresponde às aspirações estéticas. A aparente harmonia com que os elementos funcionam na obra concilia, na representação, as tensões e os conflitos inerentes a esse processo, que não foram eliminados, mas que encontram um consenso para permitir uma fixação de forma. O espetáculo apresenta uma conciliação das subjetividades que se organizam para funcionar em conjunto. (TROTTA, 2011, p. 219)

Nessa perspectiva, a cena deveria ter como efeito a reconciliação das diferenças criativas (de gosto e aspirações) e a reagregação das potências individuais em torno do alcançado pelo coletivo. A tensão se agrava se o resultado cênico continua sendo um fator de discórdia e desarmonia a tal ponto que a estabilidade do grupo é ameaçada. Em muitos grupos, as tensões artísticas, ligadas especialmente à estética, são tão desgastantes quanto quaisquer outros tipos de tensão. Diferentemente de Trotta, para quem a cena permite a fixação de uma forma, para Sérgio de Carvalho: “o que estressa, o que estraga, o que mina o trabalho de um grupo num nível estético é a pura reprodução do acerto, quando o grupo acha que atingiu uma fórmula eu acho que ele pode ir morrendo como grupo.” (idem)

Se a degradação das relações interpessoais ocorre fortemente por divergências artísticas, por outro lado o reconhecimento de afinidades artísticas no coletivo é motivo de forte agregação. Através dos grupos pôde-se verificar algo muito interessante: a tensão artística desgasta as relações interpessoais mas não os vínculos, quer dizer, as relações se estressam ao ponto dos indivíduos não desejarem mais trabalhar entre si, por não se identificarem com os mesmos propósitos artísticos, mas os vínculos de respeito, admiração, carinho, amizade, continuam existindo. Na tensão ética ocorre o oposto, os vínculos se desgastam enquanto as relações interpessoais podem continuar existindo em outros níveis. Sobre a questão dos movimentos das afinidades, Gasparani, na Companhia dos Atores, aborda essa relação com muita lucidez:

[...] o que fez a gente ficar junto foi uma afinidade artística e acreditar num sonho de produzir teatro, fazer teatro, quando isso foi ficando muito diferente de um ou de outro as pessoas foram se distanciando naturalmente, primeiro foi logo no início na A Bao a qu, depois o Kike e a Drica foram para outro lugar, eu acho que isso é natural e as pessoas que mantêm uma chama que acham que têm uma coisa parecida, continuam trabalhando juntas. (Gustavo Gasparani, idem)

A questão estética, por fim, diferencia-se da poética, mas cabe ressaltar que essa distância não é diametral, as áreas se tocam constantemente e em verdade são conceitos que se relacionam entre si. A poética pode ser definida de maneira complementar pelos dois teóricos (Pareyson e Dubatti) da seguinte maneira:

[…] é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte. (PAREYSON, 1997, p. 11)

Denomina-se Poética o estudo do acontecimento teatral a partir do exame da complexidade ontológica da *poíesis* teatral na sua dimensão produtiva, receptiva e da zona de experiência que se funda na pragmática do convívio. Diferente de Poética (com maiúscula), a poética (com minúscula) é o conjunto de componentes constitutivos do ente poético, na sua dupla articulação de produção e produto, integrados no acontecimento em uma unidade material-formal ontologicamente específica, organizados hierarquicamente, por seleção e combinação, através de procedimentos. (DUBATTI, 2009, p. 6, tradução nossa)

Na primeira definição, poética parece ligada às regras ou técnicas que normatizam o fazer artístico, ou seja, o que se faz dentro de determinados parâmetros é uma arte que responde a tal escola ou estilo. Na segunda parte, o teórico argentino aproxima-se de uma noção mais vinculada à prática, aos procedimentos; logo, do fazer nascem entidades existentes apenas durante o momento da feitoria e essa correlação artefato-feitoria é que constitui a poética. Dubatti aproxima mais a estética da poética, para quem o próprio fazer já se propicia o usufruto estético, ou por outra, a experiência estética não nasce apenas da obra de arte pronta, mas também da sua construção.

O objetivo do processo criativo – e, também do grande processo de construir-se como grupo e como pessoa – reside na transformação. O método desenvolvido consiste em reunir as diferenças e colocá-las diante da necessidade de convergir. **O conflito resultante é o que move, cria e transforma**. (TROTTA, 2008c, p. 21, grifo nosso)

Se, para Dubatti e Pareyson, a confecção da obra de arte também é objeto de fruição estética, então as tensões e os conflitos existentes nessa fase da atividade artística, conforme relata Trotta, também podem ser vistos sob a perspectiva da experiência estética, isto é, uma tensão pode ser experimentada pelo grupo na sua conotação temporária, efêmera, de maneira estética e não somente pelo viés psicológico. A tensão, o conflito, a crise podem ser encarados ontologicamente como entes artísticos. Com isso, se compreende em parte o gosto que alguns grupos e encenadores têm em desenvolver processos conflituosos, com fins não apenas a uma criação final mais intensa, mas gozando do próprio processo belicoso. Talvez os envolvidos no trabalho não tenham distanciamento necessário para usufruir da energia que produzem através do acirramento de posições, mas aqueles que pudessem exercitar o mínimo de afastamento poderiam, quem sabe, desfrutar desses momentos.

Os embates poéticos são aqueles relacionados ao fazer, ao método e escolhas que dele decorram, conforme o estatuto que o grupo utilize para estimular a criação artística. Os conflitos de ordem estética, ainda que se confundam com o primeiro, estão envolvidos com a crítica ou a experiência que se faça da arte. Essas premissas, associadas ao diálogo com os grupos, provocam a reflexão sobre qual método produz mais tensão poética, se os mais horizontais – criação coletiva e processo colaborativo – ou os mais verticalizados. No Ói Nóis, essa tensão estimulada pelo procedimento é descrita da seguinte forma por Marta Hass:

[...] no momento da criação artística isso [o embate] seja ainda mais evidente, como a cena é criada de forma realmente coletiva, em que todos têm voz, em que todos têm possibilidade de propor o que acham, o que não acham, o que está bom, o que não está bom e, talvez, na parte mais de administração do grupo isso não aconteça de forma tão evidente quanto na cena, mas realmente as experiências que são diferentes são levadas em consideração, mas isso não significa que alguém não possa contrapor as ideias [...] (idem)

A experiência do Ói Nóis já considera o conflito oriundo da diversidade de mentes pensantes como parte do processo criativo, mas isso não evita que o grupo tenha enfrentado, especialmente nos seus primórdios, atritos e rachas radicais em razão do processo que decidiu adotar e aperfeiçoar. Pois, “quanto mais energética e forte a personalidade dos integrantes, quanto mais acirrado o embate entre as questões de conflito, mais vivo o processo de construção pode se tornar.” (FISCHER, 2010, p. 78-79) Assim, segundo a perspectiva de Zanotta, a incompreensão sobre a eficácia do método seguido pelo grupo gerava mais do que mera desconfiança, provocava tensões viscerais e resistências que só se desfizeram depois de muito tempo:

[...] o Paulo Flores dirigia, mas ele não fazia uma leitura racional aparentemente da cena, ele não colocava em termos de teoria, aquilo ali ia assim, “ah vamos ver como é que fica, vamos levando”, era laboratório em cima de laboratório, só muitos anos depois pensando naquilo é que eu me dei conta que aquilo era um método de produzir uma cena realmente vivo, através de todos aqueles laboratórios e mesmo não havendo uma discussão racional em cima dos resultados. Eu acho que o Paulo naquele momento estava muito certo no que estava fazendo. (Júlio Zanotta, idem)

Os Atores de Laura passaram por uma mudança estrutural que culminou com a consolidação do atual modelo colaborativo do grupo, dirigido por Daniel Herz. Essa transformação determinou a expansão do método colaborativo também para as atividades administrativas. Ainda assim, comparando os procedimentos verticais de criação artística com os horizontais, Verônica Reis coloca-se da seguinte forma: “nos novos processos de criação coletiva acho que isso [a tensão] é mais forte, esse bate boca artístico, nos outros nem tanto porque é mais uma coisa ali do ator que o diretor está pedindo, que no texto já está pronto.” (Verônica Reis, idem) Para Anna Paula Secco, quando o grupo inicia, inclusive, da criação do texto dramático, o desgaste é ainda maior, pois “criar um texto a cinco, seis mãos, a sete como fazemos é sempre muito desgastante, mas também prazeroso.” (Anna Paula Secco, idem)

A Companhia dos Atores segue nessa direção do embate criativo, ainda que desgastante para as relações interpessoais do grupo. Quanto mais envolvidos, maior vigor e força terá o projeto artístico. “Quando há muitos membros do grupo em torno de um projeto, fica mais forte, mais potente, porque são mais aliados para construir essa ideia, quando tem menos parceiros, ele pode ser tão criativo quanto, mas ele tem outra força.” (Marcelo Olinto, idem)

A multiplicação de projetos e núcleos de criação pode aumentar o número de produtos no repertório, aumentar as possibilidades de circulação, mas também pode evitar que a tensão artística gere demasiado desgaste, prejudique e desagregue a força que vincula os indivíduos no coletivo. Alguns grupos adotam essa estratégia que reduz a quantidade de envolvidos num projeto artístico ao mesmo tempo em que aumenta a quantidade de produções concomitantes para englobar os demais participantes. Dessa forma, além da tensão artística, outra tensão é aliviada e resolvida: a tensão ética, especialmente a gerada quando o indivíduo põe seus desejos particulares artísticos sobre os do grupo. Com isso se cria mais canais de realização artística do coletivo para os indivíduos manifestarem suas vontades. Um exemplo que pode ser fornecido advém da Stravaganza, de acordo com Fernando Kike Barbosa: “uma das características legais do Stravaganza, e que é uma coisa estimulada pela Adriane, é essa abertura, essa possibilidade de se criar modos diferentes ou núcleos diferentes, talvez, dentro do grupo, que possam experimentar linguagens diferentes, processos diferentes.” (idem)

Envolver muitas ou poucas pessoas em seus projetos artísticos são movimentos que se alternam nas histórias dos grupos de teatro, assim como as tensões, as crises e os atritos decorrentes das diferentes formas de se relacionar com a arte e com o outro. Apesar ser um motivo para desmotivar muitos artistas e demovê-los do propósito de trabalharem coletivamente, é justamente essa característica “afugentadora” que seduz outros, como relata Anna Paula Secco:

O que eu acho muito interessante e me fascina continuar na companhia é justamente passar por essas coisas ruins. Num momento eu pensei, “cara, não quero mais, acho que vai ser a última peça da companhia [...]”, essas coisas de crise no meio do processo. E o que foi genial é que passou o processo, conseguimos nos encaixar dentro das nossas diferenças porque somos pessoas muito diferentes [...]. (idem)

### Tensão ideológica: as relações interpessoais no trabalho em grupo

[…] toda prática se constrói a partir de um marco teórico e ideológico e toda teoria pode implicar em uma prática.

(Nerina Dip)

**Mapa.** Abordam-se nessas linhas as questões relativas à ideologia, ou falta dela, a partir das quais se constitui uma identidade coletiva num grupo e se estruturam as relações interpessoais nos grupos de teatro investigados. Agenciam-se os pesquisadores: Rosyane Trotta, Yan Michalski, Stela Fischer, Anne Bogart e Óscar Cornago para a importância da ideologia na história e formação dos grupos de teatro. E os entrevistados Ney Piacentini e Sérgio de Carvalho, do Latão; Fernando Kike Barbosa, da Stravaganza; Anna Paula Secco e Verônica Reis, dos Atores de Laura; Eduardo Moreira, do Galpão; Georgette Fadel, da São Jorge; Tânia Farias e Paulo Flores do Ói Nóis.

A questão da ideologia será analisada a partir de dois aspectos: sua presença ou dissolução nos grupos investigados e as tensões que daí resultam nas relações interpessoais do coletivo. A tensão provocada quando um grupo segue ou não seus princípios ideológicos não é foco, pois isso seria um caso mais próximo à análise da “coerência” e “fidelidade” de conduta do indivíduo perante suas crenças, o que possui maior relação com as tensões de natureza ética do que ideológica. Cabe investigar como as tensões nas relações interpessoais estimulam os grupos a adotarem, construírem ou reformularem suas próprias ideologias, e como as manifestam através de uma metodologia de trabalho que reflita aquilo que acreditam ser a melhor forma de fazer arte.

Assim como a tensão artística, a ideológica atua mais sobre as relações interpessoais do que nos vínculos, pois faz parte de uma escolha coletiva defender uma causa através de uma obra de arte, manifestá-la pelo método de trabalho. Mesmo quando um projeto ideológico seja tratado como um método catalisador das ideias dos integrantes do grupo, a existência de discordâncias não faz com que os indivíduos percam os vínculos que estabeleceram entre si.

Tradicionalmente se associa a noção de ideologia a um sistema subjetivo e simbólico de crenças, consolidado e estabelecido, que orienta o discurso e/ou a metodologia de um coletivo. Esse sistema geralmente é filiado às correntes de pensamento mais em voga, amplamente difundidas, que, por sua vez, são associadas à política, estética, religião, entre outras áreas do saber. Dessa forma, é comum se ver grupos ligados ao marxismo, anarquismo, catolicismo, tentando divulgar através dos seus processos artísticos os princípios que abraçam. Outros parecem não possuir ideologia alguma, mas a pergunta que resta é: será que realmente não possuem?

O Latão é uma companhia reconhecidamente marxista, mas a São Jorge, a Stravaganza, a Companhia dos Atores, os Atores de Laura ou mesmo o Galpão não possuem nenhuma ideologia claramente definida. Seria possível afirmar que esses grupos não têm um sistema subjetivo de crenças e símbolos? Se assim ocorrer, a base de sustentação dos vínculos e das relações interpessoais desses coletivos estaria associada fortemente à arte teatral ou, por outra, o que mantém os integrantes unidos num grupo seriam os valores afetivos e a identidade estética mais do que uma identidade ideológica. “A ideologia atua como unificadora das subjetividades e serviria como critério nas escolhas a serem discutidas pelo coletivo.” (TROTTA, 2008a, p. 48)

No Ói Nóis assume-se o anarquismo combinando-o com outras filosofias de esquerda, ou seja, nesse caso o grupo gaúcho monta seu próprio ideário. Para o Galpão, segundo Eduardo Moreira (2014), fazer teatro é um ato político, reunir vinte mil pessoas ao ar livre não pode ser outra coisa. Parece apenas que esses grupos refletem uma sociedade que relativizou as ideologias apadrinhadas por verdades universalizantes e categóricas, e buscam uma ideologia mais flexível e que combine várias correntes do pensamento ao invés de algo rígido e “puro”.

Apesar da fidelidade ao ideário que o caracteriza, o Latão apresenta a tensão da contradição de ser um grupo marxista, como dito acima, mas no qual a pureza não se encontra tão rígida na conduta dos participantes, isto é, o grupo parece ser mais crente nessa ideologia que seus integrantes individualmente.

Lembro que quando fui fazer “Santa Joana dos Matadouros”[[35]](#footnote-36), falei de orelhada num ensaio, “mas é uma peça cuecona assim mesmo? Comunista, tal?”, acho que o Sérgio [de Carvalho] e o Márcio [Marciano] davam risada porque era um pouco engraçado, mas um pouco acho que tinha um olhar assim, “esse cara é meio ignorante”, sei lá, não dá para saber, isso teria que perguntar para eles, se é que eles se lembram disso. (Ney Piacentini, idem)

Com a pulverização das grandes ideologias e com relativização de muitos conceitos, é interessante investigar como os grupos digeriram esse processo social e criaram sistemas de crenças mais abstratos, efêmeros, enxutos, simples, e menos fiéis àqueles que se mostraram utópicos ou ortodoxos demais para abarcar a pluralidade que uma grupalidade pensa e representa. “Essa coisa monolítica e muito fechada, que o grupo inteiro pensa assim, e que as coisas andam assim, acho que isso não é mais possível, não é mais caminho. Eu prefiro perceber e sinto assim que é algo em aberto [...]”. (Fernando Kike Barbosa, idem)

Segundo Trotta (2008a, p. 57), investigadores de teatro de grupo responsabilizam a devastação promovida pela ditadura militar, o agravamento e estímulo do individualismo e a ausência de “uma ideia suficientemente clara, seja no plano ideológico, existencial ou estético” (MICHALSKI, 1989, p. 90) pela falta de objetivo comum, continuidade, prosseguimento e existência dos grupos. Além disso, os sistemas ideológicos tornaram-se muito mais individuais do que coletivos, isto é, os grupos tornaram-se o local da diversidade em que cada um tem a liberdade de acreditar no sistema de crenças que quiser, e o processo de criação é o espaço de aproximar essas contradições.

É, eu acho que a democracia se constrói com muita dificuldade em qualquer coletivo porque quando você vê já criou facção, já criou partidos, isso tem a ver com as afinidades, as concepções e valores semelhantes ou não. [...] Precisamos caminhar para saber debater isso melhor, ouvir melhor opiniões contrárias e saber a hora de aceitar mesmo que você discorde completamente. E até de sair, se for possível, se você discordar completamente mesmo. Democracia é isso, democracia é principalmente você aceitar o que você não concorda. (Verônica Reis, idem)

A ideologia, que era uma pressão gerada pela fricção entre o pensamento do grupo para com a sociedade, foi absorvida e transformada numa tensão interna relacionada com a busca por harmonizar os atritos entre os integrantes do próprio coletivo. Aquilo que era uma força externa e ao menos mantinha o grupo unido sob o mesmo guarda-chuva conceitual foi internalizado e substituído pelo desafio de se empregar um método que possa confluir essas diferenças do coletivo para uma riqueza artística, exatamente como se pode notar na entrevista de Carla Moura, do Ói Nóis:

Que bom que pensamos diferente, que bom que a gente lida com essas diferenças. Eu não estou fechada, então vem me convencer! Mas vem me convencer diariamente, na discussão, no corpo, na improvisação. Onde é que está esse espaço da real liberdade? É dentro do entendimento de que somos diferente mesmo! (in: TROTTA, 2008a, p. 209)

No método de trabalho são produzidos os conflitos porque os indivíduos, operando de maneira a criar, expõem-se às críticas e à diferença. O processo de trabalho é o local do surgimento e, apesar de existirem aqueles que buscam estimulá-los, na maioria das vezes o que se pretende é conciliar as divergências. Tais atritos surgem não apenas através do choque de altos conceitos filosóficos, políticos ou estéticos, mas da mera diferença de ideias aparentemente banais e cotidianas no trabalho dos artistas; “o que está em jogo, são questões bem da nossa expressão, da nossa vida no mundo e como vamos expressar com o máximo de inteligência o que estamos sentindo e pensando.” (Georgette Fadel, idem). Isso demonstra o quanto o artista se expõe durante o processo criativo e, em situação frágil, pode responder mais intensamente às pressões que sofra, conforme percebido, respectivamente, no Ói Nóis, nos Atores de Laura e na São Jorge a seguir:

[...] já é uma briga constante, eu ter que ouvir o outro dizer coisas sobre mim, é o fim, é a morte, alguém me criticar é a morte, e aqui todo o tempo tu tens tanto o espaço para criticar quanto para ser criticado, e a crítica do outro não pode ser levada para o campo pessoal porque não estamos num embate pessoal. Mesmo quando existe um embate de ideias deve ser, é uma busca, não está tudo pronto, isso se constrói, tem momentos que isso é mais firme, tem momentos que isso se esvai, tem que ser construído todo dia porque temos esses valores impregnados, é a posse, todas essas coisas que estão na gente, ciúmes. (Tânia Farias, idem)

Temos reuniões, nós nos falamos, sabemos que ali é o momento do fogo, do trabalho, temos que ter sabedoria de entender que está todo mundo em busca do teatro, da mesma coisa, de um time, então, quando você bota isso para si, você se relaciona melhor com a crítica do outro, ou qualquer que seja o conflito. (Anna Paula Secco, idem)

[...] discordamos em muitas coisas, por exemplo, temos gostos muito diferentes na companhia, gostos poéticos mesmo. Uns são mais ciranda, uma pegada mais popular, no melhor sentido da palavra, [...]. [O espetáculo] Bastianas tem muito disso também. E tem gostos mais ácidos, como o do próprio Heiner Müller ou do [espetáculo] Biedermann. (Georgette Fadel, idem)

Ocorre, dessa maneira, que as grandes questões ideológicas, se é que algum dia existiram, foram redimensionadas e até confundidas com problemas pessoais, divergência de ideias e oposições comuns, que também possuem sua importância. Afinal, faz parte da liberdade de expressão a discordância, e saber fazê-lo de modo que um atrito não vire um racha é uma sabedoria que os grupos precisam desenvolver, sobretudo aqueles que estimulam a autonomia dos indivíduos e os processos de criação coletiva. Para Bogart, isso se resume no direito de contradizer o outro:

Os alemães possuem uma palavra muito útil que não tem equivalente em inglês: *Auseinandersetzung*. A palavra, que significa literalmente “contradizer o outro”, é geralmente traduzida por discussão, que em inglês pode ter o sentido negativo de disputa. Quanto mais eu desejo que um bom ambiente reine durante os ensaios, mais o melhor de mim mesma surge de meu *Auseinandersetzung*. Em outros termos, para criar, devemos golpear-nos uns aos outros. Nós nos atacamos de maneira criativa, nós podemos nos bater, disputar, desconfiar uns dos outros, propor outras soluções. Entre nós haverá tanto rixas e dúvidas, quanto momentos marcados por uma atmosfera viva de trabalho. (BOGART, 2003, p. 41)

Mas o embate ideológico não deveria ser visto como algo inerente apenas ao processo criativo, e sim também relacionado à gestão do grupo. Tudo o que diga respeito ao processo decisório no grupo pode produzir fricções, atritos, brigas mais ou menos acirradas, como, por exemplo, a data de uma apresentação, a formação da equipe de apoio, a construção de um projeto cultural, etc. Cientes disso, foi o anarquismo, que estimula a autonomia dos indivíduos, a ideologia que o Ói Nóis incorporou ao seu processo de trabalho, visando inclusive a sua administração e pensando na formação daqueles que venham a fazer parte do grupo, conforme Paulo Flores:

Está sempre entrando pessoas novas, está sendo sempre estimulado, essas questões de liberdade, de auto gestão, de que maneira vamos trabalhar o coletivo, e isso faz uma dinâmica no grupo que gera conflitos, gera vários conflitos. Acredito que isso seja o que enriquece o grupo, não deixa cristalizar uma forma, uma ideia. (idem)

Se comparados com os dos anos 70 (setenta), há um indiscutível esvaziamento ideológico nos discursos dos atuais grupos de teatro enquanto fruto de uma identidade coletiva com determinada corrente de pensamento. Não raro, esse sistema simbólico do conjunto era utilizado como pretexto para orientar o pensamento do grupo e assim massificá-lo. O objetivo da massificação é anular tanto a tensão artística, as divergências estéticas e poéticas, quanto às ideológicas.

A identidade grupal, respondendo a uma necessidade econômica ou ideológica, satisfazia aos integrantes, que se identificavam com ela. Em alguns casos, como nos anos 1960 e 1970, esses agrupamentos davam aos integrantes uma identidade política. A desintegração dos discursos sociais afetou também o teatro, e as identidades coletivas abriram espaço para os criadores em primeira pessoa. (CORNAGO, 2008a, p. 25)

Esse esvaziamento resulta em uma força de desagregação dos indivíduos, pois a partir “de interesses comuns, indivíduos se associam para empreender uma atividade artística com objetivos de ressonância similares e distribuição igualitária ou proporcional dos recursos financeiros, ou de acordo com as atividades apreendidas.” (FISCHER, 2010, p. 75) Mas a desagregação foi compensada pelo vínculo emocional, afetivo, profissional, financeiro, de identidade estética e até pela metodologia e pela pesquisa de linguagem, que acabam se tornando mais importantes para os participantes. A ideologia deixou de voltar-se apenas para questões políticas ou sociais e passou a englobar as questões técnicas, éticas e metodológicas. Em Fischer percebe-se a tendência nas grupalidades teatrais de encarar os modos de produção do coletivo, as suas percepções estéticas, a sua conduta frente os inúmeros desafios e dificuldades diários como a própria ideologia, com fins a potencializar a energia do coletivo para a criação:

[…] uma motivação no campo ideológico, uma conduta de ruptura ou questionamento de padrões e comportamentos, uma predisposição para explorações nos campos corporais e sensoriais, enfim, um engajamento que moveu e ainda move as pessoas a se agruparem em torno de um projeto comum e comunitário peculiares à época. (FISCHER, 2010, p. 73)

Ao invés da afiliação a uma ideologia que, por pretender-se verdadeira e universal, tendia a ser atemporal, os grupos estabelecem novas conexões no seu imaginário simbólico e conceitual para desenvolverem ideários que dialoguem mais com seu tempo e representem sua história.

### Tensão organizacional: os papéis e as funções no grupo

**Mapa.** Abordam-se nessas linhas as questões relativas ao desempenho e acúmulo de papéis que geram tensões funcionais no grupo. Agenciam-se os pesquisadores: José Fernando Azevedo e Stela Fischer. E os entrevistados Sérgio de Carvalho, do Latão; Marcelo Olinto, da Companhia dos Atores; Verônica Reis, dos Atores de Laura; Alexandre Krug, da São Jorge; Marta Hass e Paulo Flores do Ói Nóis.

A tensão organizacional pode ocorrer em dois níveis: no da divisão de tarefas e no método empregado para a gestão do grupo. Os coletivos comumente sofrem com a contradição existente na constante requisição dos seus integrantes por maiores direitos, liberdade e autonomia artística, mas os deveres decorrentes dessas iniciativas não costumam ser atendidos na mesma medida. A colaboratividade às vezes limita-se à dimensão artística, enquanto no âmbito da gestão organizacional vira um belo discurso que na prática acumula-se nas mãos de poucos. Será no convívio entre esses poucos que as relações interpessoais irão estressar-se pelo excesso de trabalho, mas entre eles e aqueles que não assumem a parcela que lhes cabe no trabalho a tensão será ética, atingindo a dimensão dos vínculos. Isso decorre da forma de organização dos grupos, segundo Azevedo: “[...] nós nos organizamos mais ou menos de maneira cooperativada; de um jeito ou de outro, tentamos horizontalizar nosso processo interno de decisão; visamos mais ou menos a dinâmicas partilhadas de criação e relação com o público [...]”. (2011, p. 131)

A maioria dos grupos aponta dificuldades de dividir tarefas e de que cada indivíduo assuma uma parcela das responsabilidades também no campo administrativo para que os trabalhos não se acumulem nas mãos de poucos ou fiquem atrasados. As tarefas em questão vão das mais banais atividades, como aquelas relacionadas com a limpeza e manutenção do espaço utilizado, até as iniciativas mais especializadas ligadas à produção dos espetáculos e à gestão do grupo. No Ói Nóis essa concentração de tarefas é descrita abaixo:

[...] uma questão que sempre tensiona bastante dentro do grupo é a divisão do trabalho, da importância de todo mundo dedicar o seu tempo de trabalho ao grupo e, enfim, porque às vezes algumas pessoas ficam sobrecarregadas com o trabalho e outras não, e dentro do Ói nóis é sempre um ponto de busca de tentar um equilíbrio maior. (Marta Hass, idem)

Um primeiro problema a ser encarado é o da valoração das atividades a serem distribuídas. Comumente as atividades em grupo são qualificadas conforme a importância que o coletivo atribui e recebem um valor subjetivo por parte dos indivíduos. Isso contribui para que boa parte dos integrantes do grupo desejem realizar somente as atividades que julgam as mais “nobres”. No grupo gaúcho “a divisão de trabalho é a repartição de tarefas entre os integrantes de um grupo, conforme seus campos de atuação, interesse, desprendimento e conhecimento.” (FISCHER, 2010, p. 82) Ainda assim, a ideologia anárquica e igualitária do Ói Nóis, estabelecida desde os trabalhos de oficina, preconiza a importância de todas as atividades, segundo Marta Hass: “[...] quem acaba participando do grupo já passou por um processo dentro de oficinas em que existe sempre essa ênfase no trabalho coletivo, da importância que é o trabalho coletivo, que a criação se dá de forma coletiva, que a ideia de cada um é importante [...]” (idem) De acordo com Paulo Flores, essa ideologia igualitária aplica-se em todos os níveis do grupo, especialmente no método de trabalho:

[o Ói Nóis] está associado a uma ideia política, pensar política no sentido abrangente e no sentido que é conteúdo e estética na arte, conteúdo e forma, ideologia e estética, tudo está presente, a ideologia está dentro da estética, quer dizer, no Ói Nóis é essa a vida interior. O grupo vai viver esse diálogo constante das suas diferenças, o grupo foi pautado na ideia da diferença, que não ficou associado a algumas pessoas. [...] talvez seja a grande sacada do Ói Nóis ter se proposto a isso porque aí na realidade vive as ideias libertares, anarquistas, na sua essência, que é aceitar a diferença, não existe uma regra pronta, não existe um modelo, uma cartilha pronta. (Paulo Flores, idem)

Outra questão importante está além da própria divisão de tarefas, algo anterior à repartição das responsabilidades, que se relaciona com o compartilhamento dos direitos. Quando os integrantes não são juridicamente associados ao grupo, dificilmente desejarão assumir encargos que não lhes caibam. Quando se observa a Companhia dos Atores, os Atores de Laura ou o Galpão, em que todos os integrantes constituem o quadro social da companhia e têm os mesmos direitos e deveres, dificilmente se observa tais tensões institucionais, ainda que a divisão igualitária seja uma utopia. Quando todos são proprietários de direito do grupo, mais facilmente se apropriam de todas as funções necessárias ao funcionamento do grupo, do contrário parece contraditório cobrar de indivíduos que se apropriem de atividades que na verdade não lhes pertence. No discurso de Verônica Reis pode-se compreender a importância da horizontalidade entre os papéis para que os indivíduos possam relacionar-se e realizar suas funções confortavelmente.

Eu acho que fez com que os papéis se igualassem porque você é sócio, está todo mundo no mesmo nível, quando você tem uma companhia e um só faz a produção, você dá uma autonomia e interfere até certo ponto. A partir do momento que essa pessoa é coordenada pelo grupo, todo mundo se iguala. (Verônica Reis, idem)

A partir desse depoimento tem-se uma perspectiva diferente da tensão organizacional: a força provocada nessa tensão agiria além das relações interpessoais ou dos vínculos, mas se daria na dimensão dos papeis, isto é, da função que os indivíduos exercem e desempenham na estrutura de gestão do grupo. Por isso, como muitos indivíduos apontam a falta de clareza nas funções e hierarquias, os grupos trabalham para deixar clara sua estrutura administrativa e os papéis que serão desempenhados. Para esses coletivos essa definição auxilia na comunicação interna do que precisa ser feito e de quem é responsável pelo quê.

[...] eu acho que as relações são muito mais claras hoje [no Ói nóis], muito mais light, muito mais estabelecidas, os papéis são mais definidos nesses relacionamentos. Talvez o problema da época fosse a falta de definição de papéis, quem é quem dentro desse nosso esquema organizativo, quem é responsável por tais setores. (Marta Hass, idem)

[...] na Companhia dos Atores é muito importante – não sei como os outros grupos funcionam –, claro e transparente como água que nós precisamos das divisões e das hierarquias, elas existem e elas são fundamentais. Nós precisamos do diretor que dirija e ele vai ter a voz ativa como diretor, a palavra final, não que eu como ator criativo e participante não possa dar a minha opinião, não possa participar artisticamente, criativamente, mas vai ter alguém que vai dar uma palavra final. [...] ter funções definidas e hierarquias claras facilita o trabalho [...] Trabalhar assim é muito mais fácil [...] não que as interligações, as relações não possam circular, mas as funções precisam ser definidas. (Marcelo Olinto, idem)

Colocado nesses termos se pode compreender que a tensão organizacional ocorre quando há resistência de se assumir as tarefas coletivas e quando um indivíduo ou um conjunto deles sobrecarregam-se e são levados ao estresse em decorrência do acúmulo de papéis. Não é apenas a relação entre os papéis que provocam certas fricções e tensões no grupo (por exemplo, o contato entre o produtor com o assistente de produção ou do secretário com o tesoureiro), mas o acúmulo de vários papéis, isto é, a sobrecarga de funções, que produz o estresse que pode se manifestar em comportamentos mais agressivos, ríspidos ou de queda de rendimento em certas funções.

No Latão, Sérgio de Carvalho descreve os artistas que acumulam um papel na produção, numa situação que produziria não apenas sobrecarga de responsabilidades mas também um conflito de hierarquia. Tive a oportunidade de verificar esse conflito de autoridade quando uma atriz com a qual trabalhei recusou-se a seguir o mesmo método dos demais, pois, assumindo o papel de produtora, não acreditava estar sujeita às mesmas regras. Houve uma clara confusão entre o papel de atriz e o papel de produtora que requeriam hora e local diversos para serem desempenhados, gerando um grave conflito com a autoridade da direção.

O fato de você ter um dos atores como produtor pode criar situações contraditórias e difíceis ali. O fato de você ter a produção organizada externamente ao elenco permite também que você perceba essas dificuldades que existem em todo o grupo diante dessa situação contraditória. (Sérgio de Carvalho, idem)

A produção terceirizada talvez tenha dentre seus benefícios a vantagem de auxiliar na identificação de possíveis situações contraditórias oriundas de conflitos de papéis. A terceirização de atividades de produção, a especialização, separação das funções e dos papéis pode parecer uma solução óbvia e mais viável para o problema da falta de clareza nas atividades combinado com a falta de qualificação para desempenhá-las. Segundo Fischer, “na dinâmica de trabalho em grupo, em que predomina o olhar sobre o coletivo na divisão do trabalho, é estabelecida uma interdependência, entre os integrantes, fundada na especialização de tarefas e, principalmente, na solidariedade.” (2010, p. 84)

Grupos de teatro aproximam-se mais de um processo econômico solidário do que competitivo. No primeiro, as tarefas acabam sendo solidariamente repartidas e assumidas entre seus integrantes. Os papéis se acumulam conforme a necessidade, a urgência e o momento, e são caracteristicamente dinâmicos. O compromisso se dá com o processo de trabalho. No segundo, se estabelece uma relação com o resultado independentemente do que se deve fazer para atingi-lo. Na São Jorge, também aponta-se a terceirização como possível alienadora, com a produção sendo feita por uma pessoa dedicada apenas a isso, “nos libera para pensar mais na criação ao mesmo tempo em que nos aliena um pouco, são duas faces da moeda.” (Alexandre Krug, idem) Apartando-se a produção do grupo, os integrantes não envolvidos ignorariam sua feitura e teriam dificuldades em assumi-la futuramente caso fosse preciso. No Ói Nóis não faz sentido terceirizar parte do trabalho dentro de uma ideologia colaborativa, um dos desafios do coletivo é também o de encontrar as competências de que o grupo precisa dentro dele.

[...] trabalhar coletivamente suscita várias questões, como essa ideia de que todos são responsáveis pelo trabalho e por levar o grupo adiante, e influencia na forma como nós nos relacionamos, às vezes até leva mais tempo para se realizar as coisas, mas o trabalho não é feito. Por exemplo, quando vamos decidir uma coisa não é através de uma maioria que decidimos, “Ah, o que vamos fazer”, o trabalho se dá através do convencimento, de tu discutires as ideias e chegar num consenso, do que devemos fazer, seja no plano artístico, seja na questão de como administrar o espaço, como devemos levar adiante o trabalho enquanto projetos para o grupo, etc. (Marta Hass, idem)

# Considerações finais e perspectivas futuras

De acordo com as entrevistas realizadas com dezessete artistas de sete grupos de teatro, observei algumas forças externas pressionando os coletivos e tensões internas agindo sobre as relações interpessoais, sobre os vínculos e sobre os papéis constituídos. A partir dessas forças tentei organizá-las ao longo do trabalho de acordo com sua proveniência. Não se pode afirmar que essas sejam as únicas forças em atuação nos grupos investigados, pois as entrevistas apresentam a perspectiva de uma parcela dos artistas envolvidos. Mas, de acordo com os envolvidos, dentre as pressões externas que dinamizam os grupos, têm-se as forças econômicas, as políticas e as de natureza social; as tensões que atritam os grupos internamente advêm de embates de ordem ética, conflitos artísticos, de diferenças ideológicas, e choques institucionais.

As pressões externas obrigam os coletivos a mudanças às vezes não planejadas, a reconfigurações baseadas nessas demandas e na busca de alternativas e estratégias que, organizacionalmente, os mantêm à mercê dessas forças. Dessa forma, o propósito de muitos grupos é apenas não desaparecer ou continuar existindo em vez de profissionalizar-se, crescer, fortalecer e desenvolver da melhor forma possível seus projetos artísticos.

Com relação à pressão econômica, observou-se que os grupos internalizam essa força basicamente através das suas relações de trabalho. Com a decisão de ser ou não a fonte de sustentação financeira dos indivíduos, o grupo tenta determinar uma estratégia para aliviar essa pressão. Ao decidir por não prover o sustento regular dos artistas não significa que o grupo não queira fazê-lo, e sim que, por razões operacionais, produtivas e de profissionalização, este não consegue instrumentalizar-se para tanto de maneira continuada, e por essa razão, abdica de uma responsabilidade que o pressionaria permanentemente.

A permeabilização do grupo, isto é, permitir que os integrantes afastem-se para realização de outras atividades remuneradas, é uma forma de aliviar um pouco essa pressão. O grupo se torna mais aberto para que seus componentes possam desenvolver outros trabalhos e, assim, compartilha com outras entidades externas (outras fontes pagadoras) a pressão sobre o sustento do indivíduo. Porém, como dito, isso alivia um pouco, mas continua o problema da manutenção do grupo por um lado, e, por outro, outras tensões, especialmente relacionadas com o ajuste de calendário, começam a surgir. Além disso, com essa iniciativa, o movimento inverso também ocorre, quando outras pessoas podem ingressar temporária ou definitivamente no grupo.

Se o grupo não permite financeiramente o sustento dos seus integrantes, ou pelo menos, se não colabora consistentemente com isso, as cobranças que são feitas aos membros do grupo para que se dediquem, participem, comprometam-se e apoiem mais se fazem baseadas nos valores éticos elegidos pelo coletivo. Mas, se o grupo fornece esse sustento, então ele se sente no direito de fazer certas cobranças que passam para uma esfera mais pragmática, pois nesse caso a remuneração é proporcional ao atendimento das expectativas do trabalho: se o indivíduo não trabalha, não ganha; se está sendo pago, o coletivo pode cobrá-lo baseado em resultados e não em valores éticos. Ou seja: *no pain, no gain*.

Note-se que a perspectiva econômica permitiria a verticalização dessa pesquisa, abrindo espaço para questões bem mais específicas, como, por exemplo, o que significa prover o sustento dos artistas em um grupo; quais são os gastos de cada grupo; se este paga aluguel; de quanto precisa para existir; qual é o fluxo de caixa mensal e anual; quanto custa a produção de um espetáculo do grupo; como é a folha de pagamento; por quanto se comercializa e como se vende um espetáculo; quanto tempo em média permanece em cartaz um espetáculo desse grupo; quantas apresentações ele realiza em média; e se ele costuma circular pelo país?

Tal verticalização nos levaria a averiguar individualmente os membros dos grupos questionando de quanto é seu rendimento mensal médio e quais são suas fontes pagadoras; quanto desse total vem do grupo; quais são os gastos de cada integrante e de quanto precisa para viver; quantas horas por semana ele dedica ao grupo; quantas horas dedica a outras atividades. Enfim, vários parâmetros podem ser identificados para conclusões mais precisas a respeito das condições de sustentabilidade do coletivo e de seus integrantes.

Sobre a pressão política, de acordo com o Ói Nóis, todos os grupos contemporâneos sofrem perseguição do poder dominante, vivem sob censura e repressão política. A ditadura não se circunscreve apenas num período histórico e em um regime de governo, mas são forças que transitam por interesses autoritários sempre presentes na sociedade e uma das suas características mais perversas é fingir-se de morta. Assim, os grupos de teatro podem até pensar que são livres, mas vivem sob essa pressão, ainda que não saibam ou percebam conscientemente, sempre segundo a perspectiva do grupo gaúcho.

A pressão de natureza social atinge os grupos de maneira intensa, mas tão sutilmente que, às vezes, parece se camuflar no cotidiano das relações. O menosprezo pela profissão do artista e pelo seu trabalho, a falta de direitos trabalhistas, de respeito social para com a carreira, a subvalorização do universo das artes, a associação da figura do artista com a de desocupados, vagabundos, dentre outras denominações pejorativas e depreciativas, tudo isso constitui uma pressão que já estruturou um inconsciente social coletivo que desagrega muitos grupos à medida que seus integrantes tomam contato concreto com essa realidade discriminatória.

As distintas tensões internas que afligem os coletivos ocorrem em contextos similares e, por isso, seriam de difícil isolamento, isto é, geralmente ocorrem combinadamente. Todas as forças internas movimentam-se em função do binômio indivíduo *versus* coletivo. A tensão ética se materializa quando os valores individuais se confrontam com aqueles eleitos pelo coletivo. A tensão ideológica é produzida quando o sistema simbólico de crenças da grupalidade não é atendido pelo individual. A tensão de natureza artística é originada quando os indivíduos não manifestam gostos, desejos e interesses estéticos diversificados e afastados entre si. Por fim, a tensão institucional coloca os papéis que cada sujeito realiza em confronto e expõe a dificuldade da hierarquia adotada de operacionalizar o anseio de todo o coletivo.

Essa classificação foi observada a partir das entrevistas e apontavam a dimensão de ocorrência da maioria dessas tensões. Pode-se perceber, entretanto, algo além: que as tensões internas agem sobre as relações interpessoais, sobre os vínculos e sobre os papéis que cada indivíduo adota no coletivo. Essa percepção, ainda que particular, adveio da noção de que as relações interpessoais estão mais associadas à própria sociabilidade dos sujeitos; os vínculos são estruturas relacionais mais sólidas e profundas e se dão entre pessoas com ligações mais intensas; e os papéis são atribuições praticadas pelos envolvidos.

A modificação da estrutura relacional se daria quando tensões resultassem em conflitos graves e relacionados com a ética. As tensões éticas são aquelas que mais tensionam a forma como uma pessoa identifica, valoriza e julga as demais, o conjunto de valores com que cada indivíduo se relaciona com o mundo são as razões mais fortes para que essa ligação seja afetada. Por outro lado, os conflitos de natureza criativa, os confrontos de hierarquia ou as divergências ideológicas, são constantes e naturais nas relações coletivas. Essas contradições não mostram o quanto as pessoas se valorizam, se respeitam ou gostam, mas demonstra apenas que suas relações estão em dinâmica, em movimento. Não é raro discordar das ideias de alguém ou dos gostos estéticos e poéticos, em verdade, o processo criativo é um local feito para que se discorde, onde a riqueza emergirá da divergência.

Assim, o conflito não é algo a se evitar, higienizar ou purificar, ele faz parte da dinâmica das relações, é inerente a elas. O conflito é inerente ao processo de trabalho, ou por outra, o processo de trabalho é uma sequência de tensões que se manifestam em conflitos e resolvem-se de alguma sorte, seguidas por outras tensões, que culminam em outros conflitos. Para um grupo de teatro, os conflitos ligados ao processo criativo são vitais para a criação. Nos grupos ideologicamente engajados, vitais são os conflitos que envolvam aquilo a que se pretenda resistir, combater ou apregoar. Os conflitos que podem resultar em situações graves e traumáticas são os que envolvem a temática dos vínculos humanos, isto é, o como os indivíduos veem-se e relacionam-se entre si, mas os fatores que podem levar a isso são inúmeros e imponderáveis, podendo ser desde um problema ético a questões ideológicas, organizacionais, artísticas, etc.

A tensão sobre as relações interpessoais, na sociabilidade dos indivíduos, não caracteriza nenhum problema grave. As tensões institucionais envolvem questões mais burocráticas e agem sobre os papéis e as hierarquias. Contudo, como já afirmado, essas tensões não ocorrem isoladamente, mas, de forma combinada, dinamizam as relações interpessoais, resultando tanto em conflitos vitais, de maior ou menor poder de construção, quanto conflitos insustentáveis com grande poder de traumatização coletiva. Conflito e crise não são sinônimos, mas podem estar acompanhados quando um conflito resulte numa crise e vice-versa.

Outra forte tensão inerente aos processos grupais vai se dar no campo do coletivo *versus* individual. Esse embate ocorre denunciando imaturidades quando o indivíduo tenta autofirmar o próprio ego frente aos demais; quando o sujeito deseja outros ideais estéticos que o grupo não possa comportar; enfim, o embate entre a individualidade e o coletivo constitui a maior fonte de tensão dos coletivos. Segundo Rosyana Trotta, essa tensão gira em torno da tentativa ou não de se coletivizar a autoria de criação dos projetos artísticos e conciliar as potencialidades criativas do grupo.

Em razão dos vários tipos de pressão e embates que o indivíduo sofre, as relações são tensionadas. Alguns grupos encaram a separação e especialização de papéis como uma forma de alienação do trabalho no coletivo, ao mesmo tempo em que há a contradição da necessidade de se especializar para que as tarefas sejam realizadas sem sobrecarregar outros indivíduos.

O sistema de crenças de um grupo tanto mais tende à eficácia de coesão e potencialização dos trabalhos do coletivo quanto for fruto da crença de todos os participantes, ainda que se respeitando as liberdades individuais. Do contrário, tende a ser apenas a ideologia daqueles que estão há mais tempo no grupo ou do diretor, que acaba se estabelecendo e impondo-se como coletiva ainda que não o seja na prática.

O embate entre o indivíduo e o coletivo tem implicado em iniciativas ora individualistas, ora massificadoras ou homogeneizadoras das individualidades. Na prática, o combate à relativização da noção de grupo não se dá na teoria ou nos argumentos, mas nas demonstrações reais de fortalecimento das relações interpessoais do coletivo. O coletivo não deveria ser um rótulo. Enquanto há muitos grupos com o discurso do coletivo sem quaisquer capacidade de diálogo interno, outros que não tem esse nome se relacionam intensamente. Os conceitos apontam para a prática e estão associados a ela.

Também foi interessante notar que os grupos de teatro, mesmo quando adotando modelos de gestão burocráticos e empresariais, encontram estratégias para burlar as formas de relacionamento frias e ditas profissionais, para definirem-se como “uma família”, mostrando que, a depender da opção que se faça, as relações interpessoais vão transitar entre as relações produtivas mercantilizadas – ou as relações produtivas alternativas – e as relações criativas, mas sempre tenderão a ser humanamente quentes. Quando essas pressões e tensões são insuportáveis, as relações interpessoais não resistem e o grupo sofre uma ou várias baixas. Quando o extremo oposto ocorre, constata-se um estado de indiferença que leva ao mesmo resultado. Tanto força demais quanto de menos são prejudiciais.

Por sua vez, as leis de fomento à cultura não servem para dar sustento aos grupos, mas sim para realizar projetos pontuais. Os editais de manutenção irão subsidiá-los por um tempo curto, ainda que mais longo do que aquele de um projeto. Há um longo caminho entre se criar um projeto e vê-lo aprovado, até porque projetos são aprovados pela qualidade e não em razão do proponente ser mais ou menos vulnerável financeiramente; além disso, demora outro tanto até se ter o montante necessário. O que serve para dar sustento aos grupos não é apenas a Lei Rouanet, ou qualquer outra de fomento à cultura, mas toda e qualquer lei que estimule a educação, o intercâmbio de conhecimentos e a troca de experiências. Enfim, o que sustenta um grupo é o patrimônio criativo e artístico que o conjunto dos seus integrantes possua e consiga potencializar exponencialmente no coletivo. Cientes disso, os grupos de teatro – na sua totalidade, e não apenas aqueles envolvidos com mecanismos de produção – buscarão trocar informações e adquirir saberes com tanta emergência quanto buscam ter seus projetos aprovados, e certamente tê-lo-ão como consequência da criatividade e competência conquistada.

Sobre os vínculos, alguns são baseados em laços artísticos e afetivos mais do que por laços ideológicos, ou que se deixam contaminar por questões administrativas. Pois os vínculos artísticos podem ser observados em grupos com forte capacidade e coesão criativa, mas não necessariamente esses vínculos sustentam uma divisão de tarefas administrativas, isto é, quando se trata de produzir ou administrar o próprio grupo, as conexões entre as mesmas pessoas não conseguem alcançar a mesma coesão.

A grande questão que resta para a reflexão dos coletivos é de como enfrentar as pressões e tensões, com estratégias de ação apoiadas nos valores éticos, ideológicos e estéticos do grupo. Um plano que possa lidar com o que for previsível, ser flexível e possibilitar respostas rápidas. Os grupos entrevistados indicam a aplicação dos valores universais do teatro (solidariedade na divisão dos trabalhos, generosidade nos embates, confiança do grupo) como guias importantes. Mas, os exemplos de maior sucesso estão naqueles grupos que se dedicaram ao intercâmbio de informações, aprendizados e experiências.

A dinâmica das relações interpessoais naturalmente tende a influenciar e ser perceptível na trajetória dos grupos de teatro, mas o mais importante dessa constatação é entender que essa percepção tanto melhor será quanto mais baseada em diversos pontos de vistas; do contrário, obtém-se uma visão parcial e insuficiente para se compreender o movimento nas referidas relações.

Os grupos teatrais são organizações que, se observados pela perspectiva empresarial, são profundamente amadores e têm muito o que aprender, salvo raras exceções. Contudo, pode-se aprender muito com eles quando se percebe que são extremamente criativos e flexíveis para lidar com problemas e adversidades. Cada companhia adota uma estratégia específica para lidar com seus desafios, e mesmo quando agem intuitivamente o fazem para preservar seus projetos artísticos e ideológicos.

No início dessa pesquisa a quantidade de grupos pesquisados e de artistas entrevistados motivaram reflexões e questionamentos em torno de eventuais redundâncias que surgiriam e de como convergiriam as opiniões colhidas. Em algum momento, temi que tantos artistas fossem servir para se repetirem e dizerem a mesma coisa. Contudo, apesar de esperar respostas comuns e validadas pela maioria percebi inúmeras particularidades nos grupos, não convergências. Assim, em vez de encontrar caminhos, receitas, soluções comuns, a quantidade e diferença entre grupos valorizou a pluralização dos conceitos, das perspectivas e possibilidades de respostas que envolveram esse trabalho, fazendo-me chegar a um painel tão amplo e extenso sobre o que representa a experiência dos grupos de teatro.

Observou-se que geralmente as pressões externas agem no sentido de desagregar a coesão dos grupos e estes reagem com alternativas para reforçar o espírito de união das suas equipes. As tensões internas não agem de forma tão agressiva, são encaradas com naturalidade e como parte do trabalho em grupo. A maturidade do coletivo expressa o quão ele age para aliviar as tensões que não colaboram para seu processo criativo, especialmente aquelas forças que se detêm a desgastar eticamente o grupo.

Uma importante pergunta, não foi respondida a contento: é possível verificar na criação da cena e, portanto, na trajetória dos grupos a reverberação dos dinamizadores, seja como estratégia consciente, seja como consequência natural e intuitiva dessas relações? Nenhum entrevistado forneceu dados precisos sobre essa indagação, com exemplos claros que pudessem produzir uma conclusão enfática. As respostas, no entanto, não foram negativas, elas apenas não haviam sido suficientemente bem elaboradas. Parece-me, por isso, que os entrevistados jamais haviam se dedicado a refletir sobre essa questão detidamente, ainda assim, estimulados pela questão, inclinaram-se a identificar tal reverberação como algo óbvio, mesmo que de maneira imprecisa. Portanto, mesmo que isso não figure nos objetivos iniciais dessa obra, acredito que o presente trabalho, além de gerar conhecimento da experiência prática dos grupos, também lhes estimulou a alguma espécie de reflexão sobre a temática abordada.

# Referências

## Entrevistas, depoimentos e conferências

BARBOSA, Fernando Kike. Entrevista V. [jun. 2014]. Florianópolis, 2014. 1 arquivo .mp3 (87min e 25seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice H desta Dissertação.

CARVALHO, Sérgio de. Entrevista II. [jun. 2014]. Florianópolis, 2014. 1 arquivo .mp3 (94min e 57seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice P desta Dissertação.

FADEL, Georgette. Entrevista III. [jun. 2014]. Florianópolis, 2014. 1 arquivo .mp3 (88min e 35seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice N desta Dissertação.

FLORES, Paulo; FARIAS, Tânia. Entrevista VIII. [jul. 2014]. Porto Alegre, 2014. 1 arquivo .mp3 (125min e 03seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta Dissertação.

GASPARANI, Gustavo. Entrevista XV. [jul. 2014]. Florianópolis, 2014. 1 arquivo .mp3 (78min e 46seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice J desta Dissertação.

HASS, Marta. Entrevista VII. [jun. 2014]. Florianópolis, 2014. 1 arquivo .mp3 (86min e 37seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta Dissertação.

KRUG, Alexandre. Entrevista IV. [jul. 2014]. Florianópolis, 2014. 1 arquivo .mp3 (79min e 36seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice O desta Dissertação.

MOREIRA, Eduardo. Entrevista XII. [jun. 2014]. Florianópolis, 2014a. 1 arquivo .mp3 (76min e 07seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta Dissertação.

MOTTOLA, Adriane. Entrevista VI. [jun. 2014]. Florianópolis, 2014. 1 arquivo .mp3 (76min e 38seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice G desta Dissertação.

OLINTO, Marcelo. Entrevista XIV. [jun. 2014]. Florianópolis, 2014. 1 arquivo .mp3 (59min e 17seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice I desta Dissertação.

PEIXOTO, Inês. Entrevista XIII. [jun. 2014]. Florianópolis, 2014. 1 arquivo .mp3 (83min e 23seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice F desta Dissertação.

PIACENTINI, Ney. Entrevista I. [jun. 2014]. Florianópolis, 2014. 1 arquivo .mp3 (132min e 29seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice Q desta Dissertação.

REIS, Verônica. Entrevista XI. [jun. 2014]. Florianópolis, 2014. 1 arquivo .mp3 (107min e 57seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice M desta Dissertação.

SECCO, Anna Paula. Entrevista X. [jun. 2014]. Florianópolis, 2014. 1 arquivo .mp3 (115min e 53seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice L desta Dissertação.

ZANOTTA, Júlio. Entrevista IX. [jun. 2014]. Florianópolis, 2014. 1 arquivo .mp3 (84min e 21seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta Dissertação.

## Dissertações e teses

DIP, Nerina Raquel. *Espetáculo solo, fragmentação da noção de grupo e a contemporaneidade.* Mestrado em Teatro. Florianópolis: Departamento de Artes Cênicas, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2005.

MERÇON, Juliana. *Aprendizado Ético-Afetivo: Uma leitura spinozana da educação*. Doutorado em Educação. Rio de Janeiro: Departamento de Estudos da Infância, Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

MOTTOLA, Adriane Cecília Pinto. *Cia. Stravaganza: Um olhar sobre os processos criativos no teatro de grupo*. Mestrado em Artes Cênicas. Porto Alegre: Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo.* Doutorado em Teatro. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

TROTTA, Rosyane. *A autoria coletiva no processo de criação teatral*. Doutora em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: Departamento de Direção Teatral da Escola de Teatro; Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008a.

## Bibliografia

ABREU, Kil. Experimentação e realidade: grupos e modos de criação teatral no Brasil. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (Org.)*. Próximo Ato: Questões da Teatralidade Contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

AZEVEDO, José Fernando. O processo teatro (notas para um programa de trabalho). In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (orgs.). *Próximo Ato: Teatro de Grupo.* São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

BOGART, Anne. “Six choses que je sais a propos de la formation des acteurs”. In: FERAL, Josette. *L’éCole de Jeu. Former ou Transmettre... les Chemins de l’Enseignement Theatral. Collection Les Voies de l’Acteur*. Paris: L’Entretemps, 2003. Original francês.

BRITTO, Beatriz. *Uma tribo nômade: a ação do Oi Nóis Aqui Traveiz como espaço de resistência*. 2.ed. Porto Alegre: Terreira da Tribo, 2009.

CABANCHIK, Samuel. *Introducciones a la filosofia*. Buenos Aires: Ed. Barcelona, Gedisa y Universidad de Buenos Aires; 2000. Original espanhol.

CARREIRA, André. Teatro de Grupo: um território multifacético. In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (orgs.). *Próximo Ato: Teatro de Grupo.* São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

CORNAGO, Óscar. Teatralidade e ética. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (orgs.). *Próximo Ato: Questões da Teatralidade Contemporânea.* São Paulo: Itaú Cultural, 2008a.

DEL PRETTE, Almir; DEL PRETTE, Zilda A. P. *Psicologia das Relações Interpessoais: vivências para o trabalho em grupo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

DIAZ, Enrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fábio (orgs.). *Na Companhia dos Atores.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

DOURADO, Rodrigo. (Des)centramentos e (re)presentações: identidade e política no teatro de grupo nordestino. In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (orgs.). *Próximo Ato: Teatro de Grupo.* São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

DUBATTI, Jorge. *Concepciones de teatro: Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue, 2009. Original espanhol.

\_\_\_\_\_\_. *Filosofía del Teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007. Original espanhol.

\_\_\_\_\_\_. *Filosofía del Teatro II: Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel, 2010. Original espanhol.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: Poéticas e políticas da cena contemporânea. In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (orgs.). *Próximo Ato: Teatro de Grupo.* São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

FERNANDES, Sílvia. Grupos de teatro nos anos 70. In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (orgs.). *Próximo Ato: Teatro de Grupo.* São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

FINTER, Helga. Teatro de Grupo. In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (Orgs.). *Próximo Ato: Teatro de Grupo.* São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

FISCHER, Stela. *Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 2010.

GARCÍA, Santiago. *Teoría y práctica del teatro. Volumen II*. La Habana: Ediciones Alarco, 2010. Original espanhol.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica – Cartografia do Desejo*. Tradução Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

HEIDER, Fritz. *Psicologia das relações interpessoais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1970.

MACHADO, Renato. *Deleuze, a arte e a filosofia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MARTÍN, Eugenio Garrido. *Psicologia do encontro: J.L.Moreno*. São Paulo: Ágora, 1996.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

MORENO, Jacob L. *Las bases de la psicologia*. Buenos Aires: Hormé, 1972a. Original espanhol.

\_\_\_\_\_\_. *Psicodrama*. Buenos Aires: Paidós, 1972b. Original espanhol.

\_\_\_\_\_\_. *Quem sobreviverá?* Goiânia: Dimensão, 1994.

NÉSPOLI, Beth. A década do renascimento dos coletivos teatrais. In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (orgs.). *Próximo Ato: Teatro de Grupo.* São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PELBART, Peter Pál. Elementos Para uma Cartografia de Grupalidade. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (orgs.). *Próximo Ato: Questões da Teatralidade Contemporânea.* São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

PICHON-RIVIÈRE, Enrique. *Teoria do vínculo*. Tradução de Eliane Toscano Zamikhouwsky. 7.ed. São Paulo: Martins Fontes: 2007.

PICON-VALLIN, Béatrice. A propósito do teatro de grupo: ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (Org.)*. Próximo Ato: Questões da Teatralidade Contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SPINOZA, Benedictus. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

TROTTA, Rosyane. Coletivos Autorais. In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (orgs.). *Próximo Ato: Teatro de Grupo.* São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

\_\_\_\_\_\_. A sede como espaço poético. In: TROTTA, Rosyane (orgs.). *Ói Nóis Aqui Traveiz: a história através da crítica*. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2012.

ZAPATA, Miguel Rubio. Grupo Memoria y Frontera. In: CARRANZA, Percy Encinas (orgs.). *IV Festival UCSUR de Teatro Internacional: Ponencias y conferencias del I Congreso de Teatro Contemporáneo*. Lima: Universidad Científica del Sur, 2010. Original espanhol.

## Artigos em periódicos e catálogos

ABREU, Márcio. A cara escondida do teatro. In: *Subtexto: Revista de Teatro do Galpão do Cine Horto. Grupos de Teatro no Brasil: realidade e diversidade*. Ano IV, Nov.07, Número 4, p. 58-60, Belo Horizonte: 2007.

CARREIRA, André. Diversidade e renovação do teatro no Brasil. In: *Subtexto: Revista de Teatro do Galpão do Cine Horto. Grupos de Teatro no Brasil: realidade e diversidade*. Ano IV, Nov.07, Número 4, p. 9-11, Belo Horizonte: 2007.

\_\_\_\_\_\_. Teatro de Grupo: a busca de identidades. In: *Subtexto: Revista de Teatro do Galpão do Cine Horto. Grupos de Teatro no Brasil: convergências e divergências*. Ano V, Dez.08, Número 5, p. 11-20, Belo Horizonte: 2008.

COMINI, Cristina Gomez. Uno *versus* uno. In: *Revista El apuntador.* Ano 4, Número 11, p. 20-21. Córdoba, Argentina: 2004.

CORNAGO, Óscar. El teatro como metáfora social: comentarios sobre el “teatro de grupos” en España. In: *Subtexto: Revista de Teatro do Galpão do Cine Horto. Grupos de Teatro no Brasil: convergências e divergências*. Ano V, Dez.08, Número 5, p. 47-56, Belo Horizonte: 2008b.

MEZHER, Aníbal. Um Questionamento a cerca da Validade do Conceito de  
Papel Psicossomático. In: *Revista da FEBRAP.* Ano 3, N° 1, p. 221-223, São Paulo: 1980.

MORAES JR, José de Assis. Para uma análise cartográfica da subjetividade na escola a partir de Nietzsche, Deleuze e Guattari. In: *Saberes:* *Filosofia e Educação*. Fevereiro, Volume 1, Número 6, p. 53-64. Natal/RN: 2011.

NETO, Gordo. Teatro de Grupo e Grupo de Teatro. In: *Subtexto: Revista de Teatro do Galpão do Cine Horto.* *Grupos de Teatro no Brasil: realidade e diversidade*. Ano IV, Nov.07, Número 4, p. 34-35, Belo Horizonte: 2007.

PEIXOTO, Fernando. Teatro de Grupo: significado e necessidade. In: *Máscara Revista de Teatro.* Ano 1, Número 1, p. 6-7. Ribeirão Preto: 1992.

SANTOS, Valmir. A filosofia dos grupos. In: *Palco Giratório: circuito nacional / SESC, Departamento Nacional – 2013,* p. 18-25. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2013a.

TROTTA, Rosyane. Grupos de Teatro no Brasil: convergências e divergências. In: *Subtexto: Revista de Teatro do Galpão do Cine Horto. Grupos de Teatro no Brasil: convergências e divergências*. Ano V, Dez.08, Número 5, p. 32-36, Belo Horizonte: 2008b.

\_\_\_\_\_\_. O coletivo para além do Living Theatre. In: *A Cavalo Louco - Revista de Teatro da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz*. Ano 3, Mar.08, Número 4, p. 16-21, Porto Alegre: 2008c.

## Sítios da internet

Enciclopédia Itaú Cultural Teatro – Companhia São Jorge de Variedades, 2009. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=5913>>. Acesso em: 02 jun. 2014.

Enciclopédia Itaú Cultural Teatro – Companhia de Teatro Atores de Laura, 2010. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=245>>. Acesso em: 2 jun. 2014.

Enciclopédia Itaú Cultural Teatro – Companhia do Latão, 2012. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=246>>. Acesso em: 2 jun. 2014.

Enciclopédia Itaú Cultural Teatro – Companhia dos Atores, 2009. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=247>>. Acesso em: 23 ago. 2014.

Enciclopédia Itaú Cultural Teatro – Grupo Galpão, 2009. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=637>>. Acesso em: 2 jun. 2014.

Enciclopédia Itaú Cultural Teatro – Ói Nóis Aqui Traveiz, 2008. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=8942>>. Acesso em: 2 jun.2014.

MOREIRA, Eduardo. *História, ancestralidade e teatro*. Disponível em: <<http://www.grupogalpao.com.br/blog/2014/08/historia-ancestralidade-e-teatro/>>. Acessado em 4 set. 2014b.

SANTOS, Valmir. *Deslocamentos de recepção crítica na cultura de grupo.* São Paulo, 2013b. **Teatrojornal**. Disponível em: <<http://teatrojornal.com.br/2013/06/deslocamentos-de-recepcao-critica-na-cultura-de-grupo/>>. Acesso em: 22 maio 2014.

Site Oficial da Companhia do Latão. Disponível em: <[http://www.companhiadolatao.com.br](http://www.companhiadolatao.com.br/html/historia/index.htm)>. Acesso em: 27 maio 2014.

Site Oficial da Companhia São Jorge de Variedades. Disponível em: <<http://ciasaojorge.com/>>. Acesso em: 27 maio 2014.

Site Oficial da Companhia Stravaganza. Disponível em: <<http://www.ciastravaganza.com.br/>>. Acesso em: 27 maio 2014.

Site Oficial da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Disponível em: <[http://www.oinoisaquitraveiz.com.br](http://www.oinoisaquitraveiz.com.br/)>. Acesso em: 27 maio 2014.

Web Deleuze. *Deleuze/Spinoza, Cours Vincennes*. Tradução de Francisco Traverso Fuchs. Paris: 1978. Disponível em: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>>. Acesso em: 7 jun.2014.

# ANEXO A – Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

**Data/Local.** 1978 – Porto Alegre RS

**Histórico.** Companhia que realiza um teatro de pesquisa dramatúrgica, musical e plástica. Centra seu estudo na relação ator-espectador e no processo de criação coletiva, com espetáculos de sala e de rua. Define o ator como atuador, fusão de artista com ativista político, cuja atuação não deve ficar restrita ao palco e sim comprometida com a realidade. Na pesquisa cênica, o grupo experimenta recursos teatrais com base no trabalho autoral do ator e na cena ritualística, com influência de Antonin Artaud, Fernando Arrabal, Jerzy Grotowski e Bertolt Brecht.

O núcleo básico surge com Paulo Flores, Júlio Zanotta, Rafael Baião, Jussemar Weiss e Silvia Veluza, entre outros. Inaugura o primeiro espaço cênico em março de 1978, com dois textos de Zanotta reunidos num único espetáculo: A Divina Proporção, sobre a violência da especulação imobiliária, e A Felicidade Não Esperneia, Patati, Patatá, que trata da desumanização da medicina. Denúncia de instituições e da sociedade burguesa, o espetáculo tem uma linguagem teatral definida pelo crítico Cláudio Heemann como “crua, violenta, livre, grotesca, que vai do grand-guignol ao protesto, do surrealismo à contestação, os atores se atiram aos seus papéis (...) com grunhidos, contorções, epilepsias e um rude humor absurdo, numa pesada celebração de anarquia”.

Por causa da contundência da encenação, o Serviço de Fiscalização de Diversões Públicas da Secretaria de Segurança fecha o teatro em maio de 1978. Depois de protestos e negociações, o local é reaberto em agosto do mesmo ano.

No espetáculo seguinte, A Bicicleta do Condenado, de Fernando Arrabal, o público é colocado dentro da ação, sem distinção entre palco e plateia. A relação de opressão sugerida pelo texto ganha reforço no coro de personagens mudos e cegos, com figuras vendadas e amordaçadas. O crítico Aldo Obino afirma que a encenação tem “o signo do teatro do pânico, do desbragamento e animalização do homem (...) com os artistas atuando até nas arquitraves, vindo e subindo por cordas, com um elenco de uma dúzia de personagens sofridas com gaiola e preso, piano sem música, urinol, cusparadas, seminudismo, fornicações e orgasmos simbólicos (...). É outro espetáculo de envolvimento e para sacudir com o público”.

Em 1979, encena Ensaio Selvagem, de José Vicente, sobre uma estrela da Atlântida, metáfora do Brasil, que resiste à tentativa de empresários em transformá-la numa superstar a serviço do imperialismo. Na criação coletiva O Sentido do Corpo, que integra dança, cinema e artes plásticas, o elenco atua nu e propõe a utilização do corpo como um meio efetivo de comunicação e símbolo de liberdade. Com base no texto Havia uma Vez um Rei, do grupo chileno Aleph, monta O Rei Já Era, Parará, Tim Bum. A peça mostra três mendigos que se revezam numa brincadeira na qual, a cada semana, um será o rei. Em outro foco, um casal de noivos tenta contato através do corpo. A ação se passa num jardim construído com muitas camadas de terra e um chafariz que jorra água durante todo o espetáculo. A plateia deve decidir entre acomodar-se em bancos distantes, com pouca visibilidade, ou entrar e pisar no lodo.

No mesmo ano, com o objetivo de provocar o debate sobre o fazer teatral, integrantes do Ói Nóis Aqui fazem intervenções ao vivo, sem prévio aviso, em peças de outros grupos, como em Liberdade, Liberdade, dirigida por Carlos Carvalho, e Frankie, Frankie, Frankenstein, de Irene Brietzke, produção do Teatro Vivo. A proposta estético-política do grupo segue com a criação coletiva Ananke, a Luta pela Vida, que, no final, convoca o público a agir efetivamente na libertação da personagem-título.

De 1980 a 1982, em outro endereço, o grupo mantém a Casa para Aventuras Criativas, destinada à pesquisa do trabalho do ator, com laboratórios e oficinas. No local, são preparadas intervenções cênicas de rua nos movimentos populares e sindicais. A preocupação com a manutenção de um espaço para experimentação da linguagem cênica resulta, em 1984, na abertura da Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz num galpão de dois pisos e pátio de cerca de 500 metros quadrados, na Cidade Baixa, bairro boêmio e de tradição artística. Estreia com A Visita do Presidenciável, de Luís Francisco Rebello, parábola política sobre o momento civil de reivindicação por eleições presidenciais diretas no Brasil.

Teon é o primeiro espetáculo levado para as ruas pelo Ói Nóis, em 1985. A peça, cujo título significa morte em tupi-guarani, aborda o extermínio dos índios pelos brancos num ritual de dança, canto e pantomima.

Nas dependências da Terreira, é apresentado o cerimonial místico-erótico As Domésticas, primeira peça da Trilogia da Condição Humana. Adaptação do texto Les Bonnes, de Jean Genet, a montagem inspira o pintor Iberê Camargo a realizar algumas telas sobre os seus personagens. Em 1986, o espaço transforma-se numa grande lata de lixo e abrigo antinuclear, cenário para a temporada de Fim de Partida, texto de Samuel Beckett. O espetáculo recebe cinco troféus Açorianos, premiação concedida pela prefeitura de Porto Alegre. A trilogia encerra-se, em 1987, com Ostal, roteiro de Aldo Rostagno, do grupo italiano Cfr (Confrontação), que aborda a esquizofrenia.

São desse ano a criação coletiva Manchas no Lençol, uma investigação sobre a técnica de sombra chinesa, e o espetáculo de rua A Exceção e a Regra, de Bertolt Brecht, com 27 intérpretes.

A História do Homem que Lutou sem Conhecer Seu Grande Inimigo abre, em 1988, o projeto Caminho para um Teatro Popular, que se caracteriza por apresentações ao ar livre no centro da cidade, periferia e áreas rurais. A proposta é democratizar o espaço da arte e realizar um teatro político que sirva de instrumento de reflexão. O grupo atua nas ruas com Dança da Conquista, Deus Ajuda os Bão, Se Não Tem Pão, Comam Bolo!, A Heroína da Pindaíba e A Saga de Canudos, entre outros.

Em busca das raízes do teatro como comunhão entre atores e público, estreia, em 1990, o espetáculo Antígona - Ritos de Paixão e Morte, baseado na tragédia de Sófocles, com fragmentos de textos de Albert Camus, Antonin Artaud, Dante Alighieri, Fiodor Dostoiévski e Friedrich Nietzsche. O trabalho envolve dois anos de criação e preparação. A ação transcorre em cinco ambientes cênicos da Terreira, com o deslocamento do espectador em meio a cenas de batalhas e rituais. A crítica Maristela Bairros Schmidt considera a encenação “provocadora, incômoda, abusada e por vezes tão obscena quanto o poder que questiona. Mas, é também impactante, inventiva, reveladora e completamente consequente. (...) Nunca uma peça me solicitou de uma forma tão radical e visceral”.

Em 1994, com base em texto de Wolfgang Goethe, o grupo encena Missa para Atores e Público sobre a Paixão e o Nascimento do Dr. Fausto de Acordo com o Espírito de Nosso Tempo. É uma superprodução com trinta cenas, mais de noventa personagens, doze atores, quatro contrarregras e quatro horas de duração. O crítico alemão Friedrich Dieckmann assiste à montagem e escreve na revista Theater der Zeit, de Berlim: “A encenação do Fausto (...) deu ao conceito de um teatro épico aquele sentido amplo (...) o sentido de um jogo cênico, que explode as relações do palco em imagens, à medida que ele transforma os espectadores em acompanhantes das suas próprias andanças”.

Até o fim da década de 1990, quando é obrigado a fechar a Terreira da Tribo por solicitação dos proprietários do prédio, o Ói Nóis apresenta A Incrível História de Héracles, criação coletiva; Álbum de Família, de Nelson Rodrigues; A Morte e a Donzela, de Ariel Dorfman; e Hamlet Máquina, roteiro inspirado em Heiner Müller.

A Terreira da Tribo abre novo espaço num galpão alugado no bairro Navegantes. No local, estreia sua leitura mítica sobre a Guerra de Tróia no espetáculo Kassandra in Process - Gênese, em 2001. Um ano depois, a pesquisa é concluída com Aos que Virão Depois de Nós, Kassandra in Process, adaptação do romance de Christa Wolf e fragmentos de outros autores.

O grupo, que já havia realizado turnês pelo Brasil com peças de rua, desta vez circula por diversas cidades com um espetáculo feito para o interior de um prédio, onde as cenas ocorrem em ambientes separados entre si. O público percorre as salas distintas e experimenta a dimensão física do espaço. Entre 2003 e 2007, a montagem passa pelo Rio de Janeiro, Ceará, São Paulo, Festival de Teatro de Curitiba e Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto. Kassandra conquista o Prêmio Shell de Teatro em São Paulo, na categoria especial pela pesquisa e criação coletiva e na categoria música para Joann Alex de Souza, entre outras premiações.

Em 2006, conclui a pesquisa cênica A Missão (Lembrança de uma Revolução), de Heiner Müller, considerado o melhor espetáculo no 2º Prêmio Braskem do 14º Porto Alegre em Cena.

Desde o início de sua trajetória, Ói Nóis compartilha suas experiências estéticas por meio de oficinas populares de teatro. Elas são desenvolvidas nos bairros a fim de fomentar a formação de grupos culturais autônomos, utilizando jogos cênicos como instrumento de indagação e conhecimento do mundo. A proposta pedagógica cria, em 2000, a Escola de Teatro Popular, gratuita. As disciplinas práticas e teóricas visam à formação do ator, com aulas diárias e duração de um ano e meio.

Homenageado pelo 15º Porto Alegre em Cena, o grupo estreia, em 2008, o espetáculo de rua O Amargo Santo da Purificação, uma visão alegórica e barroca da vida, paixão e morte do revolucionário Carlos Marighella. Com 25 atores, 13 deles formados pelas oficinas do grupo, une “impacto visual e sonoro, ampla visibilidade e dramaturgia elaborada”, define a crítica Beth Néspoli. Em três décadas de atuação, passam pelo Ói Nóis nomes de destaque do teatro gaúcho, como Sandra Possani, Beatriz Britto e Fernando Kike Barbosa. Do núcleo inicial, permanecem Paulo Flores e atuadores mais antigos como Clélio Cardoso e Tânia Farias.

Na luta pelo espaço definitivo, assina, em 2008, com a prefeitura o Termo de Cedência de um terreno para construção da Terreira da Tribo, que volta ao bairro Cidade Baixa.

FONTE: Enciclopédia Itaú Cultural Teatro – Ói Nóis Aqui Traveiz, 2014.

# ANEXO B – Grupo Galpão

**Data/Local.** 1982 – Belo Horizonte.

**Histórico.** Companhia de origem no teatro popular e de rua, que leva para o espetáculo um trabalho resultante da pesquisa de diversos elementos cênicos e linguagens, como o circo, a música, farsa e o melodrama.

Criada em Belo Horizonte, por Teuda Bara, Eduardo Moreira, Wanda Fernandes, Antonio Edson e Fernando Linares, em 1982. Nesse ano estreia com o espetáculo E a Noiva Não Quer Casar, texto e direção coletivas. Sua segunda montagem é o texto infantil, De Olhos Fechados, de João Vianey, com direção de Fernando Linares, em 1983. Apresentado em salas convencionais, recebe prêmio de melhor direção e melhor espetáculo da Associação Mineira de Críticos Teatrais. Em Ó Procê Vê na Ponta do Pé, 1984, texto coletivo dirigido por Fernando Linares, mistura acrobacia, mímica, bonecos e técnicas circenses em quadros de humor criados coletivamente. Apresentado em diversas cidades de Minas Gerais e em festivais nacionais, o espetáculo totaliza 350 récitas.

Em 1985, sob a direção de Eduardo Moreira e Fernando Linares, monta Arlequim Servidor de Tantos Amores, de Carlo Goldoni, seu primeiro espetáculo adulto em sala fechada, onde os atores utilizam as máscaras e a intensidade física do jogo atorial da commedia dell'arte. O professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Sérgio Magnani, exalta a seriedade da montagem em crítica na qual escreve: “A própria tradução do texto agradou-me pela fidelidade e espontaneidade linguística. (...) O maior peso da comédia recai nos ombros do protagonista; e Antônio Edson soube arcar com ele vitoriosamente, graças a uma recitação cheia de ritmo e a um corpo privilegiado, que lhe permite reproduzir piruetas e malabarismos típicos da commedia dell'arte”.

O grupo volta à commedia dell'arte, em 1986, partindo de um canovacchio de autor anônimo para montar, na rua, A Comédia da Esposa Muda - que falava mais que pobre na chuva. O espetáculo é dirigido por Paulinho Molika e permanece em repertório até 1994. Na montagem de Foi por Amor, 1987, de Antônio Edson e Eduardo Moreira, com direção de Antônio Edson, coloca-se em questão o princípio da defesa da honra a partir de notícias de crimes passionais que ocupam os jornais mineiros. Em 1988, se apresenta no 8º Encontro Internacional de Teatro de Grupo, no Peru. No mesmo ano, monta Corra Enquanto É Tempo, texto e direção de Eid Ribeiro, realizado também em espaços públicos, o espetáculo simula uma pregação religiosa, em que os atores, colocam em cena o resultado do estudo da música, tocando, cantando e dançando para Jeová, com gomalina no cabelo, roupas que cobrem todo o corpo e extravagância no apelo da fé. O espetáculo percorre diversas cidades e capitais do Brasil.

Monta, em 1990, Álbum de Família, de Nelson Rodrigues, espetáculo idealizado para espaços fechados. No mesmo ano, recebe, em Belo Horizonte, o Prêmio Cauê em oito categorias, entre elas, melhor espetáculo e melhor direção para Eid Ribeiro. Para o crítico Macksen Luiz “O aspecto telúrico, que poetiza com toques de maldição a cena, contribui para que esta versão do Grupo Galpão para Álbum de Família tenha uma contundência indiscutível”. Segundo a crítica Maria Lúcia Pereira “Eid Ribeiro optou por uma descarada teatralidade. (...) Mas nada é cifrado ou hermético, como costuma acontecer neste tipo de encenação. Tudo, do cenário à gestualidade, é conceitualmente claro”.

Estreia Romeu e Julieta, de William Shakespeare, em 1992, com direção de Gabriel Villela, espetáculo que torna o grupo reconhecido nacionalmente. Encenado no Rio de Janeiro, dois anos depois, recebe o Prêmio Shell especial. Em Belo Horizonte, o grupo realiza o FIT - Festival Internacional de Teatro Palco e Rua. Novamente com direção de Gabriel Villela, encena, em 1994, A Rua da Amargura, 14 Passos Lacrimosos sobre a Vida de Jesus, baseado em O Mártir do Calvário, de Eduardo Garrido. A montagem estreia no Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB, no Rio de Janeiro, e recebe 17 prêmios, entre eles Sharp, Molière, Shell e Mambembe. A crítica Barbara Heliodora escreve: “Criado como um grupo de teatro de rua profundamente envolvido com a pesquisa das formas populares e circenses, o mineiro Galpão encontrou em Gabriel Villela um diretor em total sintonia com seus sonhos e inquietação. Na recíproca, Villela tornou-se um criador privilegiado, pois raramente é dado a um diretor trabalhar com um grupo já de si dedicado aos ideais por ele buscados”. Com os dois trabalhos, o grupo se apresenta na Inglaterra, Alemanha, Costa Rica, Colômbia e Uruguai.

Em 1997, estreia Um Molière Imaginário, adaptação de Cacá Brandão para O Doente Imaginário, de Molière, com direção de Eduardo Moreira, em que monta um palco na rua para tornar visível ao público sua linguagem baseada no jogo e na comunicabilidade do ator. O grupo convida Cacá Carvalho para dirigir Partido, baseado no livro O Visconde Partido ao Meio de Ítalo Calvino, espetáculo que inaugura sala própria no Galpão Cine Horto, em 1999. No ano seguinte, obtém patrocínio da Petrobras e estreia Um Trem Chamado Desejo, de Luís Alberto de Abreu, dirigido por Chico Pelúcio, peça que aborda a luta pela sobrevivência em uma companhia teatral mineira em fins do anos 1920 e início dos anos 1930.

Como companhia mambembe, o Grupo Galpão sobrevive de viagens pelo Brasil e pelo exterior, raramente realizando temporadas extensas. Além da participação em quase todos os festivais de âmbito nacional, realiza apresentações em festivais internacionais de Aurillac (França, 1989), Caracas (Venezuela, 1997), Santiago (Chile, 1998), entre outros. Com Romeu e Julieta, o grupo participa da inauguração do novo Globe Theatre, em Londres, 1999.

FONTE: Enciclopédia Itaú Cultural Teatro – Grupo Galpão, 2014.

# ANEXO C – Companhia dos Atores

**Data/Local.** 1990 – Rio de Janeiro /RJ.

**Histórico.** A companhia alia a linguagem autoral do diretor [Enrique Diaz](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=250) a uma equipe permanente de atores à qual se reúne eventualmente um dramaturgo, produzindo espetáculos em que a qualidade sustenta a experimentação. Grupo carioca que está no rol dos mais criativos a partir da década de 1990.

Formada atualmente pelo diretor Enrique Diaz e pelos atores César Augusto, Marcelo Olinto (figurinista da companhia), Marcelo Valle, Gustavo Gasparini, Bel Garcia, Suzana Ribeiro e [Drica Moraes](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=218), a Cia dos Atores tem, a cada novo projeto, participações de profissionais convidados. O embrião da companhia é o espetáculo Rua Cordelier, Tempo e Morte de Jean Paul Marat, 1988, uma colagem de textos com A Morte de Danton, de Georg Büchner; Mauser, de Heiner Müller; e Marat-Sade, de Peter Weiss. Dirigido por Enrique Diaz, é encenado em um espaço não comercial, voltado para iniciativas experimentais. Em 1990, os atores do grupo Cia dos Atores se reúnem, sob a liderança do diretor, para uma pesquisa cênica em torno de obras de Jorge Luis Borges e Malarmé, que resulta em [*A Bao A Qu (Um Lance de Dados)*](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=209). O espetáculo, desenvolvido a partir de um roteiro e construído dramaturgicamente durante os ensaios, faz temporada no Rio de Janeiro e em São Paulo, com sucesso de crítica e êxito junto a um público de iniciados. A Morta, de Oswald de Andrade, é encenada na Fundição Progresso que, em 1992, ainda está em obras. Na temporada paulista, os críticos Nelson de Sá, [Alberto Guzik](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=689), Marcos Bragato e [Aimar Labaki](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=233) recomendam enfaticamente a montagem. O crítico da *Folha de S.Paulo* escreve que o espetáculo “não poderia ser mais apaixonado pelo teatro e pela arte” e que “a Cia dos Atores é toda ela impressionante: uma trupe que não dá fôlego”.

Em 1994, o conjunto, além de dar início a trabalhos voltados para o público infantil, encena Só Eles o Sabem, de Jean Tardieu, em que explora a linguagem do melodrama com uma construção cênica que prima pela precisão e pelo ritmo. Em 1995, estreia [*Melodrama*](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=298), em que a companhia faz sua primeira experiência de criação com o acompanhamento de um dramaturgo. Filipe Miguez escreve o texto no processo dos ensaios, estabelecendo um diálogo criativo entre a cena e a palavra. A Associação Paulista de Críticos Teatrais - APCT, lhe confere o prêmio de melhor espetáculo do ano. O crítico da *Folha de S.Paulo* escreve: “... cria-se um pretexto, assim, para um grande virtuosismo dos atores, e para a maior delícia do público. É difícil encontrar uma companhia teatral tão homogênea, tão bem coordenada quanto esta Cia dos Atores”. Em 1997, a companhia apresenta Tristão e Isolda, na versão de Filipe Miguez, parcialmente construída dentro do processo de ensaios, e O Enfermeiro, de Edgar Allan Poe, com adaptação e direção de César Augusto. Em 1998, num aprimoramento do universo obscuro do suspense e do terror, encena *Cobaias de Satã*, novamente de Filipe Miguez, montagem não muito bem sucedida pela imprecisão dramatúrgica.

Em seguida, a companhia apresenta sua versão para *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. Tornando alguns trechos musicais, o espetáculo traz 46 minutos de trilha, incluindo de músicas populares antigas como Aquarela do Brasil, de Ary Barroso, a sucessos do momento e músicas compostas. O diretor musical Marcelo Neves mistura música gravada com música ao vivo. Os atores tocam instrumentos de percussão e são acompanhados por um acordeão e um cavaquinho. O figurinista Marcelo Olinto cria três trajes completos para cada ator a partir da reciclagem do acervo de 600 figurinos da companhia, dando ênfase ao gosto cafona dos personagens. Sua pesquisa se baseia em estilistas franceses dos anos 20 e 30, e recria a moda da elite misturando-a com materiais brasileiros e contemporâneos. Para o crítico [Macksen Luiz](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=4097), contudo, “a montagem não alcança a rebeldia desordenada da peça, mantendo-se no plano morno do deboche e do retrato da vulgarização do espetáculo da vida nacional”. Protagonizado por Marcelo Olinto e Marcelo Valle, o espetáculo tem “linha interpretativa expansiva, na qual há uma tipificação das personagens quase como caricaturas de um humor popularesco”.

Em 2002, a companhia realiza seu primeiro espetáculo com um diretor convidado. [Gilberto Gawronski](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=223) encena *Meu Destino É Pecar*, uma novela escrita em crônicas assinadas por Suzana Flag, pseudônimo de [Nelson Rodrigues](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=814) em *O Jornal*. O crítico Macksen Luiz escreve: “A distribuição dos papéis por vários atores, que, de início, é um código que causa estranheza na plateia (...), contribui para a agitação do espetáculo e ajuda a aumentar o seu ritmo delirante. Os atores trocam de papel através de sutil movimento de corpo, encontrando uma nova dramática para situações que, de outra maneira, pareceriam somente risíveis. (...) a movimentação excessiva reforça o caráter derramado do entrecho (...) em uma dança que se apresenta às vezes debochada, outras vezes melodramática e umas poucas vezes lírica, encontrando uma real dramaturgia cênica para um folhetim circunstancial”.

Entre colaboradores da companhia constam, ainda, as atrizes Malu Galli e Thereza Piffer; o cenógrafo [Gringo Cardia](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=224); o iluminador [Maneco Quinderé](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=257); os músicos Carlos Cardoso, Mário Vaz de Mello e Marcelo Neves e a preparadora corporal Lucia Aratanha.

No programa do espetáculo Cobaias de Satã, escreve o crítico Alberto Guzik: “Mas sua contribuição [da Cia dos Atores] dá-se também no terreno da coerente e consistente investigação das linguagens teatrais. Os espetáculos mencionados acima e os demais produzidos pelo grupo recuperam ideias de escolas cênicas hoje desaparecidas ou em desuso. Para lembrar alguns exemplos, os procedimentos de teatro futurista, surrealista e modernista estavam presentes em A Bao A Qu e A Morta. A maior fábrica teatral de clichês jamais inventada era o tema de *Melodrama*. Essa adesão à história, no entanto, não se faz de maneira museológica. Não há intenção, no trabalho de Diaz e sua equipe de refazer cenicamente aquelas escolas. Trata-se, de isso sim, elaborar novas visões daqueles códigos, perceber de que serviam, como eram, e apresentar traduções contemporâneas de seus processos. É uma aproximação macunaímica do legado teatral, a que a companhia confere um tempo irreverente, vibrante. (...) A Cia dos Atores é uma ponte dinâmica entre o passado e o futuro. Longa vida a ela”.

FONTE: Enciclopédia Itaú Cultural Teatro – Companhia dos Atores, 2014.

# ANEXO D – Companhia de Teatro Atores de Laura

**Data/Local.** 1993 – Rio de Janeiro.

**Histórico.** Criada inicialmente como encerramento anual da oficina para atores ministrada na Casa de Cultura Laura Alvim, a companhia se torna um núcleo artístico profissional, com direção de Susanna Kruger e Daniel Herz, que assina também a dramaturgia das criações coletivas.

Os primeiros espetáculos são Entrevista, 1993, e Cartão de Embarque, 1994, ambos de Bruno Levinson e Daniel Herz, publicados pela editora Relume-Dumará. Em seguida, monta Romeu e Isolda, criação coletiva, 1995, que aborda a dificuldade do relacionamento amoroso em cenas em que personagens masculinos, todos Romeu, e femininos, todos Isolda, procuram seu par. O espetáculo recebe o Prêmio Coca-Cola de Teatro Jovem na categoria de direção e o Prêmio Cantão de Teatro Adolescente nas categorias de espetáculo e atriz (Anna Paula Secco). Romeu e Isolda representa o Brasil na Bienal de Teatro de Público Jovem, em Lyon, França, em junho de 1997. Em 1995, a companhia encena também Sonhos Shakespearianos de uma Noite de Inverno, com fragmentos colhidos de William Shakespeare. No ano seguinte, apresenta Decote, criação coletiva, que recebe o Prêmio Coca-Cola nas categorias espetáculo, texto e direção. O espetáculo, criado a partir de improvisações, se constitui de nove esquetes inspirados em tipos e situações de Nelson Rodrigues. A crítica Lúcia Cerrone escreve: “Seguindo a estética desse universo, Daniel Herz e Susanna Kruger dirigem o espetáculo investindo nesse humor cruel sem restrições. Para cada final da ação entram no palco os enfermeiros e a padiola para recolher os mortos. Dividindo a cena em foco principal da história encenada e em grupos de contraponto à ação, Daniel e Susanna criam um espetáculo harmônico de cenas bem interligadas, sem que com isso desprezem a performance isolada do ator. (...) Na Companhia Atores de Laura, ator ainda é o grande motivo de encenação”.

Em 1997, a editora Garamond lança título com os textos de Romeu e Isolda e Decote. Em 1998, a companhia encena dois espetáculos: O Julgamento, adaptação de Daniel Herz para a peça A Visita da Velha Senhora, de Dürrenmatt; A Casa Bem Assombrada, de Susanna Kruger, e a leitura dramatizada de O Mundo Não Me Quis, de A. Peres Filho, no projeto Melodramas de Picadeiro, organizado pela Fundação Calouste Gulbenkian. Em 1999, o grupo leva à cena A Flauta Mágica, de Celso Lemos e Antônio Monteiro Guimarães, que recebe o Prêmio Coca-Cola de Teatro Jovem nas categorias de produção, espetáculo, iluminação e revelação para Helena Stewart e Paulo Hamilton. Em 2000, a companhia assume a direção artística e administrativa do Teatro Miguel Falabella, na zona norte do Rio de Janeiro. Lá, encena, no mesmo ano, Auto da Índia ou Arabutã, criação coletiva, e As Artimanhas de Scapino, de Molière, em 2002, que se apresenta no Festival Internacional de Teatro Mercosul, em Córdoba, Argentina. O espetáculo se inspira na commedia dell'arte para criar uma linguagem que valoriza a brasilidade. O crítico Macksen Luiz escreve:

“Daniel Herz estabeleceu sutil unidade entre esses dois polos narrativos, retirando da commedia dell'arte o desenho da cena e a convenção do humor; e da linguagem nacional, a sequência mais livre de gags verbais e visuais, no mesmo ritmo delirante que Molière propõe na sua peça. O diretor investe nestes aspectos mais espontâneos de Scapino, ao contrário de um Scapino exaltado por desejos, ambições e um certo fastio, que assiste à passagem e ao ridículo da vida de um lugar periférico e com algum ceticismo. (...) Daniel Herz faz um mergulho na peça para deixar surgir a própria mecânica das cenas, com um cenário que revela os bastidores e com a presença permanente do elenco no palco à espera da sua entrada na área de representação. Ao utilizar esses recursos, o diretor expõe o jogo através de suas próprias regras. A palavra, que em Molière é tão contundente quanto as suas habilidosas tramas, está revigorada por atores que incorporam seu significado. E essa fluência verbal, tão bem conduzida pelo elenco, pode ainda ser atribuída à tradução de Carlos Drummond de Andrade (1902 - 1987)”.

FONTE: Enciclopédia Itaú Cultural Teatro – Companhia de Teatro Atores de Laura, 2014.

# ANEXO E – Companhia São Jorge de Variedades

**Data/Local.** 1998 – São Paulo/SP.

**Histórico.** Projeto coletivo, criado em 1998, com integrantes da Escola de Arte Dramática – EAD e da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP. O grupo visa estabelecer, por meio de investigações permanentes, um processo de lapidação da cena bruta, se utilizando de artifícios e procedimentos simples e artesanais. A base estética da companhia se apoia manifestações ritualísticas de canto e dança, mantendo como referência paralela as religiões afro-brasileiras. A dramaturgia tem como tema principal a discussão de questões éticas inerentes à diversidade e os paradoxos da cultura brasileira, desde sua formação, da colonização à contemporaneidade.

Estreiam com o espetáculo Pedro o Cru, em 1998, uma montagem amadora do poema dramático do escritor português António Patrício, cuja a intenção é refletir sobre a herança do romantismo e da melancolia lusitanos. No espetáculo Um Credor da Fazenda Nacional, 1999, resgatam a obra do autor José Joaquim de Campos Leão, Qorpo-Santo.

No comentário sobre os destaques da edição de 2000, na mostra paralela do Festival de Curitiba, o crítico Nelson de Sá escreve: “De São Paulo, a surpresa foi Um Credor da Fazenda Nacional, de Qorpo-Santo, autor brasileiro que provavelmente jamais seria apresentado na mostra oficial e que recebeu de Georgette Fadel uma encenação à altura de seu desvario”.

A partir de 2001, o grupo reforça seu vínculo com a cidade, ocupando por dois anos o Teatro de Arena, local em que, em parceria com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, o Grupo Teatral Isla Madrasta e a Companhia Bonecos Urbanos, desenvolve o projeto Harmonia na Diversidade. Nesse ano, encena Biedermann e Os Incendiários, de Max Frisch. A peça, segundo a concepção dos criadores, nos leva a refletir sobre como os mecanismos de alienação minam a capacidade de mudança dos homens.

O grupo se preocupa com a função social da arte e suas possibilidades, e se envolve com iniciativas públicas para pessoas em situação de rua, como a Oficina Boracea e o Albergue Canindé, entre 2002 e 2004. Nesse contexto, nasce As Bastianas, a partir da coletânea de contos de Gero Camilo, sob direção de Luís Mármora. São histórias do cotidiano de mulheres de uma aldeia no sertão nordestino, impregnadas de religiosidade e que falam da criação, da luta pela terra e da vontade humana de amor, sabedoria e sossego.

A companhia é contemplada pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro, em 2002, e produz, desde 2003, o fanzine, São Jorges – canal de interlocução de uma geração que deve ser estimulada a contracenar com a cidade de outra maneira.

FONTE: Enciclopédia Itaú Cultural Teatro – Companhia São Jorge de Variedades, 2014.

# ANEXO F – Companhia do Latão

**Data/Local.** 1996 – São Paulo/SP.

**Histórico.** Grupo criado em 1996, em São Paulo, por Sérgio de Carvalho, Márcio Marciano, Ney Piacenttini, Maria Tendlau, Georgette Fadel, Gustavo Bayer, Nelli Sampaio, entre outros, para a encenação de Ensaio Sobre Danton, de Georg Büchner, no Teatro Cacilda Becker, em 1996. O grupo desenvolve um trabalho de crítica a sociedade capitalista, seus mitos e modos de representação. Aliam a investigação do teatro épico com técnicas brechtianas de encenação. Os espetáculos do grupo têm um caráter processual, de transformações constantes e são abertos a crítica do público, características evidenciadas desde a primeira montagem.

Em 1997, encena Ensaio sobre o Latão, adaptação de textos de Bertolt Brecht. Trata-se de um experimento cênico que discute o teatro e os critérios para a representação da realidade em cena. No ano seguinte, monta Santa Joana dos Matadouros, de Bertolt Brecht, espetáculo que resume esse primeiro ciclo de exploração da técnica e da teoria do teatro épico.

Após o contato com a obra de Gilberto Freyre (1900 - 1987), o grupo cria seu primeiro espetáculo inteiramente autoral O Nome do Sujeito, em 1999, inspirado no livro Assombrações do Recife Antigo, de Freyre. Sobre esse espetáculo, comenta a professora Iná Camargo Costa: “Uma das maiores virtudes de O Nome do Sujeito é aquele enquadramento: o narrador introduz e especifica o ponto de vista a partir do qual o espetáculo está sendo apresentado. São intervenções que mostram que o espetáculo não tem pretensão de ser o que não é. De início ele assume o ponto de vista da obscuridade e no final tem aquela cena da fotografia em que alguém diz: “eu preciso de luz. E aí se apaga tudo. Eu não consigo imaginar maior consciência de ponto de vista. Quando não se participa de um movimento coletivo, o importante é tentar entender o que se passa. E não fazer de conta que está acontecendo alguma coisa que não está”.

A questão das relações de trabalho, da mais-valia e temas correlatos são exploradas em A Comédia do Trabalho, de 2000, onde expõe as contradições inerentes ao modo capitalista de produção. Auto dos Bons Tratos, de 2002, está voltada ao modelo de teatro didático e representa uma discussão sobre as origens da “cordialidade” brasileira, investigada sobre episódios do Brasil Colônia. Além do trabalho de montagem de espetáculos, das experimentações cênicas e musicais, o grupo edita a revista Vintém, periódico que publica as discussões teóricas do coletivo e textos sobre crítica teatral, cultura, política e pensamentos de esquerda.

Por ocasião do Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica - FITEI, em 2002, o professor Mario A. Rojas, da Universidade Católica da América, em Washington, analisa a relevância e especificidades do trabalho do grupo: “A primeira coisa que chamou a atenção da presença do Latão no festival foi sua excepcional habilidade em proporcionar um diálogo permanente com os críticos convidados. Além de distribuir uma série de publicações em que expunham em detalhes os fundamentos teóricos de sua práxis teatral, os membros do grupo organizaram um colóquio em que apresentaram suas ideias sobre os princípios estéticos e ideológicos que dão sentido e forma a seu teatro e convidaram o público a participar, no que resultou ser um animado debate. O grupo causou uma impressão positiva pela seriedade do seu trabalho, a clareza de suas ideias e por manterem-se consistentemente entre sua teoria e prática teatral. Seus espetáculos destacaram-se por dois aspectos principais: pelo uso quase ascético de elementos cênicos - modalidade muito diferente das lúdicas e vistosas habituais trazidas pelos grupos brasileiros - e por seu criativo e renovado seguimento da teoria e práxis brechtiana (...) De fato, como bem sinaliza Fredric Jameson no livro citado Brecht and Method, o significativo da obra do gênio alemão não repousa tanto na sua mensagem pontual, tópica e dialética, senão na sua compreensão de princípios políticos nos quais a práxis coletiva, junto com a ética coletiva e o foco numa situação específica à mão, podem ajudar-nos a continuar sonhando com aquelas utopias de redenção social (termo cunhado por meu compatriota Hernán Vidal), revitalizar uma consciência planetária, levantar dos escombros as utopias políticas contestatórias. (...) O grupo Latão está nesse caminho. Se fará sucesso ou não, a alternativa de trabalho que propõem é perfeitamente legítima”.

FONTE: Enciclopédia Itaú Cultural Teatro – Companhia do Latão, 2014.

# APÊNDICE A – Companhia Stravaganza

**Data/Local.** 1988 – Porto Alegre/RS.

**Histórico.** A diretora e pesquisadora Mottola (2009) divide a história do grupo em 4 momentos:

De 1988 à 1992, quando o grupo nasce em Porto Alegre/RS, em 1988, dedicando-se inicialmente a dramaturgia própria e principalmente ao teatro infantil (só um espetáculo é dirigido ao público adulto). “O núcleo de criação é formado por Adriane Mottola, Luiz Henrique Palese e Cacá Corrêa.” (MOTTOLA, 2009, p. 38)

Em 11 de junho daquele ano o grupo estreia na Sala Qorpo Santo da UFRGS, com dramaturgia de Palese e Adriane Mottola. “A Stravaganza, em sua trajetória (e isso até hoje), mescla liberdade e rigor, momentos de caos com outros absolutamente ordenados, combina disciplina e dispersão, centraliza para depois compartilhar, dividir autorias.” (MOTTOLA, 2009, p. 55)

De 1993 à 1998, saí um dos fundadores, Cacá Correa, e “o referencial teórico […] Começa a se impor mais fortemente nos estudos e processos criativos do grupo” (MOTTOLA, 2009, p. 68), é quando o grupo toma os primeiros contato com um manancial teórico que tornou-se imprescindível para os projetos do período.

[…] segunda jornada, fundamentada sobre os princípios da reteatralização, da commedia dell´arte, do jogo com máscaras, e que traz ainda o mergulho nos universos teatrais de Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, Donato Sartori e Philippe Gaulier, encaminha a Stravaganza para um aprofundamento de seus caminhos expressivos. (MOTTOLA, 2009, p. 85)

De 1998 à 2002, cujo marco é a aquisição da sede própria, a compra de um garajão de 450m2, o Studio Stravaganza.

De 2003 à 2008, morre Palese, o momento do grupo é de reflexão. O grupo adentra a obra de Ramón Griffero, passa por uma crise, sobre uma reconfiguração de formação.

Atualmente é “na pesquisa de linguagens cênicas baseadas no trabalho do ator e em processos de criação em equipe que a Stravaganza desenvolve seus espetáculos e projetos.” (MOTTOLA, 2009, p. 108)

# APÊNDICE B – Entrevista com Paulo Flores e Tânia Farias

1. LOCAL DA ENTREVISTA

* Data: 09/07/2014 Início: 19h Término: 21h10min Duração: 125’03”
* N° da entrevista: VIII
* Meio: ao vivo

1. IDENTIFICAÇÃO

* Nome: Paulo Flores e Tânia Farias
* Grupo: Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
* Função(ões): Ator e Atriz
* Tempo de envolvimento: ele, integrante fundador; ela, desde 1995

[00:00:26] CARLOS: Vocês poderiam seguir carreira acadêmica, carreira solo, etc., por que a iniciativa de teatro e grupo?

[00:00:40] PAULO: Acredito que o que me leva a fazer teatro de grupo, participar da formação do Ói Nóis Aqui Traveiz e ter continuado toda essa trajetória, **é uma questão ideológica bem clara de acreditar em alguns tipos de valores que se contrapõem, são bem distintos do que a sociedade coloca para nós como prática de vida ou possibilidade de sobrevivência, do pensamento dominante que está ai. Naquele momento na formação do Ói Nóis Aqui Traveiz, eu o via como um instrumento, uma ferramenta para levar adiante as ideias anarquistas, libertárias, de pensar um mundo de maior liberdade, de justiça social. O meu engajamento político, em vez de ser dentro de uma organização partidária, se dá através do teatro. Então, a formação de um grupo de teatro que pudesse ser mobilizador para essas ideias, que através desse contato direto que o teatro vai propiciar, pudesse ser um agente mesmo de mobilização para combater a sociedade que está aí, quer dizer, na época, o autoritarismo da ditadura militar.** O grupo nasce num momento muito difícil da vida brasileira, mas ao mesmo tempo nasce nesse momento da retomada das ruas, das manifestações de rua, pela democratização, pela anistia aos presos e os exilados políticos, e isso que me dá o norte ou a vontade de ir à frente com esse trabalho de teatro. Num momento anterior a criação do Ói nóis, quando eu decido fazer teatro lá na minha adolescência, a partir da minha experiência de assistir algumas peças de teatro, senti que a arte do teatro tinha esse efeito mobilizador em mim. Era um momento que eu, “O que eu vou fazer? Como é que eu vou participar dessas coisas que eu aspiro, uma sociedade mais justa, como é que eu posso contribuir com isso?”. Num primeiro momento pensei, “escrevendo”, e no momento do teatro eu vi que era possível o fazer teatro era algo que talvez tenha sido a arte que mais me tocou, foi a expressão. Até pela sua dimensão hoje e mesmo na minha época, a mais disseminada era a música...

[00:04:47] CARLOS: Isso era meados da década de setenta?

[00:04:50] PAULO: Não, final da década de sessenta, início dos anos setenta, estou falando da minha adolescência. Mas, o teatro me tocou profundamente e, a partir daí, vou pensar, “não, eu quero fazer teatro, como eu posso fazer teatro? Não conheço ninguém, não conheço grupos de teatro, não tenho relação... vou entrar na escola de teatro”, que na época era o curso universitário da Escola de Arte Dramática [UFRGS]. Ai eu vou procurar o curso, mas com essa ideia, não pensava assim, “ah, eu quero fazer o curso para determinada carreira acadêmica, eu quero conhecer gente que faça teatro”. Logo em seguida eu já começo paralelamente com o curso a fazer teatro, formar grupo, trabalhar com diretores, fazer essa...

[00:05:52] CARLOS: Foi um caminho natural buscares a coletividade?

[00:05:55] PAULO: Isso, isso, sempre acreditando que o teatro pudesse ser um agente transformador. Então, como me suscita tantas questões, tantos questionamentos, levar isso para outras pessoas pode suscitar nelas. Começo a pensar várias questões políticas, a partir do fazer teatro, e numa época muito fechada, muito difícil, de muito medo, de muita repressão, e também sem as facilidades dos dias de hoje. Então, o que nós tínhamos de informação era tudo filtrado pela censura, era bem difícil. **E essa vontade, esse ímpeto que me leva a fazer teatro, desde o primeiro momento, a vontade de formar um grupo com todas as dificuldades daquele momento, e como formar um grupo? Essa ideia do grupo, do agrupamento por afinidade ideológica, filosófica, tinha sido quase banida do país pela repressão e estava sendo incentivado todo esse viés do teatro empresarial**, quer dizer, da figura do produtor, aquele que vai produzir teatro, vai chamar um diretor, formar um elenco, montar um determinado espetáculo, que vai ter uma duração “X”, depois ele vai dispensar o elenco, vai procurar um novo diretor, ou esse mesmo diretor, chamar novos atores, para um novo elenco, um novo espetáculo, uma nova proposta. Sem ter esse desenvolvimento da ideia do coletivo, que me fascinava, que era a minha vontade, no momento, de ideias muito presentes do que se chamou de contracultura no mundo e no país. A ideia do coletivo e das pessoas poderem criar conjuntamente leva, lá no final de setenta e sete, um grupo de jovens artistas formarem o Ói Nóis Aqui Traveiz.

[00:09:27] CARLOS: Existe um momento, um acontecimento, um evento que te fez pensar: “somos um grupo, esse é um ponto de não retorno, existe o Ói Nóis Aqui Traveiz agora”?

[00:09:42] PAULO: Acredito que **foi acontecendo e cada momento foi muito intenso. Então, no primeiro momento era muito intento, eram pessoas que estavam radicalmente optando por formar um grupo de teatro que tivesse um espaço próprio, então, nós, sem condição econômica, alugamos um espaço para ser o teatro Ói Nóis Aqui Traveiz porque queríamos pesquisar uma nova linguagem, uma outra linguagem que não fosse o teatro convencional, com seu palco e plateia fixa**. Então, essa atitude de ousadia, de coragem na época, dava àquele grupo de pessoas um caráter muito especial e isso durante a minha vivência no grupo, diversos momentos acontece isso, é especial, só essas pessoas tomam essa decisão, tem a coragem de enfrentar um momento bem adverso, não foi só lá no início, em alguns momentos na história do grupo acontece isso.

[00:11:23] CARLOS: Tu considerarias que esses pulsos de intensidade são os responsáveis pela manutenção da tua própria motivação pessoal para este trabalho?

[00:12:00] PAULO: Acho que não necessariamente seja isso, **essa construção se dá no dia a dia, agora estamos começando uma nova turma da Escola de Teatro Popular, da oficina para formação de atores. Estamos começando um novo momento, não precisa ser momentos tão acirrados, dessas contradições que se vive, que o Ói nóis vive ou viveu durante todo esse tempo, às vezes são situações que se começa ou recomeça num determinado momento.** Então, hoje eu estava dando a primeira aula dessa turma, vinte e cinco pessoas, é um momento especial, falando sobre teatro de grupo, até está ali [aponta o quadro], Ói nóis, Galpão, Tá na rua, primeira aula, falar desses grupos, próximo da tua pesquisa. Alguns grupos que fazem um teatro que tem uma relevância histórica, que são importantes de se ter um olhar mais atento. É um momento especial, claro que tem momentos de um acirramento maior, que te comove mais até pela dificuldade maior, pelo peso maior. Não é só os momentos de pico que são importante, de crise, mas cada momento. Por exemplo, **quando estreamos um novo espetáculo ou quando consolidamos uma ideia que vai para o público e sabemos que se alcançou determinadas questões que se queria trabalhar, que se queria chegar então nós, “pô, esse trabalho vai mesmo tocar profundamente no público”, é um momento também especial.**

**[**00:14:55] CARLOS: Tânia, por que você está aqui fazendo teatro de grupo?

[00:15:19] TÂNIA: É bem diferente do Paulo porque quando eu começo a fazer teatro o Ói nóis é uma referência, uma referência de teatro de grupo para mim e para os artistas da cidade. Então, vou começar a fazer teatro formando um grupo, a grande inspiração desse grupo era a existência do Ói nóis e como ele tinha se formado. A ideia da origem desse grupo era trabalhar com pesquisa, que é o que o Ói nóis faz desde sempre com profundidade, e a ideia de criação coletiva, a ausência de um diretor, onde os atores vão se exercitar como criadores e como diretores também.

[00:16:06] CARLOS: O grupo existe ainda hoje?

[00:16:08] TÂNIA: Não existe mais. Então, é bem diferente porque eu já tinha uma referência muito forte do que poderia ser isso.

[00:16:15] CARLOS: Isso é meados da década de noventa?

[00:16:18] TÂNIA: É, e faz vinte anos que eu estou no Ói nóis e então é outra relação porque eu tinha na minha cidade uma referência muito forte então já cria um grupo inspirado. Ai eu vou me aproximando do Ói nóis até fazer as oficinas, começo a entrar em contato direto com esse projeto pedagógico do grupo, que é um projeto aberto até hoje no Ói nóis. Tem uma trajetória marcada por generosidade então a minha formação teatral se dá através da generosidade, desse coletivo.

[00:16:56] CARLOS: E tu começas numa turma igual a essa que começou hoje à noite?

[00:16:59] TÂNIA: Não exatamente porque criamos a escola, mas o Ói nóis realiza oficinas abertas e gratuitas desde a sua origem, quer dizer, as primeiras descobertas do grupo já eram compartilhadas. A escola já surge em dois mil, de um desejo de ter oficinas mais aprofundadas que juntem teoria e prática porque geralmente o grupo ministrava ou oficinas teóricas ou oficinas práticas. A pessoa, através de uma oficina, não tinha as duas possibilidades. Então, o Ói nóis cria a escola com a oficina para formação de atores, que não acontecia no Ói nóis até então, aí se junta teoria e prática pensando na formação ou numa ideia de formação que atenda a algumas questões que são fundamentais para o Ói nóis, então...

[00:17:53] CARLOS: A tua motivação estava relacionada com um coletivo que pudesse permitir o desenvolvimento de uma pesquisa de linguagem?

[00:18:10] TÂNIA: Na verdade tinha esse desejo de trabalhar junto com o outro. Era uma questão importante, “ah, vou fazer algo junto com o outro”. Então, esse grupo, mesmo quando surge, a ideia era para fazer a criação coletiva, não ter um diretor, que nós todos pudéssemos nos exercitar dentro do trabalho criativo, coletivo, também como encenadores, e o Ói nóis era a fonte de inspiração. Tem um determinado momento em que eu entro em contato, depois disso, com a cena do Ói nóis. Eu os conhecia de ouvir falar, nunca tinha assistido uma peça, então era uma inspiração por tudo o que ele significava na cidade, mas eu mesmo não conhecia a cena, algumas outras pessoas que formavam esse grupo comigo conheciam a cena, eu não. Sou tipo rato de teatro nessa época, não tinha dinheiro nenhum, tudo o que tinha gratuito para assistir eu assistia, estava sempre nas filas para assistir o que pudesse. Quando me deparo com a cena do Ói nóis, acontece um arrebatamento completo, eu nem imaginava que o teatro pudesse ter aquela dimensão. Eu era seduzida pelas ideias de trabalho coletivo, de pesquisa aprofundada, de espetáculos que demoravam anos para acontecer porque estavam pesquisando, falava, “nossa, que incrível deve ser esse trabalho”, só que quando eu vejo a cena, eu me dou conta de que aquilo era uma coisa que eu nem podia imaginar que pudesse existir, um trabalho teatral que dialogava com todas as outras linguagens. Foi um divisor de águas completamente. **Se o teatro pode ser tudo isso, não quero mais fazer o que eu faço, quero fazer essa coisa total, completa**. Tu vais para um espetáculo e tu tens todos os teus sentidos aguçados, sentes aromas, és tocado pelo ator então tu sentes, és publico, mas és exigido também. O público não fica tranquilo, tu estás todo tempo jogando com o espetáculo, o espetáculo exige que tu estejas presente, é completamente outra coisa, plasticamente é belíssimo, tem imagens, tem quadros que se formam na tua frente, quando eu assisti, pensei, “meu Deus, isso é incrível”, foi realmente um instante de arrebatamento. É tudo o que eu queria e acreditava que pudesse ser incrível, trabalhar junto, não tendo uma única pessoa dizendo como que tinha que ser. Encontrar essa cena tão mais incrível do que tudo que eu vinha assistindo na cidade foi um “ops, talvez seja aqui que eu queira ficar.” Por isso, eu vim parar no Ói nóis porque já o meu ímpeto primeiro como jovenzinha querendo fazer teatro era fazer um trabalho que fosse coletivo e, quando eu encontro com a cena do Ói nóis, era muito além do que eu podia esperar.

[00:21:19] CARLOS: Aqui tu te encontraste artisticamente?

[00:21:22] TÂNIA: É, então, eu me lembro de dois episódios assim, um foi quando a pesquisadora Rosyane Trotta esteve aqui em Porto Alegre e ficou um tempo na Terreira, acompanhando os trabalhos, ela ficava dia e noite. A Terreira, como é até hoje, funcionava dia e noite. Então, tu vinhas de manhã, tinha gente trabalhando, de tarde, tinha gente, de noite, tinha gente trabalhando também. Então, ela acompanhou o trabalho e depois ela escreveu e alcançou várias das suas reflexões para nós trazermos para dentro do grupo. E uma coisa que ela me disse uma vez foi “incrível”, porque fazia muito pouco tempo que eu estava no grupo, ela disse que estava escrito na minha testa, “vim para ficar”...

[00:22:05] CARLOS: Está no artigo da Cavalo Louco.

[00:22:06] TÂNIA: É, ela disse, “dava para ver pela maneira como tu falavas ou te colocavas nas coisas... vim para ficar”, e depois desse contato com ela, **o grupo foi ser despejado, eu acabei assumindo ainda muito jovem no grupo o papel de defender o Ói nóis em reuniões com representantes do poder público**. Nós, sendo despejados, então foi tudo uma questão de embate político, e assim me dou conta depois que a forma como eu defendi o grupo naquela época já denunciava que eu tinha uma certeza de que era aqui que eu tinha que ficar.

[00:22:53] CARLOS: Vamos imaginar metaforicamente uma mulher de seus trinta e seis anos, gaúcha, teatreira, extremamente importante para história do teatro brasileiro. Se pudéssemos comparar essa mulher com a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz quais características psicológicas, emocionais, profissionais, etc., elas teriam em comum?

[00:24:33] PAULO: A Tribo e a Terreira são mulheres também. A Tribo é 31 de março de 78, ariana. Terreira da tribo é o que? É a Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, é o espaço da tribo, a data que usamos foi o dia que abrimos para o público, 14 de julho, é canceriana (risos). Mas, existe isso, a Tribo, a Terreira, o feminino está presente na história do grupo, mesmo quando o grupo tinha uma predominância masculina na sua formação, existia essa vontade de uma sociedade feminista que, para nós, era se contrapor a um mundo masculino bélico. Esse mundo que vivemos hoje, a sociedade patriarcal, que mesmo com todos os avanços, que historicamente pode dizer que aconteceu, ainda continuamos numa sociedade patriarcal, e a Terreira vem para se contrapor a esse mundo. Então, quando escolhemos o nome A Terreira, vimos do terreiro, que é masculino porque estamos pensando no espaço sagrado. O que é o terreiro dentro da religião afro-brasileira? É o momento onde se manifestam os espíritos, onde tu recebes o Orixá. Então, fazendo, de alguma maneira, um comparativo entre o ator e aquele que recebe o Orixá, o Orixá como personagem, fazendo esse paralelo com o teatro, pensamos o terreiro. Mas, nós queremos a terreira, que vem da terra, que é telúrico, que é mulher, que é feminino. Os grandes personagens que o Ói nóis trabalhou foram mulheres, Antígona, Kassandra, Medeia hoje. Então, acho que existe uma grande preocupação do grupo nessa questão de se contrapor a esse mundo masculino, a esses valores predominantes da sociedade patriarcal.

[00:28:54] TÂNIA: Eu acho que antes de qualquer coisa **ela é perseverante, muito perseverante, daquelas que não desiste, não se abate, não se deixa levar pela adversidade porque problemas se tem todo o tempo, e ela tem ao longo de trinta e seis anos encontrado estratégias para enfrentar esses leões todos**. Eu acho que antes de qualquer coisa é uma guerreira mesmo, incansável. Numa percepção bem pessoal. **Por um lado tem uma passionalidade, porque eu percebo que, pelo menos nesse tempo que eu estou dentro do Ói nóis, que as coisas são sempre intensas aqui, não tem cores pastéis, aqui as cores são intensas, contrastantes**. Então, acho que tem um grau de passionalidade. Acho que sempre se entendeu o teatro como vida, como algo muito intenso, como algo que precisa ser defendido, aqui nesse lugar. Então, **acho que o Ói nóis é como uma mulher apaixonada, sempre apaixonada**. Sabe aquela coisa de estar sempre namorando, sempre tenso.

[00:30:30] CARLOS: Penso que isso confere um grau de verdade tremendo a ela, não?

[00:30:33] TÂNIA: Eu acho que isso se vê na cena do Ói nóis, **experiências que eu tive com o público desse grupo, certamente uma das questões que me arrebatou era a intensidade de cada momento de cena, de cada ator, essa doação, esse estado de aqui como nunca mais, depois não importa**. Então, essa é uma característica que me toca muito, é algo que sempre me pareceu muito importante buscar, para merecer estar aqui eu preciso ser intensa, eu preciso estar inteira, eu preciso conseguir me mostrar inteira nesse lugar porque não é um lugar de meias palavras, de meias verdades, de estar meia boca, não dá para estar meia boca aqui. Acho que então é uma mulher nunca está meia boca, uma mulher que sabe ao que veio...

[00:31:35] CARLOS: ...ela exige essa disponibilidade...

[00:31:38] TÂNIA: ...eu acho que **é um aspecto fundamental do trabalho, até porque o Ói nóis não se priva de se colocar politicamente**. **O Ói nóis é um grupo que sempre tem uma opinião, não vai estar neutro porque vai ser mais conveniente** -porque nesse momento vai ser melhor se tivermos bem com esse governo. Não! Se esse governo tem que ser criticado, ele será criticado. Ainda que isso custe a não contratação, a falta de memória, aquela coisa que finge que nunca sabe quem tu és, que tem que estar todo dia dizendo, “Ó, o Ói nóis que surgiu lá em setenta e oito, tem um trabalho maravilhoso, reconhecido, ganhou tudo que é prêmio”, essas coisas que importam para que te digam que o teu trabalho é importante, tudo o Ói nóis tem, além disso, uma ação muito profunda na cidade, através do seu trabalho pedagógico, do seu teatro de rua, da sua preocupação com o registro da história do teatro que se faz aqui. Então, acho que o Ói nóis tem mil questões incríveis e isso faz com que o Ói nóis tenha que estar todo o tempo se colocando e isso às vezes é, “ai, melhor se não tivesse se colocado”, mas infelizmente nós não temos a vocação para colocar panos quentes quando as coisas não merecem panos quentes e isso faz com que, realmente, tu tens que estar todo o tempo dando a cara a tapas porque tu estás sempre dizendo as coisas que acreditas que têm que ser ditas, doa a quem doer. Isso é a cena do Ói nóis e acaba sendo um pouco a postura do Ói nóis.

[00:33:26] CARLOS: Ainda estimulados por essa comparação, essa metáfora entre a Tribo e a mulher, assim como eu, como vocês dois, que saindo daqui podemos ser assaltados, despejados, atropelados, presos, etc., a que tipo de eventos essa mulher está sujeita e quais aqueles que já a acometeram?

[00:34:13] PAULO: Na verdade, essa mulher, **seja a Terreira, seja a Tribo, ela é pressionada diariamente. Existe uma pressão diária porque a postura do Ói nóis é completamente antagônica à sociedade como está estabelecida, essa pressão se traduz de várias formas. Talvez a mais forte atualmente é a econômica. Precisamos, para levar todos os nossos projetos, conseguir sobreviver, isto é, para essa mulher conseguir sobreviver, ela precisa de X dinheiro, e de que maneira vai conseguir isso se a pressão é totalmente contrária? Ela vive diariamente no desemprego, para ela restam poucas maneiras, não chegou ainda a bolsa família da Dilma para ela, então ela tem dificuldade diária para conseguir sobreviver, é como nós nos sentimos aqui**. **A batalha diária, quer dizer, as ideias do teatro, o espaço de criação, eu acho que existe muito claro como é, e nós fazemos, temos feito, mas o problema de como se mantém isso, como é que pagamos aluguel, luz, telefone, então essa sobrevivência tem sido duríssima**. **Foi despejada duas vezes, quer dizer, ela é uma posição contrária algo que move a sociedade capitalista que é essa questão da especulação imobiliária, e parece que cada vez maior, e ela sempre bateu de frente**. Então, o primeiro espetáculo que o Ói nóis fez era sobre a especulação imobiliária e carregou até os dias de hoje. Então, nós constituímos um local, organizamos, passa a ser da comunidade, se passa quinze anos, somos despejados, vamos para outro lugar, constituímos para comunidade, passa dez anos, somos despejados porque não existe respeito à pessoa e não existe respeito a grupos, é uma sociedade selvagem, há selvageria. Falávamos no primeiro manifesto, selvageria do capitalismo, que as pessoas não interessam, só interessa o dinheiro, o lucro, quer dizer, essa mulher continua se contrapondo a isso então ela tem uma atitude de se contrapor e ela sofre por isso, sofre as represálias desse sistema extremamente duro e só a grande perseverança que não terminou.

[00:39:21] TÂNIA: E é interessante ver que o Ói nóis tem algumas questões que lhe são muito caras. Diversos momentos eu tive que dialogar com pessoas que jogavam contra a proposta do Ói nóis, por discordarem da proposta do Ói nóis, como se o Ói nóis tivesse ditando como que as pessoas deveriam fazer. A própria ideia do projeto pedagógico que, desde o início do grupo compartilhou as nossas primeiras descobertas, já abriu oficina e começou a receber pessoas. Então, todo esse trabalho pedagógico o Ói nóis não deixa de fazer nunca e só ampliou. Eu já tive que explicar isso, assim, “Olha, isso para nós é tão importante quanto o trabalho artístico”, quanto o trabalho criativo, nos alimenta. Não significa que tu como artista precisas fazer e achar a mesma coisa. Então, eu já tive que dizer, “olha gente, isso para nós é importante, mas você não precisa fazer”. Tem que explicar, “porque vocês ficam dando oficinas gratuitas...”, como se isso fosse um problema. Isso não pode ser um problema, eu, essa mulher, este grupo, ou seja lá quem for, está agindo na cidade em que vive através das coisas que acredita porque nós sempre entendemos que cultura está lá, está escrito, é um direito de todos, ainda que isso não aconteça, está lá escrito.

[00:42:03] CARLOS: Tu, que chegaste na década de noventa, ainda sentias o cheiro da repressão da ditadura ou o grupo já estava trabalhando sob outras pressões externas?

[00:42:20] TÂNIA: Eu acho que o grupo, **a forma como ele surge, determina muito do que ele é hoje**, inegavelmente. **O Ói nóis é fruto de um período e eu acho que tem uma questão que é estar sempre atento ao que se passa aqui, agora, com esses homens que vivem agora. Isso faz com que o Ói nóis esteja o tempo inteiro dialogando com essas forças que se transformam porque na verdade não tivemos a sorte de ver simplesmente essas forças desaparecerem, elas mudaram de rosto, de roupa, mas elas seguem por ai, por exemplo, participamos dos protestos, em julho de dois mil e treze, e levamos bomba de gás na cara, apesar de estarmos do lado de gente muito velha, carregando cartazes, cantando canções lindas na rua, sentindo uma força cívica maravilhosa, todos juntos e, de repente, somos agredido pela polícia. Nós estávamos entre muitas pessoas, nós não quebrávamos nada.** Então, continuamos sofrendo isso todos os dias cada vez que tu vais para rua dizer que algo não está certo. **Guardadas as devidas proporções, o fato de podermos estar falando aqui, evidente que nós avançamos em várias questões, não estou dizendo que é tudo igual, estou dizendo que existe um opressor que continua aí, ele se transformou para continuar existindo**, daquela forma ele não continuaria existindo, ele não teria mais nenhum apoio dos americanos, ele teve que se transformar para continuar fazendo jus ao imperialismo, para manter o pensamento dominante, ele está ai para manter as coisas como estão. **O Ói nóis está sempre atento a isso, mas o que nós internamente sentimos não são os ares da ditadura, mas temos muito claro uma avaliação de que nós somos frutos dessa coisa horrível que aconteceu aqui. O que era o teatro antes da ditadura, o que era a cultura brasileira antes da ditadura, a educação brasileira antes da ditadura, é impossível não dizer que nós somos frutos desse desmantelamento que aconteceu graças à ditadura, todas as aberrações que vieram depois, uma enorme despolitização e tudo isso, desmantelamento do coletivo, os grupos tiveram que fugir, que desaparecer, que se extinguir num determinado momento.** Então, acho que temos claro isso.

[00:45:15] CARLOS: Essa mulher tem seus conflitos internos? Seus momentos de depressão, euforia, etc... vocês poderiam refletir um pouco sobre esses conflitos internos do grupo?

[00:46:03] PAULO: Na realidade, o que é a dinâmica interna de um grupo? O Ói nóis tem uma característica que é essa questão de ser um grupo aberto a novos participantes, isso teve presente desde o início, nunca se pensou assim, “Ah, nós aqui somos um grupo, nós vamos nos profissionalizar, nós vamos trabalhar, tentar sobreviver do nosso trabalho como artista, coisa assim”. Por isso, **talvez o Ói nóis tenha mais uma característica de movimento, ele está associado a uma ideia política, pensar política no sentido abrangente e no sentido que é conteúdo e estética na arte, conteúdo e forma, ideologia e estética, tudo está presente, a ideologia está dentro da estética, quer dizer, no Ói nóis é essa a vida interior. O grupo vai viver esse diálogo constante das suas diferenças, o grupo foi pautado na ideia da diferença, que não ficou associado a algumas pessoas**. Ele se propõe a isso, desde o início nós nos propomos a isso, é um processo sempre de muitos conflitos porque as pessoas são completamente diferentes. Então, **talvez seja a grande sacada do Ói nóis ter se proposto a isso porque ai na realidade vive as ideias libertares, anarquistas, na sua essência, que é aceitar a diferença, não existe uma regra pronta, não existe um modelo, uma cartilha pronta**. É nesse diálogo que vai se tecendo a história do grupo, a evolução do grupo. Nisso, claro que muitas vezes tu vais sair muito triste, muito arrasado, “como é que não me entende?”. Mas, isso é o momento de cada um, **a proposta é extremamente rica no sentido de nesse micro grupo se fomentar ideias de uma nova sociedade a partir das diferenças, o Ói nóis teve essa coragem sempre, nunca fechou “o grupo tem que pensar dessa maneira, tem que ser assim ou assado senão não entra para o grupo**”. **Está sempre entrando pessoas novas, está sendo sempre estimulado, essas questões de liberdade, de auto gestão, de que maneira vamos trabalhar o coletivo, e isso faz uma dinâmica no grupo que gera conflitos, gera vários conflitos. Acredito que isso seja o que enriquece o grupo,** **não deixa cristalizar uma forma, uma ideia**. Têm ideias da origem que estão presentes no grupo, que continuam, e pelas quais as pessoas se aproximam, de alguma maneira tem identificação ideológica ou estética com o trabalho que o grupo realiza, ou os dois, ou por outra razão que se aproximem do grupo. **Essas pessoas têm espaço para poder dialogar com as pessoas que já estão no grupo e isso gera novas criações e isso tem um tipo de dinâmica que eu acredito muito enriquecedora** porque **tu não vês assim, “Ah, tá, é um elenco que desenvolve um trabalho há vinte anos”, não, nesses vinte anos passam dezenas de pessoas pelo grupo, pelas atividades de criação, o grupo não deixa de ter a sua atitude diante do mundo, mas também não é a mesma linguagem, não é a mesma forma, não é um modelo que se reproduz de espetáculo por espetáculo, e acho que isso tem sido enriquecedor**.

[00:53:02] TÂNIA: É um grupo aberto, falamos que é um grupo aberto a novos participantes.

[00:53:04] PAULO: E desde o início pensamos, “vamos compartilhar o que nós estamos experimentando com novas pessoas”, e aí começou essa ideia de fluxo mesmo.

[00:53:26] TÂNIA: **As pessoas aqui são muito diferentes, é um grupo bem heterogêneo então tem uma questão, que é uma tensão interna constante e aperta mais aqui na Terreira do que talvez num outro agrupamento, que é procurarmos caminhar em direção a auto-gestão, ao trabalho coletivo onde cada um tenha um espaço semelhante para poder falar o que acha, esse lugar onde cada um é muito potente, que o coletivo não é uma massa de pessoas que não acha nada, ao contrário, é um monte de gente onde cada uma tem o que dizer e tem espaço para isso, o que gera um constante embate de ideias, que é riquíssimo**. Por outro lado, quando vamos trabalhar num coletivo, quer dizer, dentro dessa ideia que vai caminhar para um grau de relação mais libertária, temos que se despir de alguns valores burgueses que recebemos da escola, da família, e vimos carregados disso, a própria ideia de que eu preciso ser melhor que o outro, a competição, na escola, na família, o melhor filho, que dá os melhores exemplos, que faz como o pai e a mãe querem, nem é o melhor sempre, o que reproduz tudo o que a escola acredita é o melhor, é como se nós não fôssemos bons juntos, nós temos que estar preocupados em ser melhores que o outro, eu sou melhor sozinho e ai está legal. **Nesse trabalho é o contrário, eu sou sempre melhor junto com o outro, vou ser sempre melhor se eu conseguir entrar em acordo**. **Nós dois juntos podemos coisas muito mais maravilhosas do que eu sozinha. Minha cabeça, meu corpo podem propor, mas tem uma limitação, nós dois já é um pouco mais, nós três, nós quatro, nós cinco, isso só aumenta as possibilidades. Então, frear esse, “eu quero ser o melhor”, já é uma briga, em vez do, “eu quero que nós sejamos os melhores, eu quero que nós encontremos as melhores soluções juntos, não eu sozinha”. Isso já é uma briga constante, eu ter que ouvir o outro dizer coisas sobre mim, é o fim, é a morte, alguém me criticar é a morte, e aqui todo o tempo tu tens tanto o espaço para criticar quanto para ser criticado, e a crítica do outro não pode ser levada para o campo pessoal porque não estamos num embate pessoal**. **Mesmo quando existe um embate de ideias, é uma busca, não está tudo pronto, isso se constrói, tem momentos que isso é mais firme, tem momentos que isso se esvai, tem que ser construído todo dia porque temos esses valores impregnados, é a posse, todas essas coisas que estão na gente, ciúmes**...

[00:53:26] CARLOS: Vocês sentem dificuldade na emancipação do artista? Porque às vezes é cômodo para o sujeito esperar ser mandado.

[00:57:36] TÂNIA: Sim. Está dentro dessa ideia de tudo o que trazemos, tudo que recebemos desde o nascimento, por isso é uma posição mais cômoda. **É uma situação de exigência maior, o trabalho depende de ti, tens que trazer material, pesquisar, chegar a cena e ter algo para dar para os outros, colaborar com aquilo que vamos criar juntos. Então, tem uma parte disso que eu preciso colaborar, se eu não colaboro, está faltando. É muito mais fácil eu esperar que me digam o que eu tenho que fazer, é uma posição mais cômoda. Em vários momentos isso se coloca como uma coisa bem difícil de resolver**, **como é que essa pessoa descobre o espaço que ela tem que ocupar, percebe que é fundamental que ela ocupe esse espaço ao invés de ficar passiva?**

[00:58:37] CARLOS: Vocês consideram que os processos criativos do grupo são os locais em que essas diferenças se harmonizam?

[00:58:52] PAULO: **Certamente, é o momento mais pleno do coletivo e no Ói nóis nós conseguimos.**

**[**00:59:01] TÂNIA: Quando falamos na criação coletiva as pessoas falam, “Ai, como? Direção coletiva como?”, dizemos, “Olha, gerir o lugar, gerir o trabalho, tem momentos que acontecem e momentos que não acontecem isso”, se sobrecarregam pessoas, outras não fazem o que têm que fazer, mas no trabalho criativo, na hora de ir e criar, isso acontece plenamente.

[00:59:24] PAULO: **O Ói nóis acabou conseguindo desenvolver uma metodologia que propicia que todas as pessoas envolvidas com as experiências mais diferenciadas tenham uma participação plena na criação artística, conseguimos desenvolver isso na parte da criação, conseguimos alcançar isso**. Na organização, como a Tânia disse, é mais difícil.

[01:00:03] TÂNIA: Tem momentos que tu dizes, “poxa, está muito legal, mas não dá para comemorar porque se não continuar daqui a pouco não está legal”. Porque na verdade todo mundo quer criar, todo mundo quer estar em cena, isso que é o barato, mas para fazer o que fazemos, que é essa coisa toda, matar um leão por dia... tu tens que abrir as portas de uma casa, receber alunos, comprar água, papel higiênico, fazer projetos o tempo todo para conseguir algum recurso. Quando consegue ganhar um projeto, desenvolvê-lo, isso envolve responsabilidades, depois a prestação de contas, relatórios, enfim, um monte de implicações, coisas que precisam de pessoas fazendo.

[01:02:29] CARLOS: Em algum momento vocês identificam na história do grupo uma estratégia consciente de usar esses conflitos internos em cena? Se não usaram como estratégia, já identificaram os conflitos agindo na criação?

[01:02:49] PAULO: **Mais da pressão externa, temos o do espaço da Terreira, que era alugado, e ia completar quinze anos, nós lutamos para que a prefeitura assumisse o espaço. Sofríamos com a especulação imobiliária e iríamos ter que deixar o lugar, então, fizemos toda uma luta política de reconhecimento público, com apoio de vários fóruns, conferência de cultura, orçamento participativo, moção da Câmara de Vereadores, para que a prefeitura conseguisse manter o espaço da Terreira, seja da forma que fosse, arrendando ou comprando o espaço, enfim, que conseguissem preservar aquele espaço para cidade. Então, tínhamos uma ordem de despejo que íamos negociando com os proprietários, “mais seis meses, dobra o aluguel... mais seis meses, dobra o aluguel”, e nós entramos na reta final. Isso nos levou, no momento de criação que nós estávamos, a desenvolver alguns trabalhos dentro do Ói nóis, “então precisamos fazer um espetáculo que vai ser despejado junto com o espaço, nós temos que discutir essa questão”. Nós vivíamos um governo da chamada esquerda popular que hoje governa o país, governava a cidade e tínhamos passado pelos foros que esse próprio partido tinha criado na cidade, tínhamos o apoio desses foros e faltou vontade política, existia todo o respaldo da população, nos foros, abaixo assinado, tudo, só que o governo não quis preservar aquele espaço. Então, sabíamos que não conseguindo manter esse acordo de “renova, dobra o aluguel, não sei o que”, seríamos despejados e tínhamos que fazer um espetáculo que falasse sobre isso. Em cima dessa pressão, escolhemos um texto, montamos um espetáculo que falava da questão do artista trair ou não a sua arte, escolhemos Hamlet Machine, do Heiner Müller, que chamamos Hamlet Máquina. Estreamos quando a terreira completou quinze anos e estávamos nos meses finais do despejo. Isso, de alguma maneira, fomentou o espetáculo, esteve presente todo o tempo no espetáculo, a questão dessa traição do executivo da cidade, do partido que estava no poder, que tinha o discurso de esquerda e que tínhamos conseguido todo o apoio dos foros populares, de todos foros possíveis onde se podia discutir a questão da cultura, tinha o apoio de quinze mil assinaturas da população, e eles resolveram não fazer nada, deixar que o processo acontecesse e os proprietários do prédio nos despejassem** porque não tinham mais vontade. Iriam fazer outra coisa com o prédio, coisas da especulação imobiliária, alugar, construir, não sei, por isso queriam nos tirar de lá onde já estávamos há quinze anos. Então, **sofremos esse processo e a criação toda é motivada por esse embate.**

**[**01:08:18] TÂNIA: Eu observo uma coisa, não sei se tu concordas comigo [para o Paulo], **quase sempre que se faz um espetáculo e ele tem um resultado muito bacana, um reconhecimento, estamos sempre numa crise, o grupo e a crise são uma coisa só. Crise o tempo todo, quando eu digo crise é crise interna, as relações estão difíceis, está tenso internamente**. **Eu observo que em vários momentos essas crises internas eram mais fortes quando o espetáculo era assim, “tá todo mundo amando, falando tri bem do que acabamos de criar juntos, e nós estamos assim num clima, que é uma coisa”. Pouco antes de estrear Kassandra e logo que estreia, estávamos assim, com as relações triscadas, “O amargo santo”, Medeia. Recentemente estávamos assim em Medeia, ensaiando junto, tempo todo juntos, tentando resolver o que tinha que resolver e começou a haver um estresse interno, essa coisa de, “vamos estrear, vamos estrear”, quando estreamos, pareceu que aquilo era legal e gerou uma coisa que... não sei se é um olhar meu mais aguçado e não seja bem assim. Mas, em alguns períodos, o momento que era para ser, “Ah, olha só, que bacana, está tendo diálogo com o espetáculo, as pessoas estão contracenando com o que estamos fazendo”, estamos assim no estresse da relação**. **Com o decorrer isso vai se apaziguando, resolvendo, encontrando um lugar, desestressando a relação, mas naquele momento parece que chega ao auge**.

[01:10:24] CARLOS: É correto dizer que as relações interpessoais no Ói nóis são fundamentalmente artísticas?

[01:11:15] PAULO: **Não sei por que** **o dia a dia do grupo ele acaba desenvolvendo essas relações mais** **próximas ou familiares, irmãos, não sei por que não são relações de um agrupamento profissional nesse sentido empresarial que conhecemos. Porque desde a ideia da tribo, constituímos um agrupamento**...

[01:11:23] TÂNIA: **Não é uma relação fria**.

[01:11:25] PAULO: ...**de pessoas muito próximas então todas as questões estão presentes. Existe isso que a Tânia falou e que faz parte, é o momento de tensionamento daquela comunidade porque está prestes a chegar a um determinado resultado, está batalhando para isso.** **Esse tensionamento é comum em todos os espetáculos. Faz parte e principalmente existe essa vontade de troca entre as pessoas, essa ideia da tribo, de pessoas que são muito próximas. Agora, em termos desse embate maior, foi esse momento** [despejo].

[01:13:14] TÂNIA: [para o Paulo] tu estás falando do exterior, forças outras, forças externas?

[01:13:18] PAULO: Se tu colocares como se dá o embate interno, não só na Kassandra e na Medeia, certamente são momentos...

[01:13:38] TÂNIA: São percepções, é muito subjetivo.

[01:13:40] PAULO: ... **os trabalhos que levam mais tempo, certamente, são os que têm mais embates.**

[01:13:51] TÂNIA: **Os mais extenuantes também.**

[01:13:52] PAULO: Mais extenuantes.

[01:13:53] TÂNIA: **As relações também se aprofundam, tu conheces mais e mais o outro, acho que essa é a diferença do até onde vai essa ideia de profissional porque a nossa atividade pressupõe uma exposição contínua, impossível que não se veja tudo o que tu és, o bonito e o feio que tu tens, e isso determina muito que tenhamos uma proximidade enorme com o outro, tenhamos em vários momentos. Tu sabes tudo o que o outro faz que te afeta e o outro sabe tudo o que tu fazes que afeta a ele, nesse sentido se aproxima de uma relação tão próxima quanto uma relação de irmãos ou de marido e mulher. Não significa que a relação não seja profissional, mas o grau de envolvimento e mesmo as pesquisas tão intensas, dois anos trabalhando com um espetáculo, gera esse tipo de conflito. Se o projeto acontece de uma forma mais rápida tem menos tempo de desgaste. Tu te encontras diariamente, tu te expões diariamente, vês o outro se expondo diariamente, gera coisas maravilhosas e gera alguns momentos um desgaste**.

[01:15:39] CARLOS: A partir da tua fala, existe o conflito natural desse processo aqui no Ói nóis, depois da estreia tu identificas outro tipo de tensão recorrente no grupo, ou é um momento real de respiro?

[01:16:16] TÂNIA: Isso é tão de cada momento, não da para dizer que é assim sempre, ou que não é, às vezes é um momento bem legal de respiro. Só que **para nós no Ói nóis essa entressafra é sempre relativizada porque ou estamos apresentando ou seguimos fazendo coisa sempre juntos. Estamos sempre fazendo algo, se não estamos criando uma peça nova, estamos reensaiando, estamos apresentando, enfim, estamos sempre fazendo algo então a entressafra é e não é entressafra, é para o público e mesmo assim, mais ou menos.**

[01:16:59] CARLOS: E para vocês que fazem parte da companhia há tanto tempo, o que pode abalar ou afetar relações de pessoas que se conhecem há tanto tempo e tão profundamente?

[01:17:43] PAULO: **O que afetou mesmo durante a minha trajetória no grupo foi quando as pessoas, de um momento para outro em cima dos seus interesses pessoais, traíram a ideia do grupo. Nesses trinta e seis anos o que me afetou profundamente foi no momento que o Ói nóis estava em confronto com a prefeitura – tínhamos o apoio popular, dos foros para preservar a Terreira e a prefeitura buscou de alguma maneira desestabilizar o grupo para que não conseguíssemos ter forças para impor as nossas reinvindicações e nos colocarmos atuantes naquele momento – e várias pessoas do grupo saíram, deixaram o grupo, e logo em seguida foram contratadas para trabalhar na prefeitura. Isso para mim foi... eu não esperava, porque sempre acredito que as pessoas estão envolvidas no Ói nóis pelas questões ideológicas, nesse trabalho coletivo, ideias politicas, próximas... e esse foi um momento que saber que as pessoas estão saindo porque elas estão sendo contratadas, estão fazendo críticas ao procedimento do grupo sem terem proposto mudanças antes, “não então vamos, na discussão, vamos refazer a organização do grupo, de que maneira é possível fazer e contemplar as diferenças.”, não, “estamos saindo”. O mais grave de tudo que dentro da nossa concepção de coletivo não interessa quem é que tem função tal, qualquer pessoa é confiável, por exemplo, não usávamos a palavra tesoureiro, o dinheiro do grupo está contigo, e ai tu sais do grupo e leva o dinheiro. Isso, para mim, foi a grande crise do grupo porque aí saiu essa pessoa e com o respaldo de mais três, quatro ou cinco pessoas.**

[01:21:24] CARLOS: E como o grupo resolve isso? Como, depois de um trauma assim, se tem força para voltar?

[01:21:41] PAULO: Para mim, pessoalmente, **é ideológico, acreditar no ser humano e acreditar na possibilidade de que o ser humano possa ser algo melhor do que está ali, do que o que vivemos nos dias de hoje.** **A todo o momento, no apresentar o espetáculo de rua, no momento que uma pessoa vem falar contigo que viu teatro pela primeira vez, isso é extremamente fortificante, poderoso, tu sabes que, “bom, o caminho que estamos indo é por ai mesmo”, e isso é importantíssimo, cada turma que começa aqui, cada finalização de turma que vemos o surgimento, de novas possibilidades de pessoas que vão fazer teatro na cidade com outra visão de teatro, com uma visão mais generosa de teatro, acho que tudo isso. Concordo, as pequenas coisas são fundamentais para motivar, mas até isso [os abalos] é pequeno diante do trabalho.**

[01:24:01] CARLOS: Já aconteceu de vocês estarem num problema envolvendo alguém do grupo ou todo grupo, e ao final de uma apresentação um evento ou depoimento anônimo reanimá-los?

[01:24:15] TÂNIA: Isso acontece todo dia. Não o depoimento anônimo, mas **cada vez que tu estás em cena, compartilhas aquele momento que foi uma longa caminhada para chegar até a construção daquilo que tu estás compartilhando. Essa relação que se propõe ser tão sincera com as pessoas que vêm compartilhar os espetáculos, seja na rua ou aqui no teatro de vivência. É de novo uma afirmação daquilo que tu acreditas.** **É uma aula que tu sais, várias vezes eu já comecei uma apresentação doente e quando acabou a apresentação eu me sentia cheia de energia porque o momento tinha transformado a maneira como aquilo estava me afetando, me potencializou de uma forma que fez com que eu tivesse mais forte do que aquilo que me atingia e isso pode ser tanto físico quanto algo que te chateia e te abala emocionalmente**. Quantas vezes eu fui dar aula numa vila pobrérrima aqui em Porto Alegre onde dou oficina, de ir me sentindo cansadíssima, chateada ou abalada e sair daquele lugar me sentindo a pessoa mais feliz do mundo por ter feito o que eu tinha feito, de ter estado com aquelas pessoas, ter aprendido tanto naquela tarde. Isso acontece quando eu digo toda hora é toda hora mesmo, te dar conta no meio de uma apresentação da Medeia tipo, “nesse momento nós somos uma comunidade aqui, essas pessoas que estão compartilhando a peça conosco, elas já criaram laços, efêmeros, vai se dissolver quando acabar o espetáculo, mas nesse instante é tão potente”, e trabalhamos com algo que é efêmero, que é a riqueza do teatro, é essa concretude da efemeridade, essa coisa, “estamos aqui, isso é incrível, não sabemos que isso não vai se repetir de novo, achamos que é eterno todo o tempo” então não aproveitamos cada instante, e o teatro te dá essa coisa de, como tudo é muito intenso, tu sabes que aquilo só aconteceu ali. E é muito empoderador.

[01:27:12] CARLOS: Gostaria de pedir uma interpretação ou reflexão de vocês sobre algumas palavras-chaves: individualismo, resistência ou perseverança, crise ou tensão.

[01:28:04] TÂNIA: O individualismo eu acho que é um dos problemas que temos de enfrentar para fazer um trabalho coletivo, então está muito presente. Aquilo que eu falava dos valores que trazemos, acho que somos muito individualistas, precisamos estar abertos, permeáveis para encontrar essas outras possibilidades. **O estar tão preocupado comigo mesmo é um inimigo enorme do teatro, da criação coletiva, do teatro de grupo, dessa ideia do estar com o outro. Não significa que seja um abandono de si, mas justamente é uma coisa que se tem que trabalhar o tempo inteiro no trabalho coletivo, é lidar com o nosso próprio individualismo e dissipá-lo de alguma maneira ou tornar-se impermeável para que esse grande barato de estar junto, de criar junto de discutir, de construir de fato com o outro, sejam possíveis e, ao mesmo tempo, de estar lidando com isso no outro também**.

[01:29:34] PAULO: **O individualismo é o grande inimigo para nós, então, de que maneira isso que está tão exacerbado na sociedade hoje, essa divulgação maciça do individualismo, de olhar só para si, no dia a dia aqui nas nossas relações combatemos isso e tentamos dentro do possível modificar? Pensando o individualismo como aquele que concorre sozinho, que só olha para si, diferente de individualidade. Para nós é muito importante o crescimento das individualidades, da cara de cada um, da personalidade, dessa autonomia que é uma das coisas importantes dentro do trabalho do Ói nóis, é preciso autonomia para cada um, cada ser, cada indivíduo que pertença ao grupo. Mas, o individualismo caracterizado pela concorrência, pelo passar por cima do outro, ser melhor que o outro, é o grande inimigo a combater. Nós sempre falamos nas nossas aulas, nossas oficinas, do coletivo, como no teatro é necessário o coletivo e como o Ói nóis se propõe a trabalhar coletivamente em todas as instâncias da criação. A crise, por sua vez, tem sempre fomentado o trabalho do Ói nóis, talvez em função das relações do grupo serem muito em torno de ideias, por estarmos organizados profissionalmente como uma empresa teatral que tem determinadas condições, nós estamos organizados como um grupo ideológico, e isso está presente, esse embate das ideias, que geram crises todo o tempo ou pelo menos nos momentos de acirramento da criação, o início seja mais ameno, daqui a pouco começamos a definir a coisa, as ideias que vamos levar a frente, e começa a se exacerbar as propostas**. **A ideia do coletivo gera a crise, quer dizer, quando vamos tentar entrar num acordo entre várias pessoas, várias cabeças pensantes, motivações, propostas estéticas, nós vamos tentar de alguma maneira organizar essas propostas para irmos à frente no processo de criação. Então, isso é uma crise porque tem embates acalorados, fortes, de defesa de ideias, que são momentos extremante gratificantes mesmo que haja um desgaste no embate; e tem os momentos mais, vamos dizer, mais tristes, de discussão sobre questões de sobrevivência, de grana, econômica que o grupo enfrenta.** **Muitas vezes nós vamos discutir a questão dos recursos, como repassamos recursos às pessoas do grupo ou não então isso sempre tem uma carga mais, vamos dizer, negativa. Sempre é difícil, pela situação que vivemos no país, de apoio quase nenhum para cultura, é sempre um momento de crise, de debate, de tensão negativa porque isso não tem muita solução, o grupo vai achando as soluções possíveis, mas não de uma forma positiva porque não existe, existe pouquíssimos recursos sempre, é de uma maneira muito precária que vamos discutindo a questão de grana, de recursos para as pessoas, para os criadores. Sobre resistência, o que é resistência? Uma palavra. Quando o Ói nóis surge existia o chamado teatro de resistência, e era um teatro mais ou menos organizado de uma forma que criticávamos e com um tipo de discurso x, tipo assim, havia no discurso, no conteúdo, era de burguês, mas na forma era convencional burguês então quando o Ói nóis surge, dizemos no final do primeiro manifesto, “para ir além do teatro de resistência, para ousar opor-se”. Queríamos fazer um tipo de crítica ao teatro de esquerda da época, a esse tipo de teatro que trazia ainda dentro da sua organização o produtor, diretor, elenco, o próprio uso do palco italiano, essa organização tanto administrativa como estética, e nos colocávamos como oposição. Então, a palavra resistência na época e até hoje está associada ao teatro que durante o período da ditadura militar se manteve, resistiu, colocou questões sociais, políticas, essenciais. Por outro lado, um grupo que durou trinta e seis anos, claro que resistiu a várias coisas, desde esse primeiro período da ditadura até todo esse período do neoliberalismo com a maneira que a cultura foi sendo sucateada. Então, é também um teatro de resistência, tanto que usamos a palavra resistência, “utopia, paixão e resistência”. Tem a ver com a questão da perseverança, da continuação, de resistir a um tipo de sociedade que procura impor um pensamento único, uma forma, procura te enquadrar. O Ói nóis tem resistido a isso durante todo o tempo, só falei isso há pouco porque fazia parte mesmo na época que surgiu o grupo até hoje. O Zé Celso mesmo critica a palavra resistência porque quando tu resistes parece que tu ficas aqui**...

[01:40:32] TÂNIA: Ele fala da resistência nessa perspectiva, o que resiste fica parado, resistindo. E para nós tem outro sentido.

(Ao mesmo tempo)

[01:40:32] PAULO: ...**fica parando, resistindo, tu não ousas. E, na época que surgiu o Ói nóis, nós falamos para ir além do teatro da resistência, para ousar opor-se.**

[01:41:02] TÂNIA: Eu entendo o que ele diz, e acho possível até encontrar no teatro brasileiro quem só resistiu e ficou parado, acho possível, ele está falando em experiências que ele vê em São Paulo mesmo. Mas, **para nós, a palavra experiência tem a ver com várias coisas, inclusive resistir à tentação do mundo capitalista**, de nos acomodarmos do que fizeram de nós, aquela afirmação, “não importa o que fizeram de nós, importa o que nós fazemos com o que fizeram de nós”. **Resistir é resistir a me acomodar, a ser aquilo que esperam que eu seja, quando eu já entendi que o mais bacana é ser solidário, é todos os dias dar um passinho, ainda que mínimo, na direção do mundo que eu acredito, do outro, de uma construção nova, de um novo homem para ter uma nova sociedade, uma outra forma de ver as coisas baseada na camaradagem na solidariedade, acho que resistir para nós está ligado a tudo isso, tanto que quando falamos que fazemos criação coletiva, muitas vezes as pessoas falam, “ah, é trabalho colaborativo”, não, não é trabalho colaborativo. Trabalho colaborativo é uma coisa muito bacana que surgiu, nós estamos falando que fazemos criação coletiva, como falaram na década de sessenta e setenta, sim, como falaram lá, nós fazemos isso até hoje, nós inventamos a forma de fazer isso. Então, parece que tu precisas usar novos nomes, te moldar ao que está para que tu possas ir à frente**. **Eu acho que o Ói nóis tem ido à frente, não tem ficado parado na sua resistência, tem questionado do micro ao macro. Não temos medo de dizer que temos ideologia, “ah, não pega mais tão bem, é antiquado”, parece estranho essa coisa, mas acreditamos que isso faz um grupo existir a trinta e seis anos sem se dispor a qualquer coisa em teatro para sobreviver. Tem momentos que o Ói nóis não tem dinheiro nenhum, isso é uma crise, como é que as pessoas vão viver? Tem pessoas que tem um pouco mais de recurso porque tem uma base familiar, e o nosso trabalho não gera grana para as pessoas o tempo inteiro porque não fazemos qualquer coisa, não somos teatro empresa e não fazemos qualquer coisa para que as pessoas tenham grana. Tudo isso é um pouco do que nós somos, se não fizéssemos isso seriamos outros, nós faríamos o que nós fazemos no teatro, possivelmente teríamos colocado em primeira instância sobreviver de teatro**, mas não vivemos num Estado [Rio Grande do Sul] que tenha entendimento sobre a cultura como uma coisa importante, fundamental então isso vai ter um volume de apoio, de reconhecimento ínfimo. Aqui, cultura é CTG, uma coisa reacionária, conservadora, que propaga os valores mais cretinos do dono de terra. Isso que é cultura aqui, no Estado que vivemos.

# APÊNDICE C – Entrevista com Júlio Zanotta

1. LOCAL DA ENTREVISTA

* Data: 24/06/2014 Início: 14h Término: 15h30min Duração: 84’21”
* N° da entrevista: IX
* Meio: telefone

1. IDENTIFICAÇÃO

* Nome: Júlio Zanotta Vieira
* Grupo: Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
* Função(ões): Ator, dramaturgo e produtor
* Tempo de envolvimento: aproximadamente de 1978 à 1980 e em 1983.

[00:02:40] JÚLIO: Tu sabes, Carlos, que esse tema que tu escolheste é muito interessante porque o teatro de grupo suscita muito conflito na inter-relação entre os seus membros. Eu vejo assim, não só no Ói Nóis Aqui Traveiz, mas nos outros grupos, muitos rachas, muita divisão, aqueles momentos que ninguém mais entende o que está acontecendo, que não conseguem mais trabalhar juntos. E, para as pessoas que participam desses grupos, é difícil até tu teres uma visão de qual o teu papel dentro daquele conjunto que, de repente, se torna tumultuado e até impossível que os projetos sejam levados adiante. Acho um tema muito importante.

[00:03:32] CARLOS: Muito obrigado, e eu acho que só se torna importante a partir do momento que colhe depoimentos dos artistas para colaborarem, testemunharem suas histórias. Quero começar, Júlio, com uma pergunta de cunho mais histórico, podes falar um pouco da tua experiência até o momento que entraste no grupo, depois como foi tua passagem pelo grupo e por fim, como é tua trajetória após desligar-se dele?

[00:04:40] JÚLIO: Certo. O Ói Nóis Aqui Traveiz, para mim, aconteceu assim, eu fui exilado duas vezes, auto exílio, a primeira vez fui para o Peru e posteriormente tive problemas com o teatro, na peça As Cinzas do General, que foi proibida e eu fui perseguido e anistiado depois. Eu voltei do exílio acho que final de setenta e seis e no Peru eu tinha trabalhado, militado num grupo político onde eu fazia parte do que chamávamos propaganda e conscientização, Prolicult, esse tipo de coisa. Lá eu trabalhei com teatro, fizemos teatro de massas, mas com cunho político. Quando eu voltei ao Brasil, eu encontrei uma situação completamente diferente, voltei em setenta e seis, no auge do milagre econômico, e aquilo me causou um impacto profundo porque, de repente, havia aqui uma classe média com uma aparente situação de estabilidade, sucesso financeiro, automóveis, supermercados, moda, coisas que, quando eu saí, estavam apenas iniciando. Então, eu tentei trabalhar politicamente, mas não encontrei espaço e me dirigi ao teatro. Eu tinha escrito dois textos e participei de uma oficina de teatro do Aderbal Júnior, que foi promovida na época pelo Serviço Social do Teatro e foi executada aqui no teatro de Arena. Nessa oficina, o Aderbal pegou um dos meus textos para ser encenado durante a oficina, eu tinha dois textos na época, um era “A felicidade não esperneia, patati patatá” e o outro era “A divina proporção”, não sei qual dos textos ele pegou, mas foi um desses. **Quando terminou essa oficina eu conheci o Paulo Flores e nós nos aproximamos por afinidade estética, inquietações sociais e política, nos irmanamos assim, e decidimos bancar um teatro fora do panorama do teatro subvencionado da época, ou seja, formar um grupo independente, formar uma casa de espetáculo e tal**. Então, nós partimos para procura do espaço, alugamos um prédio onde havia funcionado uma antiga boate que chamava “Las piedras”, essa boate era toda decorada com pedras internamente, aí surgiu um dos slogans publicitários do Ói Nóis Aqui Traveiz que era “um teatro com pedras nas veias”. Montamos essas minhas duas peças e a **nossa intenção também era contestar o regime militar diretamente, dizer “não”, “basta”, ir além da resistência** e era o que se lançava na época no teatro, capitaneado um pouco pelo Paulo Pontes em São Paulo, mas nós, “não, vamos dizer não”. Desenhamos na frente do teatro um monstrengo e do outro lado um militar avançando sobre a cidade, estreamos no dia 31 de março a meia noite com as duas peças, no aniversário da briosa revolução militar, chamada revolução. Desde o início aconteceram N problemas de repressão, já naquela noite houve tumulto dentro do teatro por pessoas que estavam infiltradas ali, era um teatro pequeno, cabia umas sessenta, talvez no máximo umas noventa pessoas, e a montagem tentava colocar o público numa situação de extremo desconforto, o público ficava rodeado por uma cerca de arames farpado pressionado contra essa parede de pedras, e o cenário era uma montanha de lixos e que debaixo desse lixo surgiam os atores. **Era um teatro, uma montagem muito violenta, o público era agredido, o elenco atirava Coca-Cola, atirava carne podre, leite na plateia, imagina o tumulto que isso tudo gerava.** Bom a repressão foi muito violenta, já na estreia também espancaram dois atores quando saíram do teatro. **Começaram a surgir uma série de situações assim de violência policial, teatro fechado, não davam a liberação do teatro, não conseguiam alvará e tal, isso no plano externo**. Agora, **internamente, já antes do teatro abrir, começaram a surgir discussões sérias e rachas dentro do grupo Ói Nóis Aqui Traveiz.** Havia um núcleo inicial que era o Paulo Flores, eu e o Rafael Baião, a Silvia Veluza foi acho que convidada para participar como atriz e teve uma participação até bem importante, eu acho que até a Silvia foi uma das primeiras que saiu do Ói nóis. Acontece, **na minha visão da época, o processo democrático interno do grupo, não era objetivo, vamos dizer assim, ele não se realizava, havia muita manipulação, às vezes se fazia uma assembleia e se tirava uma posição, “ah, vamos fazer isso” e, de repente, aquilo era manipulado**. E isso é uma prática que eu tenho notado muito nos grupos de teatro que trabalham assim com coletivo, termina alguém se impondo, geralmente é o diretor, e termina havendo muita manipulação. Eu tive um choque frontal aí com o Paulo Flores, no início eu achava a direção dele extremamente confusa porque **o Paulo Flores dirigia, mas ele não fazia uma leitura racional aparentemente da cena, ele não colocava em termos de teoria, aquilo ali ia assim, “ah vamos ver como é que fica, vamos levando”, era laboratório em cima de laboratório, só muitos anos depois pensando naquilo é que eu me dei conta que aquilo era um método de produzir uma cena realmente vivo**, **através de todos aqueles laboratórios e mesmo não havendo uma discussão racional em cima dos resultados**. **Eu acho que o Paulo naquele momento estava muito certo no que estava fazendo**. Mas, **eu fui contra, eu achava que não, eu achava que tinha que ser diferente então aquilo criou uma situação, um racha, uma divisão muito forte.** As duas peças estrearam, **a crítica colocou o Ói nóis no primeiro plano da cena porto alegrense e, ao mesmo tempo, sofríamos uma repressão violenta daquele conjunto de organismos que a ditadura montou, censura, a repressão policial, até a questão física. O Ói nóis também atiçou essa discussão e os rachas foram assim inevitáveis**. **Aconteceu um processo similar às vezes ao de certos grupos da extrema esquerda, da esquerda armada, também haviam rachas violentos e radicais**.

[00:14:26] CARLOS: Tu achas que quando um grupo lida com um material tão sensível e de uma forma tão apaixonadamente potente, o racha era inevitavelmente intenso?

[00:14:53] JÚLIO: Claro que sim, veja, **todos se atiravam de coração ali, as forças que se liberavam eram forças cuja área de atuação eram maiores do que as relações de necessária cordialidade que existem quando tu estás fazendo uma atividade comum**. Bastava, às vezes, um detalhe para as pessoas discordarem, todos eram radicais ali. **E esse radicalismo exacerbado tocou muito forte no individualismo das pessoas, eu te confesso que no início eu não entendia o que estava acontecendo ali dentro do Ói Nóis Aqui Traveiz, nas relações interpessoais**. **Parecia, às vezes, uma casa de loucos, mas era extremamente criativo. Nós víamos que o resultado era extremamente criativo, mas muito desgastante pessoalmente**. De todas as pessoas que estavam ali, do meu ponto de vista, o Paulo Flores é o que tinha a personalidade muito forte, ele segurava aquela onda toda, talvez ele tivesse a visão que faltava aos outros ali. Então, ele terminou controlando toda a situação, digamos assim. O Ói nóis chegou a levar quase a um caso de suicídio, não diretamente, mas um dos membros do Ói nóis, o Adalto Ferreira, quando saiu do Ói nóis dois ou três anos depois foi morar numa praia no sul da ilha de Santa Catarina, a praia do Pântano do Sul e suicidou-se lá, num inverno tenebroso. Ele estava muito isolado e fez um haraquiri, pegou uma faca e se cortou. O Adalto era um dos membros mais radicais do Ói nóis, no segundo ou terceiro ano de existência do Ói nóis ele invadia os espetáculos aqui em Porto Alegre, subia no palco e acabava com as peças que ele considerava fúteis. Era uma personalidade de radicalismo mesmo, um sujeito que aquilo ali era sangue para ele, sangue fervendo nas veias. Outra personalidade muito forte era o Jussemar Weiss. Jussemar Weiss era uma espécie de segundo homem do Paulo Flores, que teve uma importância fundamental nessas duas peças. Hoje ele é professor de história na Universidade do Rio Grande. O Jussemar teve até um colapso psicológico, na segunda semana da estreia das peças, entrou em surto, foi levado ao psiquiatra que proibiu que se voltasse àquele grupo de teatro. Logo em seguida o teatro foi fechado e teve todo um problema. Mas, **as relações ali eram muito fortes, intensas, efervescentes e descontroladas**.

[00:18:41] CARLOS: Tu achas que era criativo justamente por isso?

[00:18:45] JÚLIO: Não, **eu acho que isso era uma das consequências da maneira como os participantes se atiravam naquele projeto, se atiravam de corpo e alma, de cabeça e de coração e era uma vontade extrema, inclusive não se media o perigo que estava se passando, eu acho que o Ói nóis só não foi mais reprimido violentamente porque se tratava de um caso público, eram atores, havia jornalistas, eu era jornalista na época, tinha a cobertura da imprensa, então aquilo nos protegeu um pouco**. Já **durante os ensaios o Paulo Flores, a Silvia Veluza e o Rafael Baião foram presos.** Uma noite nós saíamos do teatro, havia um restaurante ao lado que ficava aberto a noite toda, eu entrei por traz desse restaurante para ir ao banheiro, quando eu saí os três tinham desaparecido, eles foram capturados e levados para Polícia Federal. Acusados de participar do grupo dos onze e tal. Se eu não tivesse entrado no banheiro teria sido levado junto também. E aí nós mobilizamos a imprensa, o sindicato dos jornalistas foram todos para frente da sede da polícia federal, pressionar, pois sabiam que eles estavam presos lá. Foram liberados antes da estreia. Posteriormente aconteceu o seguinte, o teatro ficou alugado no meu nome, foi à falência e nós tínhamos destruído tudo lá dentro para construir o teatro, tirado as paredes internas e tal então eu terminei assumindo o teatro. Nós montamos outra peça ali, As Cinzas do General, posteriormente O Café do Mario de Andrade e no grupo do café havia alguém dos órgãos de repressão e informação da ditadura infiltrado. Eles tinham informações de dentro, acredito que na primeira formação do Ói nóis isso não aconteceu, mas posteriormente, durante o meu trabalho na peça O café, aconteceu com certeza. Na época eu fui muito perseguido aqui, como eu era o autor dos textos, desabou em cima de mim também, até mais porque no ano seguinte, oitenta, eu montei As cinzas do general, fui preso, tive que sair fugido do país. **Confesso que até hoje – quantos anos se passaram? – eu penso às vezes no relacionamento interno do grupo e muitas coisas eu não entendo ainda**. Aquilo ali foi muito estranho. Saí do país em oitenta e um, voltei dois anos depois, o Ói nóis tinha alugado um grande espaço que chamou de Terreira da tribo, eu voltei, procurei o Paulo Flores e voltei a trabalhar com eles e novamente aconteceram os mesmos problemas. Ai, nitidamente, os problemas foram de manipulação. Porque havia um discurso, as famosas criações coletivas. Nesse segundo momento da Terreira da tribo, por exemplo, o Paulo não assinava a direção, mas ele exercia uma direção, e assinava tudo como “Ah, é criação coletiva”. As pessoas se atiravam para participar daquele processo de democracia interna entre aspas e batiam na parede. No Ói nóis, ao longo da sua trajetória, é impressionante a quantidade de membros que foram deixando-o enquanto outros foram entrando.

[00:23:28] CARLOS: Hoje, com o distanciamento do tempo, tu creditas isso a uma certa decepção com o método, com o processo de criação coletiva?

[00:23:46] JÚLIO: Ah, sim, claro, eu acho que há uma contradição ali entre a proposta democrática interna e a prática. Por outro lado, **o mérito do Ói nóis é essa vontade férrea do Paulo Flores** em fazer algo que ele tinha em mente, tinha e tem, ele conseguiu fazer isso aí. Discordo do método interno, mas talvez, sei lá se... aquilo ali é um trabalho dele. Aquelas montagens todas eram obra dele. Mas, para isso ele precisava que as pessoas se entregassem totalmente. Para isso ele tinha que oferecer a elas participação na criatividade do processo, digamos assim. Só que, na prática, **ele dirigia, moldava essa participação e esse doar-se alucinado das pessoas. Ele conseguia canalizar isso e fazia espetáculos de uma força impressionante.**

[00:25:04] CARLOS: Como foi esse teu segundo momento, Júlio, como tu sentes esse período?

[00:25:15] JÚLIO: Bom, são dois momentos. Vamos tentar dividir em momentos. Primeiro a abertura do Ói Nóis Aqui Traveiz, com as minhas duas peças, depois a perda do espaço. Aí o grupo do Paulo Flores se retira e vai morar numa comunidade e continua fazendo teatro, mas, sem um espaço próprio, eles perdem a força, porque **os processos de elaboração das peças eram muito complicados, demorava meses, era uma costura dentro do plano subjetivo interminável**. Um terceiro momento é esse da Terreira da tribo, conseguem um prédio enorme, dois galpões muito bem situados próximo ao centro da cidade, aí muita gente deu a sua contribuição. Uma, importante, foi a do Walmir Secchi, que era um cenógrafo que chegou trazendo um grande material cenográfico, uma quantidade impressionante de coisas. Aí houve novamente um racha até físico, havia dois galpões, um grupo foi para um galpão e o outro ficou, cada um ficou num galpão, durante uma semana ou duas ficou aquela divisão. **Nos últimos dez anos ou mais eu perdi o contato com o Ói nóis, desde os anos noventa eu não sei o que acontece lá dentro, mas antes ele era marcado por sucessivas crises. Na verdade, a crise era permanente**. E **a crise no relacionamento interpessoal era alimentada como combustível para o logro estético, radical, contestatório e que realmente quebrava os parâmetros, no teatro na época.**

[00:27:28] CARLOS: O teu retorno ao grupo dura até qual período?

[00:27:43] JÚLIO: Voltei em oitenta e três, na construção da Terreira da tribo, que inaugurou com A visita do presidenciável. Não havia, ainda, eleições democráticas a presidente da república, mas havia alguns candidatos e tal, alguns presidenciáveis, e a peça era uma sátira radical e violenta, sátira até nem é a palavra para o que era logrado em cena. **Foi muito desgastante porque não ficava pronto nunca, o Paulo nunca estava contente com os resultados e eu senti nesse segundo momento que iria acontecer a mesma coisa que tinha acontecido antes.**

[00:28:31] CARLOS: E como é, Júlio, como foi isso?

[00:28:45] JÚLIO: Naturalmente a coisa se dividiu, havia os que ficavam pró e os contra, das duas vezes que houve esses rachas eu fiquei contra o Paulo. Aqueles **que ficavam contra eu acho que queriam que realmente aquela participação fosse efetiva, aquela participação no resultado estético das montagens, e aquilo não era, aquilo era manipulado, então era muito complicado. E não havia clareza na colocação da construção da cena por parte do Paulo Flores,** **ele sempre assinava coletiva, mas não era uma criação coletiva, havia a direção dele, isso era uma contradição interna**.

[00:29:36] CARLOS: Tu consideras que de alguma forma essa tensão e esse conflito gerado por vocês resultou numa melhoria desse processo ao longo do tempo?

[00:29:53] JÚLIO: Eu **não sei se uma melhoria do processo ao longo do tempo, mas sim resultou na qualidade cênica do que o Paulo Flores conseguiu, talvez ele tivesse que provocar aquilo ali, de uma certa maneira, para fazer as encenações magníficas e ao mesmo tempo extremamente turbulentas que ele conseguiu fazer**. Porque aquelas encenações não tinham uma marcação cênica fixa, aquilo acontecia quase como se fosse uma improvisação, os atores entravam ali e aquilo era vida, era um teatro vivo mesmo. Talvez a única maneira de conseguir isso fosse assim, eu considero. Eu tenho essas críticas ao Paulo. Inclusive passamos anos sem nos falar. **Passávamos na rua e fazíamos que não nos víamos, mas eu considero ele o encenador mais importante do Rio Grande do Sul e o trabalho do Ói nóis também**, pelo menos esse primeiro momento, depois eles tomaram um rumo mais orgânico, digamos assim.

[00:31:17] CARLOS: A partir de que momento você sente que é parte do Ói nóis e quando você sente que deixa de ser?

[00:31:35] JÚLIO: Ah, essa é uma boa pergunta, é uma pergunta chave. Por exemplo, **eu senti que eu era o Ói nóis no primeiro momento, todos nós sentimos que éramos o Ói nóis, até que, de repente, eu deixei de me ver representado ali, isso aconteceu já antes da estreia dos meus textos, em setenta e sete, setenta e oito**. **De repente, caiu a ficha, “para ai, isso aqui não tem mais a ver comigo”, ou, “isso aqui não me representa mais” ou “eu não me identifico com o que está acontecendo”,** e aí não havia outra maneira, quem não se identificava tinha que se retirar. Baixavam um tapume invisível que te bloqueava o acesso ao resto. **As coisas aconteciam, mas não passavam por ti, tu eras apenas informado do que estava acontecendo, inclusive nos aspectos de produção do espetáculo, que eram extremamente coletivos, anárquicos e muito criativos**. Todos participavam com os recursos que tinham, inclusive nas primeiras peças, nas primeiras montagens do Ói nóis, um auto falante anunciava que o espetáculo não estava patrocinado nem por... nem pela... citava as entidades estatais de apoio, na época não havia esses patrocínios particulares como hoje. Mas, havia sim os planos de apoio do Serviço Nacional do Teatro, da secretaria de cultura, que nós recusávamos no primeiro momento.

[00:33:41] CARLOS: Quando se deu tua segunda saída do Ói nóis?

[00:33:47] JÚLIO: Da primeira vez se deu antes da estreia das minhas duas peças. Mas, eu continuei lá dentro porque tinha muita coisa ali que dependia de mim, e era mais importante que aquelas peças estreassem do que a minha questão pessoal, então eu sai do Ói nóis, formalizei a minha saída, mas continuei lá. E, depois, em oitenta e três eu voltei, aí eu achava que era muito importante apoiar o Paulo e aquele pessoal que estava ali com ele, que já era outro pessoal, outra gente, inclusive tinha mais influência do movimento naturalista, eram pessoas que se preocupavam com alimentação, alguns eram vegetarianos, mas aí eu voltei mais como colaborador. Mas, mesmo assim, houve problemas.

[00:34:59] CARLOS: Como colaborador tu já não tinhas uma presença efetiva?

[00:35:05] JÚLIO: Não tinha uma presença efetiva ali dentro. Mas, eu e o [incompreensível], por exemplo, tínhamos recursos para colocar no grupo, tanto em nível de formação teatral quanto recursos materiais. O Waldir Secchi tinha todo o material de teatro que levou para lá, na época eu levei muito recurso em termos de material para construção da cena, esse tipo de coisa. Surgiram até problemas com questões amorosas, triângulos, quartetos, quintetos, que se formavam e desfaziam, muitas relações dos que viveram juntos ali.

[00:35:55] CARLOS: Essa colaboração dura quanto tempo?

[00:36:02] JÚLIO: A primeira durou de setenta e seis até o fechamento do teatro, a segunda, foi quando abre a Terreira da tribo, acho que em oitenta e três, oitenta e quatro, agora não sei exatamente as datas, e durou uns poucos meses. Eu me afastei e não tive mais contato com o Ói nóis.

[00:36:31] CARLOS: Geralmente tenho perguntado aos grupos qual o sentimento quando um integrante sai, pergunto a ti, qual o sentimento de um integrante que sai?

[00:36:44] JÚLIO: **O que eu sentia, quando saía alguém que estava gerando um problema ali, era um alívio, parecia assim, “Ah, nossa, agora vai”. Mas, quando somos posto para fora por meios subjetivos, tu sais carregando contigo uma crise pesada. As duas vezes que eu saí, na verdade eu “fui saído” de uma certa maneira, quando eu vi, não estava mais, e foi muito doloroso. Você cai num pessimismo profundo porque você jogou sua vida ali e, de repente, fica sem estribo, sem apoio, fica sozinho e você tem que batalhar e começar tudo de novo, buscar outros companheiros, outras relações, montar outros projetos e seguir em frente. Isso é muito complicado.** Veja bem, no caso do Ói nóis, tu ficas marcado por aquela estética, por ter participado daquilo ali, como acontece com o Oficina do Zé Celso de São Paulo, que houve vários rachas ali dentro, e tu chegas a São Paulo e vês quem trabalhou com o Zé Celso fica marcado. Outra coisa, fazendo um paralelo entre o Zé Celso e o Paulo Flores, eles só trabalham com atores iniciantes, atores que estão começando porque é um material muito mais fértil para tu conseguires que se doem completamente. Se é um ator tarimbado, macaco velho, já conhece os esquemas, não se entrega dessa maneira. E para as primeiras montagens do Ói nóis essa entrega era fundamental.

[00:39:06] CARLOS: Quais foram teus caminhos pós-Ói Nóis Aqui Traveiz?

[00:39:12] JÚLIO: Depois do Ói Nóis Aqui Traveiz eu montei um grupo de teatro, fizemos uma tentativa para trabalhar em cima do catálogo telefônico da cidade, que fracassou. Depois montamos o Canto Nacional da Nicarágua, do poeta Nicaraguense Ernesto Cardenal. Um projeto bem interessante de cultura popular na Nicarágua, e levamos clandestinamente nas universidades. Depois eu montei um texto meu, no teatro oficial da cidade, cedidos pelo estado, chamava a Libertação do diretor presidente, um texto que abordava a questão social desde o ponto de vista de uma dialética radical entre opressores e oprimidos, excluídos e integrados...

[00:40:15] CARLOS: Estamos falando de mais ou menos mil novecentos e oitenta e cinco?

[00:40:28] JÚLIO: Não, isso foi mil novecentos e oitenta. Depois da Libertação do diretor presidente, eu terminei tendo que assumir o prédio onde funcionava o Ói nóis, o aluguel estava no meu nome e os fiadores eram pessoas das minhas relações. O prédio tinha desabado porque nós tínhamos tirado as paredes internas. Quando a polícia liberou o teatro, deu um temporal e desabou, foi outro problema. Tive que assumir o teatro, assumi e rebatizei de Teatro Um, até um nome bem diferenciado do anárquico que era o Ói Nóis Aqui Traveiz, para estabelecer um outro período ali dentro. Montei lá As Cinzas do General, que deu todo o tipo de problema de perseguição política para cima de mim, inclusive eu fui espancado, minha casa foi invadida, aconteceu de tudo. As Cinzas do General nem foi adiante, acho que ficou duas ou três semanas em cartaz também e foi bloqueada pelas forças da repressão. Depois, montei O café do Mario de Andrade e foi um desastre também, havia pelo menos uma pessoa infiltrada dentro do grupo, eu era perseguido e acompanhado ao longo do dia. Vivia numa tensão terrível porque era sempre vigiado e terminei me afastando. Eu não fui detido, sofri um processo, eles usaram um subterfúgio, As Cinzas do General pedia a liberação da maconha, era um tema secundário dentro da peça e nós editamos uma versão em quadrinhos da peça onde também se pedia a liberação da maconha, então a Polícia Federal apreendeu essa edição e invadiu o teatro com esse intuito, “Ah, aqui se faz propaganda de drogas” então nos enquadraram na lei de tóxicos da época. Eu respondi um processo que nem foi adiante, o promotor não aceitou a acusação de tão ridícula. Mas, a perseguição foi muito violenta e eu tive que sair do país com passaporte falso. Fui para o Peru, onde tinha contatos pela minha militância com a extrema esquerda peruana anteriormente, e lá eu montei uma outra peça de teatro, que chamava Marília, era um teatro dança, unipessoal e com essa peça eu viajei até o México por um período de uns dois anos e até que me autorizaram, “ó, pode voltar que não tem mais problema”. Mas, quando voltei eu estava extremamente paranoico, me enfiei numa praia no sul da Bahia e fiquei alguns meses lá. Quando eu retorno para Porto Alegre, em meados de oitenta e três, está surgindo a Terreira da tribo e eu me engajo outra vez no projeto do Paulo, e outra vez se repetiram, mas de maneira diferenciada e até mais suaves, os mesmos episódios de relacionamento interno. É interessante porque eu acho que essa é a maneira mais difícil de fazer as coisas, mas é a maneira do Paulo Flores. O Ói nóis de uns tempos para cá mudou de status porque no momento que ele é conhecido como o grande grupo de teatro aqui do Rio Grande do Sul e começa a trabalhar com patrocínios importantes de grandes empresas, eles mudam, e já não é mais aquele grupo contestador, anárquico e tal, eles continuam fazendo um trabalho de cunho social, mas sem a contundência de antes.

[00:45:08] CARLOS: Tu achas que naquele período a repressão violenta da ditadura fazia com que as relações entre vocês reverberasse essa violência toda?

[00:45:31] JÚLIO: Eu acredito que sim, eu acredito que sim. Tanto que isso acontecia também nos grupos de extrema esquerda. Tinham grupos que mesmo destroçados, mesmo dentro das cadeias, continuavam discutindo, etc. Estou falando da extrema esquerda. Sem dúvida, eu, por exemplo, hoje não tenho muito contato direto com teatro de grupo, mas **eu acho que as relações são muito mais claras hoje, muito mais light, muito mais estabelecidas, os papéis são mais definidos nesses relacionamentos. Talvez o problema da época fosse a falta de definição de papéis, quem é quem dentro desse nosso esquema organizativo, quem é responsável por tais setores**.

[00:46:30] CARLOS: Na tua opinião esses papéis, naquele momento, tinham sido diluídos?

[00:46:53] JÚLIO: Ah, sim, terminavam os contras e os a favor. Por outro lado, **eu acho que se naquele momento você dividisse as responsabilidades e tornasse claros os papéis, o resultado estético não seria o que foi, não haveria essa pujança, essa riqueza, essa contestação**. Foi porque justamente, esse descontrole emocional coletivo do grupo gerou uma estética de protesto radical, e esse é o mérito do Paulo Flores, é ter trabalhado com essas forças. Talvez só ele entendesse. Se não entendia, pelo menos era o que segurava, porque ele tem uma personalidade muito forte. Essa personalidade fazia com que ele segurasse isso.

[00:47:44] CARLOS: Por que tu não voltaste ao teatro grupo?

[00:47:50] JÚLIO: Eu fiquei muito marcado por essas experiências. Continuei fazendo teatro, mas já sem a contundência de antes. Preferi me dedicar só à produção de textos para teatro, porque eu me dei conta que produzir uma peça de teatro no sul do país é muito desgastante, pela falta de recursos e tudo, e eu tenho essa tendência da independência, eu não gosto de pedir patrocínio, eu não gosto de apresentar um projeto, entrar em edital. Então, de uns anos para cá, eu tomei a decisão de só escrever para teatro e é o que tenho feito, tenho só escrito. Mas, por outro lado, também é muito estranho porque as peças não são encenadas. No ano passado aqui, a secretaria de cultura promoveu nove noites de leituras de textos meus, cada noite um texto, semana Júlio Zanotta. Pelo menos, pude mostrar uma parte dos trabalhos que estavam na gaveta. Porque há um problema muito sério no momento com a dramaturgia, a dramaturgia tradicional, o texto para teatro, por exemplo, novas tendências de teatro relegam o texto a uma espécie de segundo plano, não é exatamente assim, mas funciona assim, nos anos setenta ou oitenta, o acento estava na encenação, aqui em Porto Alegre, por exemplo, com a noção do teatro pós dramático, estabeleceu-se uma ruptura muito grande, nós temos excelentes autores teatrais em Porto Alegre que não são encenados porque os grupos preferem produzir seus próprios textos, o diretor produz os próprios textos, e isso, do meu ponto de vista, é um erro tremendo porque nós vemos textos fracos, mal construídos, desestruturados, ingênuos até nas suas formulações.

[00:50:08] CARLOS: Eu posso dizer que o teu papel mais definidamente no Ói nóis foi como dramaturgo?

[00:50:19] JÚLIO: Foi como dramaturgo, exatamente. Como dramaturgo e também como produtor porque eu facilitei o Ói nóis, eu abri os caminhos, eu aluguei as casas, eu consegui os recursos para as gráficas imprimirem os cartazes na época, entende? Na verdade eu fiz um papel de dramaturgo e produtor executivo e até financeiro em certa medida porque eu tinha recursos, eu era jornalista, eu podia alugar um prédio, poucas pessoas dentro do grupo tinham condições de alugar um prédio porque não tinham... não passavam nos cadastros, não tinham como comprovar renda etc. E ninguém media nada, todos colocavam o que tinham na roda, eu não estou cobrando isso nem cobrei nunca na época. Mas, eu terminei fazendo um papel assim.

[00:51:14] CARLOS: E tu consideras que em função dessa tendência em que o acento não está mais no texto, como você falou, o papel do dramaturgo se enfraquece, e o próprio dramaturgo, como foi o seu caso, tende a deixar um grupo se não houver adaptação?

[00:51:42] JÚLIO: Claro, muitos grupos jovens dispensam o dramaturgo então você termina tendo que buscar recursos no teatro profissional. Eu, por exemplo, não vejo mais campo para os meus textos serem encenados em Porto Alegre porque predominantemente são grupos jovens, que estão atuando e, não que eu não tenha contato com esses grupos, eu tenho com seus diretores, sou bem recebido por eles, recebo bem eles também, mas vejo que eles não se interessam pela minha produção. Então, eu começo a me dirigir para outros locais, agora, por exemplo, estou pensando em distribuir meus textos no eixo Rio e São Paulo entre grupos estruturados tradicionalmente, sei lá, grupos que trabalham com texto, com dramaturgia tradicional, essa palavra tradicional não é a mais exata, mas é para estabelecer algumas coisas.

[00:52:44] CARLOS: Voltando um pouco a questão das pressões externas que o grupo sofreu, tu saberias mapear algumas pressões externas que o grupo tenha sofrido da sociedade, do governo...

[00:53:06] JÚLIO: **Nós recebemos no Ói Nóis Aqui Traveiz, uma ação orquestrada dos órgãos de repressão, que ia desde o departamento de censura da polícia federal, até o serviço de informação das forças armadas, ai entrou DOPS, entrou DOI-CODI, entrou... ali houve uma espécie assim de “olha, surgiu isso aqui, o que vamos fazer”, acho que montaram uma espécie de um gabinete de crise para analisar aquele grupo de teatro ali, “como é que nós vamos parar isso aqui?”, e eles não pararam diretamente assim, “Ah, bota o caminhão lá e arrebenta com tudo”**. Se bem que aconteceu durante um show de rock lá no Ói Nóis Aqui Traveiz, todo o público que saiu foi preso, abriu a porta do teatro tinha uma fila de camburões, foi todo mundo preso. Mas, não fizeram isso, o teatro não foi fechado violentamente, aquilo foi orquestrado, foi uma operação com luva de pelica, “isso aqui não é um grupo armado, são jovens de classe média, com importância, alguns...”, é algo vinculado a parentes... está na imprensa, é noticiado nos jornais, nós tínhamos, tivemos muito espaço nos jornais da época. Então, eu acho que teve uma orquestração e uma abafa em cima do... então, eles sabiam que não tínhamos condições de resistir.

[00:54:36] CARLOS: Tu achas que em certo momento isso fortaleceu o grupo?

[00:54:46] JÚLIO: Não, **isso esfacelou o grupo até, pelo contrário. Essa pressão externa contribuiu ainda mais para uma espécie de debandada.**

**[**00:54:57] CARLOS: Podes falar mais sobre isso?

[00:55:03] JÚLIO: Veja bem, **o período da ditadura, para quem viveu, tem um caráter subjetivo que é difícil de explicar, é uma espécie de medo coletivo provocado pelas forças da repressão, você tinha medo até de escutar uma música dentro de casa, você policiava o que estava dizendo, você estava constantemente na defensiva, antes de atravessar uma rua você olhava para os lados escuros, você não sabia se seria abordado, espancado, você estava num bar tinha uma batida policial e você não sabia se essa batida era contra você e seu grupo ou se era uma coincidência... enfim, esse medo coletivo, instaurado na sociedade, ele embargava, ele tolhia as ações artísticas, a expressividade, quando você estava na oposição**. **E, ao mesmo tempo em que, você se sentia perseguido e caçado você recebia apoios solidários de muitos setores em pequenos gestos**, mas eram apoios que não se concretizavam. Por exemplo, quando a polícia invadiu o teatro, em “As cinzas do general”, eu passei três dias num automóvel em circulação pela cidade, eu não parava em lugar nenhum, esse carro estava andando e trocava o motorista, eram sempre amigos, era uma rede solidária, mas era muito pequena. Era uma rede assim, a qualquer momento você poderia cair, não sabia o que ia acontecer, felizmente não aconteceu nada físico comigo, a não ser a invasão da minha casa posteriormente, o espancamento que eu fui vítima. Fui parar todo quebrado no pronto socorro, quebraram a casa, esse tipo de coisa, mas nada assim, tortura, pau de arara, esse tipo de coisa que era corriqueira na esquerda armada, que já estava desmontada em oitenta e três, o movimento já tinha sido vencido militarmente.

[00:57:26] CARLOS: Uma assinatura de criação coletiva, nesse período, servia também para que a repressão não identificasse um autor especifico?

[00:57:45] JÚLIO: Não, não acho que havia essa intensão, a criação coletiva era uma tendência, o Ói nóis no princípio se inspirou muito no chamado teatro off of brodway, Brad and puppet, aquele movimento teatral americano marginal dos anos sessenta. **A criação coletiva era uma tendência de construção da cena, acreditava-se que a cena ficaria mais rica com a criação coletiva, há montagens de criação coletiva extremamente caretas feitas na época, totalmente light, muito ao contrário do Ói nóis que descia aos infernos. Eu acho que essa metáfora de descer aos infernos é interessante no sentido de elucidar as relações interpessoais do Ói nóis na primeira fase, realmente** **era uma descida aos infernos e o diabo que conduzia essa descida era o Paulo Fontes** (risos), não que ele fosse um satanista, mas ele era um satã sem dúvidas.

[00:58:56] CARLOS: Hoje como é a relação entre vocês?

[00:59:07] JÚLIO: Não temos contato, mas há dois anos, eu escrevi uma ópera baseada na morte e ressurreição do Che Guevara na Bolívia, o Che é transformado em sando e é cultuado na Bolívia e tal. Eu tive lá, pesquisei e fiz a rota do Che e tal, e escrevi uma ópera metafórica onde misturo personagens icônicos da América Latina, Glauber Rocha, Carlos Gardel, Pacho Vila, misturo tudo na trajetória do Che na Bolívia. Bom, a secretaria de cultura me convidou para fazer uma leitura cênica, são sessenta atores nessa ópera, mais o corpo de baile, mais coral, mais orquestra, impossível encenar. Chamaram-me na secretaria e perguntaram, “Qual grupo de Porto Alegre tu achas que pode encenar essa leitura cênica?”, eu disse, “ah, o Ói Nóis Aqui Traveiz”, ai o coordenador de artes cênicas disse, “Ah então vou ligar para o Paulo Flores e vou convidá-lo”, eu disse, “Não, eu tenho que ir lá e falar com ele”. Eu não falava com ele desde essa época, de setenta e seis. Então, liguei e marquei uma hora para conversarmos a tarde, e foi muito interessante porque eu fui com muita tensão, disse, “Ah como é que vai me receber depois de tudo aquilo?”. Mas, nós fomos muito amigos, por baixo de toda essa questão, essa divergência em relação à condição da cena. Quando eu bati na porta do galpão onde está o Ói nóis hoje, ele abriu a porta, nos olhamos e refluiu aquela velha amizade, aquela confiança, aquela cumplicidade que nós tínhamos, por baixo, por todos esses anos de diáspora, e conversamos amavelmente e tal. A partir dai, voltamos a nos cumprimentar (risos). Mas, eles não participaram dessa leitura, eles estavam com a programação completa e tal. Mas, eu fiz o que eu tinha que fazer porque eu achava que realmente aquela leitura ali só o Ói nóis podia fazer. No fim ela foi muito bem feita, direção do Maurício Guzinski, reuniu um grupo excelente de atores e bailarinos aqui em Porto Alegre. Foi bem interessante o que fizeram.

[01:01:36] CARLOS: Puxando pela memória, quais tensões internas existiam no grupo naquele momento? Assim como tu me narraste as pressões externas.

[01:02:08] JÚLIO: Essas **eram as mais fáceis de serem detectadas, as pressões externas, já na inauguração do teatro, pessoas na plateia provocaram, interromperam o espetáculo, nossa, com xingamentos, houve um pequeno tumulto. Agora, mapear esses conflitos internos era complicado porque eles eram extremamente subjetivos.** **Você pode definir isso ai como uma luta pelo poder, eu acho que havia uma luta pelo poder dentro do Ói Nóis Aqui Traveiz, a saber, havia duas tendências ali, básicas, a tendência do Paulo Flores e outra que seria a minha**. Essas tendências eram o que girava em torno da criação da cena, do método de criação coletiva. **Eu queria as coisas mais estabelecidas, mais definidas, mais organizadas, e as coisas feitas pela maneira do Paulo Flores elas eram mais viscerais, aquilo ali. Então, é quase uma luta entre Apolo e Dionísio, que se estabeleceu ali, entre o apolínio e o dionisíaco, se bem que era uma contradição inter-dionisíaca porque todos éramos dionisíacos. Estou chegando a uma leitura agora, estimulado pela tua pergunta. Eu acho que era um grupo dionisíaco, mas dentro desse dionisíaco havia diferenças e essas diferenças se estabeleceram ali.** Agora, mapear isso é bem complicado, desde as relações pessoais, há o momento que tu olhas no olho do companheiro em cena, **se tu estás fazendo um exercício e um diz para o outro, “Bah cara, eu não consigo mais te olhar no olho”, ai abre-se um abismo ali**. Depois, éramos todos muito jovens e maioria não tinha nem um compromisso, viviam com os pais, não tinham nem um compromisso no sentido de ter que trabalhar para se sustentar e tal, era como se fosse uma banda de garagem metaleira. Uma banda de rock também tem muito racha (risos). Era uma horda, uma horda de assaltantes, queríamos assaltar o banco central, o banco central era a arte estabelecida, o teatro estabelecido, vamos destruir tudo, vamos arrombar a caixa forte.

[01:05:14] CARLOS: Para ti, qual o contexto ideal das relações de um grupo?

[01:05:32] JÚLIO: Ah, meu caro, isso é muito complicado. **Eu acho que o grande problema é a questão financeira, o retorno financeiro**. Eu acho que se houvesse o retorno financeiro no teatro, se as pessoas pudessem viver dignamente do teatro, me refiro aos padrões fora do Rio e São Paulo, onde as pessoas vivem de teatro, até com dificuldades, mas vivem, sem ser famosos, sem estarem na Rede Globo. Mas, é muito difícil, não tem retorno financeiro, não tem público, você não tem dinheiro, você não consegue pagar o seu aluguel. Isso tudo dificulta muito, você termina se marginalizando, isso faz com que as pessoas vão abandonando o teatro. Os jovens aguentam alguns anos produzirem teatro e depois vão desistindo, são obrigados a optar ou pela docência ou vão trabalhar em algum tipo de relação comercial que tenha a ver com os seus anseios artísticos. Eu acho que a questão financeira também, de sobrevivência e manutenção do teatro, de remuneração do teatro, tem a ver com isso também.

[01:06:40] CARLOS: Então, além desse conflito estético e ideológico que você narra que tiveram, se tivesse uma condição financeira...

[01:06:53] JÚLIO: ...eu acrescentaria estético, ideológico e existencial porque a proposta do Ói nóis era não separar arte e vida, que era uma consigna do teatro off of brodway.

[01:07:07] CARLOS: Então, não separar teatro e vida é colocar as próprias relações interpessoais em cena?

[01:07:12] JÚLIO: Claro, é colocar a vida em cena, e **quando você coloca a vida em cena ela vem com tudo, com os anjos e os demônios que você tem dentro**. E quando você canaliza para um momento de contestação, ai o demoníaco se impõe, falando metaforicamente.

[01:07:34] CARLOS: Compartilhando suas reflexões conosco, tu saberias dizer por que existem certas pressões externas que fortalecem um grupo e outras que esfarelam?

[01:07:56] JÚLIO: É bem complicado, eu diria que as duas coisas vem juntas, elas fortalecem e esfacelam. Mas, esse esfacelamento é interno. Por exemplo, eu tive experiência com comunidades rurais, e as comunidades rurais fracassaram, assim como a maioria dos grupos de teatro utópicos, e só sobreviveram aquelas que têm uma rígida doutrina espiritual, ou seja, que se tornaram messiânicas ou foram abarcadas por alguma seita mística. Então, parece que falta assim, “Ah, se não tiver uma doutrina bem clara, as coisas não funcionam, se não tiver um mestre bem estabelecido, as coisas não funcionam, se não tiver uma prática na qual as pessoas são ungidas, também não funciona.”

[01:08:51] CARLOS: As relações interpessoais tendem a fracassar se a comunicação não funcionar?

[01:09:17] JÚLIO: Ah, claro que sim, eu acredito que sim. Não havendo comunicação, é como dizia o Chacrinha, “quem não se comunica se trumbica”. E **o que acontece quando você quer excluir alguém e você está na direção desse processo? Você deixa de comunicar as decisões para pessoa que vai ser excluída e em pouco tempo a pessoa está fora porque ela deixa de receber as informações fundamentais**. Eu acredito que era um processo inconsciente também. Não era totalmente consciente. Você queria alcançar uma meta, de uma maneira radical e você fazia tudo por isso.

[01:10:37] CARLOS: Se eu perguntar para o Paulo Flores quem é o Júlio Zanotta, qual será a resposta?

[01:11:10] JÚLIO: Não sei, pergunte a ele (risos). Eu estou tentando responder sem medir as palavras, você está percebendo porque **eu também estou tentando entender isso, esse dilema do Ói nóis me acompanhou ao longo da vida, eu estou com mais de sessenta anos então faz mais de quarenta anos que eu convivo com isso. Esse é um dos enigmas da minha existência, o tipo de relacionamento que se estabeleceu ali dentro do Ói nóis**.

[01:11:41] CARLOS: Consideras que recebeste a devida importância pela história da tua participação no Ói nóis?

[01:12:00] JÚLIO: Acho que sim. Em nenhum momento me sinto prejudicado ou “ah, me deram um cambalacho”. **Apesar do que falei, não sinto isso, a minha participação está bem registrada, adequada e retribuo da mesma maneira em relação ao trabalho do Paulo Flores, tenho críticas daquela época. Mas, reconheço o trabalho dele, acho que é um grande encenador, talvez o maior aqui do Rio Grande do Sul, pelo menos o que conseguiu os resultados mais contundentes na construção da cena, isso é inegável.**

**[**01:12:56] CARLOS: Então, como as pessoas que fizeram parte do Ói nóis naquele período definiriam o Júlio Zanotta?

[01:13:22] JÚLIO: Uns que me consideram um picareta, uma pessoa que estava ali só por interesses, até comerciais, que eu queria manipular e conduzir aquela riqueza estética toda para uma finalidade lucrativa. Outros fechavam comigo, achavam que eu era autêntico, honesto e tal. Agora, é uma visão que eu tenho, não sei que isso bate. Porque em geral cada vez que eu encontro as pessoas do Ói nóis da época, como a Silvia Veluzo mesmo, temos uma grande relação de amizade, isso permaneceu, o próprio Jussemar Weiss é meu amigo até hoje, apesar de ter ficado com o Paulo Flores no racha, encontrei a ex-esposa do Adalto Ferreira várias vezes em Florianópolis, o suicidou-se lá no Pântano do Sul, ela sempre me tratou com a maior cordialidade, eu também. Então, realmente eu não sei como as pessoas me viam, mas eu imagino que houvesse essa dicotomia assim, “Ah é um picareta, é um cara legal. Ah é um careta, é um revolucionário”, sei lá, essas divisões da época. As mesmas coisas dizem do Paulo também. Eu noto hoje em dia que quando as novas gerações que passaram pelo Ói nóis me encontram, me reverenciam, “Ah, um dos criadores do Ói nóis, ah os primeiros textos do Ói nóis foram teus e tal”. Então, eu acho que o meu trabalho no Ói nóis está reconhecido, o que aconteceu internamente ficou intramuros, agora você está fazendo esse trabalho para trazer isso a tona, que eu acho que é importante essa reflexão no sentido que ela tenta pensar os rumos do teatro de grupos no Brasil e principalmente nas chamadas criações coletivas, que hoje me parecem estar um pouco abandonadas já, apesar de existir o teatro de grupo, mas com outras tendências.

[01:16:05] CARLOS: Tu achas que tem espaço para o dramaturgo dentro do processo de criação coletiva?

[01:16:11] JÚLIO: Depende da visão do diretor, depende de como ele considera o texto. Às vezes o grupo acha que faz a criação coletiva, e é muito fácil você construir um texto a partir de improvisações. Mas, esse texto não é dramaturgia clássica, aquela que é pensada, que tem um jogo dialetal, que trabalha com a semântica, que joga com uma pequena estética própria, que tem estilo, esse trabalho que tu podes chamar de arte da ficção, que é a função desse texto, isso não se cria dentro de uma criação coletiva. Mas, tu crias um texto que muitas vezes está muito bem adequado à montagem porque surgiu dentro da montagem. Eu também tenho visto teatro de grupos com texto medíocres, geralmente o diretor cria um texto que não tem a menor substância, enquanto tal.

[01:17:37] CARLOS: A partir do que tu me falaste na entrevista, há essa luta de poder dentro de um grupo. Quando mudam os papéis ou a hierarquia entre esses papéis, isto é, um dramaturgo no momento que o texto perde sua importância, como mudam as relações interpessoais?

[01:18:11] JÚLIO: Geralmente as pessoas saem grupo. Tu colocaste muito bem, eu sou um dramaturgo trabalhando numa época em que o texto perdeu o seu poder. Então, o dramaturgo entra em segundo plano, você fica de fora, por exemplo, aqui em Porto Alegre existia uma premiação anual há alguns anos atrás que contemplava o melhor iluminador, figurinista e não tinha prêmio para melhor texto, pode isso? (risos) Agora acho que existe outra vez. Essa questão da importância do texto no teatro contemporâneo é um dos pontos da situação do dramaturgo hoje. Eu gosto muito do teatro paulista ou do feito em Buenos Aires porque o texto é muito valorizado, há muito teatro de texto. Agora, o teatro está indo para um meio na fusão com técnicas circenses e com técnicas que eu vou chamar assim, até influências de parafernália tecnológica, que você não sabe se é teatro ou não, até rapel entra em cena, você, de repente, vê um grupo de rua que está subindo e descendo um edifício com cordas balançando e projeções [“Das saborosas aventuras de Dom Quixote de la Mancha e seu escudeiro Sancho Pança (um capítulo que poderia ter sido)”, do grupo goiano Teatro que Roda, direção de André Carreira], mas vamos fazer uma pergunta, isso é teatro ainda? O que é teatro? A tradição ocidental do teatro foi registrada pelo texto, desde o teatro grego, tradição tradicional. Mas, nas últimas duas ou três décadas houve uma mudança radical nesse conceito e o teatro se torna muito mais iluminista no sentido de que há uma iluminura em cena provocada por outros elementos que não seja só o autor do texto.

[01:20:49] CARLOS: Tu sentirias vontade hoje de fazer parte de algum grupo?

[01:20:53] JÚLIO: Essa é uma pergunta bem interessante, eu tenho muita vontade de ter um pequeno teatro para encenar as minhas peças. Até tentei há três anos, aluguei uma sala para vinte lugares e disse assim, “vou montar minhas peças”. Mas, não deu certo, foi um fracasso financeiro, não foi ninguém e eu tive que fechar. No momento o que eu gostaria de ver é meus textos encenados. Mas, ai há um problema, eu mesmo não divulgo os textos, entrego para um, para outro, agora estou tentando editar esses textos e mandar sistematicamente para os grupos que eu acho que trabalham com textos de teatro. Você vai para o maior festival de Curitiba e ali tem trezentos grupos de teatro e muitos trabalham texto. Eu fiz uma experiência alguns anos atrás e disponibilizei num site trinta textos eróticos meus, eu tenho um número considerável, escrevi cerca de cinquenta peças. Aconteceu de tudo, tem um grupo que encenou na Paraíba, tem uma peça minha circulando em Campinas... nem se quer me consultaram. Tem um garoto que me procurou como eu fiz algumas exigências em termos de qualidade ele simplesmente mudou o nome da peça. Mas, assim, em termos de Porto Alegre eu nem posso me queixar porque eu tenho relevância, eu apareço, me reconhecem “ah, o dramaturgo, escritor”, apesar de não ser encenado. Acho até essa promoção da secretaria de cultura, de artes cênicas, do ano passado foi interessante, eu disse, “bom, agora vão encenar minhas peças”. É muito difícil ser um dramaturgo numa cidade como Porto Alegre, acredito que em Salvador, em Belo Horizonte, em Recife, em Curitiba, seja também. Veja bem, os grupos não vão mais procurar os dramaturgos, eles vão procurar o iluminador, o iluminador tem mais importância até, mas enfim...

# APÊNDICE D – Entrevista com Marta Hass

1. LOCAL DA ENTREVISTA

* Data: 23/06/2014 Início: 11h Término: 15h50min Duração: 86’37”
* N° da entrevista: VII
* Meio: vídeo conferência

1. IDENTIFICAÇÃO

* Nome: Marta Hass
* Grupo: Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
* Função(ões): Atriz, Produtora
* Tempo de envolvimento: Integrante desde 2002

[00:05:43] CARLOS: Queria pedir para você falar um pouco da tua experiência e da tua carreira até chegar ao grupo.

[00:06:02] MARTA: Entrei no grupo em noventa e nove pelas oficinas que normalmente o grupo ministra desde o princípio. Na época eu tinha quinze anos, estava no colégio e tinha bem pouca experiência teatral. Tive apenas uma experiência no colégio. Então, comecei fazendo essa oficina no último ano em que a Terreira da tribo estava na antiga sede que ficava no bairro Cidade Baixa em Porto Alegre. Fiz a oficina de teatro livre quando a Terreira foi despejada do bairro Cidade Baixa, da sede que ficava na José do Patrocínio, e foi para o bairro Navegantes. Abriu a Escola de Teatro Popular, com uma oficina formatada e uma oficina de formação que tem oficinas teóricas e práticas. Então, entrei na primeira turma dessa oficina para formação de atores, isso em dois mil. A partir desse momento, fui me envolvendo cada vez mais com o grupo, fazendo as oficinas e acabei sendo convidada para fazer a contrarregragem de um espetáculo. É assim que eu começo a trabalhar com o grupo. Na verdade, antes da contrarregragem eu começo cuidando de dois filhos de integrantes do grupo, enquanto viajavam, precisavam que alguém cuidasse então eu viajava junto para cuidar, depois eu fazia contrarregragem e me envolvia, sendo convidada para fazer o espetáculo Kassandra *in process* e a partir daí cada vez o envolvimento é maior, até que, enfim, hoje participo de todas as atividades do grupo. Já estou trabalhando com o grupo faz uns doze anos, minha formação teatral se dá toda dentro do Ói Nóis Aqui Traveiz, eu não fiz universidade, não fiz faculdade de teatro, eu tenho uma formação acadêmica, mas na filosofia. Toda a minha formação teatral se deu dentro do próprio grupo.

[00:09:06] CARLOS: A partir de que momento tu identificaste, pensou, “agora sou parte do grupo”? Existiu um evento em especial que te produziu essa reflexão?

[00:09:27] MARTA: Desde o momento em que eu comecei a fazer contrarregragem de espetáculos porque na verdade como o grupo trabalha de forma coletiva, **sempre foi e é colocado a questão de que cada função que tu podes desenvolver é importante.** Então, mesmo eu fazendo a contrarregragem de um espetáculo, eu já me sentia como parte do grupo, não só como colaboradora, mas como parte mesmo, desempenhando um papel que também é fundamental para que as coisas aconteçam. Então, dá para dizer, desde o princípio, desde quando, além de fazer oficinas, estava desenvolvendo atividades junto com o grupo para realização de espetáculos.

[00:10:50] CARLOS: Como era fazer parte do grupo enquanto oficineira há quase quinze anos atrás?

[00:11:03] MARTA: Tem uma questão para mim, e acho que para várias pessoas que entraram no Ói Nóis também, que é a capacidade transformadora que o teatro pode ter na tua vida e isso foi muito importante. Perceber que eu queria fazer teatro e esse tipo de teatro que eu queria fazer. Esse teatro que trabalha com essas ideias e que tem esse tipo de relação com o público, seja o teatro de rua, seja o teatro de vivência. Mas, foi o momento de transformação, de perceber o que eu queria enquanto pessoa e lidar com a arte, e essa arte feita de forma coletiva e também de uma ação cidadã dentro da tua cidade, do espaço onde tu vives. Todas essas coisas, fazer teatro no Ói nóis possibilitou, todos esses questionamentos, enquanto cidadã, enquanto artista, o que tu queres fazer, como tu queres interagir. Então, teve um pouco esse papel de perceber o quanto através da arte, através do fazer teatral tu poderias interagir, exercer na tua cidade, no teu meio.

[00:12:58] CARLOS: Tua formação é na área da filosofia, daí te pergunto, fazendo parte de um grupo teatral, a noção de continuidade, de você estar nele além de uma peça específica, tu sentes que isso te ensinou tanto quanto uma faculdade?

[00:13:33] MARTA: Sim, inclusive a minha formação enquanto cidadã, pessoa... dá para dizer que metade da minha vida estou em contato com esse grupo e que eu faço atividades com o grupo e isso teve um papel fundamental na formação de quem eu sou hoje, tanto do ponto de vista profissional, quanto desse ponto de vista social, político, meus posicionamentos enquanto cidadã e enquanto artista. Então, sim, eu acho que a minha formação foi participar desse coletivo, foi sempre passar por questionamentos, enfim, tudo o que um grupo de teatro pode possibilitar. Até brincamos sempre porque não aprendemos muito de fato história no colégio, temos aula de história, mas o que aprendemos sobre a história nas aulas não é muito, enquanto que, no grupo, aprendemos história, história do Brasil, história mundial, história do teatro. Cada pesquisa que tu fazes para um espetáculo novo, consegues se apropriar de conceitos e tudo o mais que vem envolvido com essa pesquisa de uma forma muito profunda.

[00:15:31] CARLOS: Eu poderia dizer que tu és a caçula do grupo?

[00:15:34] MARTA: Já não sou mais a caçula do grupo porque muitos vieram depois de mim. É um grupo sempre aberto a novos participantes. Então, por exemplo, no espetáculo que estamos apresentando, agora, de teatro de rua, ou no espetáculo de vivência, Medeia Vozes, temos pessoas que recém começaram, entraram em contato com o grupo, que fazem teatro há pouco tempo, que tem bem menos experiência do ponto de vista teatral, mas então trabalhamos com diversas gamas de experiência. Tu tens em todos os espetáculos desde o Paulo [Flores], o fundador que permaneceu, o Clélio [Cardoso] que tem vinte e tantos, a Tânia [Farias], não vou saber quanto tempo que ela tem, eu que tenho 12 anos, gente que tem cinco, oito anos e gente que tem dois anos, que foi o tempo de pesquisa do último espetáculo. Então, temos uma experiência bem diversa, mas ao mesmo tempo, essas pessoas que têm menos tempo no grupo, já têm uma experiência grande em oficinas, porque em geral, **as pessoas que acabam entrando no grupo participaram de oficinas antes e isso significa que as pessoas têm uma afinidade com o trabalho do grupo e com a forma com que o grupo trabalha. Não acontece de uma pessoa começar a trabalhar no grupo sem saber como é a própria dinâmica do nosso trabalho. Nas próprias oficinas isso já vai acontecer e se criam afinidades, costumamos até dizer que não é o grupo que escolhe as pessoas, mas são as pessoas que escolhem o grupo porque é um trabalho muito por uma afinidade**, uma afinidade ideológica até, de acreditar que esse tipo de trabalho é importante, tanto do ponto de vista artístico quanto social.

[00:18:16] CARLOS: Tu achas que a forma de trabalho colaborativa impulsiona e contribui para o Ói nóis ser aquilo que ele é? Esse método reflete o pensamento do grupo?

[00:18:37] MARTA: Sim. Até eu fico na dúvida me perguntando por que tem grupos que fazem essa distinção entre o trabalho coletivo e colaborativo, não sei se tu pensas nessa distinção também.

[00:18:55] CARLOS: Não importa muito nesse momento.

[00:18:59] MARTA: Não, tá, mas certamente o trabalho colaborativo influencia sim, mas podes repetir a pergunta, por favor?

[00:19:25] CARLOS: Claro. Tu achas que o método colaborativo ajuda o grupo expondo as relações, contribuindo para fazer aquilo que hoje o grupo se tornou enquanto um grupo de resistência, aguerrido?

[00:19:55] MARTA: Sim, certamente que **trabalhar coletivamente suscita várias questões, como essa ideia de que todos são responsáveis pelo trabalho e por levar o grupo adiante, influencia na forma como nós nos relacionamos, às vezes até leva mais tempo para se realizar as coisas, mas o trabalho não é feito, por exemplo, quando vamos decidir uma coisa não é através de uma maioria que decidimos, “Ah, o que vamos fazer”, o trabalho se dá através do convencimento, de tu discutires as ideias e chegar num consenso, do que devemos fazer, seja no plano artístico, seja na questão de como administrar o espaço, como devemos levar adiante o trabalho enquanto projetos para o grupo, etc**.

[00:21:09] CARLOS: Tu identificas no grupo uma maturidade de relação entre as pessoas que permita que esse método colaborativo faça com que cada um dê suas ideias e estejam preparados para ouvir críticas não tão receptivas?

[00:21:29] MARTA: Acho que sim, principalmente por parte das pessoas que estão há mais tempo no grupo. É um grupo sempre aberto a novos participantes, e ao longo desse tempo sempre tem pessoas que... São experiências muito diversas, então não dá para dizer que é sempre assim, mas acredito que há um amadurecimento, sim, com relação a forma como tu lidas com o outro, como tu respeitas o outro e sabe como lidar com as necessidades de cada um. Acredito que sim.

[00:22:21] CARLOS: Como é fazeres parte de um grupo que tem figuras tão importante para o teatro brasileiro? Tem um excesso de respeito ou há uma liberdade real de discordar?

[00:22:40] MARTA: Eu acho que pelo fato das pessoas terem experiências bastante diferentes, o que o Paulo Flores pensa é levado em consideração. Sempre é muito importante o que ele pensa porque ele tem uma grande trajetória, uma grande experiência que tem que ser levada em conta quando vamos decidir alguma coisa. Mas, isso não significa que não sejam levadas em consideração todas as opiniões e todas as experiências. Talvez, no momento da criação do espetáculo, **no momento da criação artística, seja ainda mais evidente como a cena é criada de forma realmente coletiva, em que todos têm voz, em que todos têm possibilidade de propor o que acham, o que não acham, o que está bom, o que não está bom. Na parte de administração do grupo, talvez, isso não aconteça de forma tão evidente quanto na cena, mas as experiências que são diferentes são levadas em consideração. Mas isso não significa que alguém não possa contrapor as ideias**, de forma alguma, bem pelo contrário, nós sempre procuramos trabalhar com a ideia de que cada um pode propor.

[00:24:41] CARLOS: Com doze anos de casa, se eu te perguntar o que é o Ói Nóis Aqui Traveiz, o que tu me responderias?

[00:24:53] MARTA: É um grupo de teatro, um coletivo de pessoas que se juntou para fazer teatro e, para mim, foi extremamente transformador, da forma como tu enxergas o mundo. Tem duas coisas que eu acho que poderia falar que é **da possibilidade que o teu corpo tem**, enquanto ator. Isso é uma coisa que me marcou bastante, como que a arte pode ser transformadora também desse ponto de vista, muito físico, corporal e de se perceber no mundo. Como é importante percebermos o espaço que ocupamos e as potencialidades do nosso corpo, mas também **do ponto de vista social**, que papel que tu podes ocupar enquanto pessoa que faz parte dessa sociedade. Foi extremamente revelador para mim nesses dois sentidos. Além disso, é um coletivo de pessoas com quem tenho e fui criando muitas afinidades. Praticamente, nesse coletivo que eu me formei enquanto pessoa e tudo o que eu faço hoje está relacionado com o trabalho do grupo.

[00:26:50] CARLOS: Tu falaste da criação de afinidade entre as pessoas que compõem esse coletivo, imagino que tu já presenciaste pessoas entrando e saindo do grupo?

[00:27:06] MARTA: Sim, sim, acho que no Ói nóis até mais, talvez, que em outros grupos.

[00:27:15] CARLOS: Como é para ti, enquanto testemunha desse período do grupo, essa relação com a pessoa que sai, ou seja, esse afeto que se transforma, enfim, o que acontece?

[00:27:39] MARTA: Tem lados isso, claro que do ponto de vista pessoal, **quando a pessoa com quem tu criaste várias afinidades, num dado momento, resolve sair, existe esse lado de que é muito difícil, triste, de como lidar com os teus sentimentos. Mas ao mesmo tempo a pessoa não tem as mesmas vontades, afinidades, e quer sair do grupo, isso também não é bom então é importante reconhecermos as diferenças e os caminhos que cada pessoa quer tomar**. Mas, claro, **é sempre triste, é um momento de crise, mas a própria crise faz parte do trabalho de teatro de grupo e impulsiona para que tomemos novas ações, novos rumos. Faz parte do trabalho porque tu crias um vínculo que não é só profissional, mas que é realmente afetivo**. Mas, **cada pessoa é uma pessoa, então, quando o indivíduo acha que não é mais aquilo que ele quer fazer é triste porque é aquela pessoa que vai deixar de participar do grupo, mas ao mesmo tempo, é preciso ter uma percepção de como isso faz parte do trabalho, que as pessoas tomam caminhos diferentes, e ao mesmo tempo tem a questão de que sempre tem gente nova entrando. E isso também dá um gás para o trabalho e dá uma renovação enquanto ideias, que é muito importante para o trabalho.**

**[**00:30:25] CARLOS: Com relação a ideia de continuidade intrínseca a um grupo de teatro, tu não sentes uma certa descontinuidade em função dessa rotatividade?

[00:30:54] MARTA: Não porque **esse estado de constante renovação sempre fez parte do Ói nóis, sempre fez parte do que o Ói nóis é**. Claro que **percebemos vários grupos que têm uma longa trajetória e que se deu construindo essas relações entre tais e tais indivíduos que formaram esse grupo** e permanecem juntos até hoje. Mas essa constante renovação sempre faz parte do que é o próprio Ói nóis hoje, tem pessoas com uma trajetória e uma experiência bem maior, mas ao mesmo tempo é um lugar de aprendizado. Então, **tem muitos atores, muitos grupos em Porto Alegre que se formaram a partir do trabalho do Ói nóis, pessoas que se conheceram em oficinas ou dentro do próprio grupo, trabalharam um tempo com o grupo e foram criar outro grupo e isso é muito bonito também**. Faz parte do que é a proposta do Ói nóis, que é também formar novos grupos. **Temos diversas oficinas que trabalhamos com essa ideia de grupos culturais de bairros populares de periferia e essa ideia de que as pessoas criem autonomia e formem outros grupos é também muito importante, faz parte do que o grupo quer, na verdade.** Então, tem a ver justamente com essa ideia de constante renovação. Claro que talvez tu ganhes numa coisa e perca no sentido de algum aprofundamento, tu teres que substituir mais vezes e tal, às vezes pode ser que o trabalho não ganhe determinado aprofundamento que teria, mas ao mesmo tempo temos algumas pessoas que estão há bastante tempo no grupo, têm mais tempo de grupo do que muitos grupos no Brasil e tem pessoas que vão, que vem, então, também existe um aprofundamento e existe essa renovação. Não acho que seja uma perda ter sempre gente nova entrando e gente saindo.

[00:33:55] CARLOS: Dentro desse método do grupo, tu já foste da parte técnica, contrarregra, também atua... quais outros papéis dentro das funções do grupo tu já desenvolveste?

[00:34:30] MARTA: Atualmente, além de trabalhar na parte técnica, na própria cena, ministro oficinas e faço parte, do que chamamos de núcleo responsável pela administração do espaço, porque tem pessoas que trabalham nos espetáculos, mas não têm esse papel de fazer a manutenção do nosso espaço e tal. Então, dentro desse núcleo de pessoas, somos responsáveis desde a administração do espaço, divulgação, registro, à manutenção de nossas publicações e a própria manutenção do grupo, no sentido de realizar projetos para editais, de fazer produção de espetáculos, venda de espetáculos.

[00:35:58] CARLOS: Num grupo como o Ói nóis, como é encarada essa mudança de papéis, ser ator, ir para técnica, trabalhar na administração?

[00:36:19] MARTA: Eu acho que **é uma escolha, porque às vezes o mais simples seria tu teres uma pessoa que seja especializada em fazer produção, uma pessoa que faça só uma coisa, outra que faça outra, como normalmente é, geralmente dizem que produções bem sucedidas trabalham dessa forma. Mas, na verdade é uma escolha com a possibilidade que tu tens com a apropriação do próprio trabalho**. **Tu saberes exatamente como é feito cada parte do teu trabalho, como é executado, é uma escolha também ideológica, de acreditar que cada um deve ter apropriação sobre aquilo que faz, e de que tudo é muito importante, desde a manutenção da limpeza do espaço, até a elaboração de um projeto ou de um projeto editorial para fazer um livro, ou o registro, a divulgação, tudo são coisas importantes e te dá mais liberdade de como fazer, possibilita que faças da forma que tu acreditas que é a mais legal para que o trabalho aconteça.**

[00:38:03] CARLOS: Tu achas que os teus companheiros te veem de uma forma diferente por esse acúmulo de tarefa ou responsabilidade?

[00:38:20] MARTA: Não sei dizer, eu acho que como nós, dentro do grupo, sempre colocamos a importância de todas as funções, acho que há um respeito por todas as coisas que alguém pode desempenhar no grupo.

[00:38:58] CARLOS: Fazendo um exercício de imaginação, como tu achas que teus companheiros de te veem?

[00:39:30] MARTA: Eu acho que como uma pessoa que gosta muito do que faz, que acha importante o trabalho que faz dentro do grupo e que acredita muito no que faz também, que acredita nessa forma de fazer teatro e que vê nesse trabalho coletivo uma forma também de fazer algo com relação com a forma como tu estás no mundo, qual o teu papel enquanto estar aqui nesse mundo, nessa sociedade. Eu não sou das pessoas que mais falam, eu falo quando tem coisas que eu acho importante falar. Se você fosse pegar um momento em que tivesse todo mundo reunido, eu não sou das que mais fala, eu falo só o que eu acho importante.

[00:43:15] CARLOS: Mas você fala ou guarda e leva para casa?

[00:43:17] MARTA: Não, não, eu falo.

[00:43:21] CARLOS: E você acha que o grupo te ouve?

[00:43:22] MARTA: Sim, acho que sim.

[00:43:30] CARLOS: Para ti que fizeste trabalhos além do palco, quais tipos de ameaças ou pressões externas o Ói nóis sofreu ou sofre?

[00:44:38] MARTA: Olha, posso dizer que **o Ói nóis, desde o princípio, pelo fato de surgir no período da ditadura, tinha uma pressão externa muito forte, que era a questão da repressão e da censura, nesse período inicial e que continua de outras formas ao longo do tempo**. **Existe a pressão que – para todos os grupos de teatro, acho que é a grande pressão – que é a questão de como se dá a manutenção desse trabalho, a questão financeira**. O Ói nóis foi ter o primeiro patrocínio para manutenção com vinte sete anos, então, acredito que o **Ói nóis conseguiu se manter por tanto tempo porque decidiu que do ponto de vida financeiro, o mais importante era que as pessoas não dependessem do trabalho do grupo**. Apesar de que o trabalho dentro do grupo deva ser o mais importante para a pessoa fazer. As pessoas exerciam outras atividades para manutenção de suas vidas, do ponto de vista financeiro, então, sempre teve pessoas com diversas profissões, desde garçom, fiscal da prefeitura, professor. **Essa questão da sobrevivência é uma pressão muito forte**. Mas, que **conseguimos lidar com ela sabendo que a sobrevivência das pessoas não depende financeiramente do grupo, isso é outra pressão. Existe uma pressão que é também do ponto de vista político, pelo grupo ter um posicionamento político muito forte com relação às políticas culturais, com relação à questão partidária**.

[00:47:25] CARLOS: Tu achas que o grupo sofre retaliação por isso?

[00:47:33] MARTA: Já sofreu, um período mesmo foi quando o grupo saiu da cidade baixa, apesar de ter conseguido um apoio popular muito grande, não houve vontade política naquele momento, embora fosse um partido de esquerda no poder. **A população apoiou através de orçamento participativo, através de abaixo assinados, apoiou que o grupo se mantivesse na cidade baixa, naquela sede, mas não houve vontade política, e após o grupo ser despejado daquele lugar, já naquele momento, houve uma coisa de querer que o grupo acabasse, de não haver nenhum tipo de apoio com relação ao seu trabalho e até com cooptação de outras pessoas, enfim, de que pessoas trabalhassem contra a ideia do grupo**. Esse foi um momento realmente bem complicado, eu não estava, eu estava recém começando a fazer oficinas, mas é um momento que dá para dizer que houve uma retaliação política sim.

[00:49:11] CARLOS: Tu achas que a o grupo se fortaleceu, se uniu, a partir dessa pressão externa?

[00:49:21] MARTA: Num primeiro momento não, mas depende das ações que são tomadas, daí eu acho que nesse caso, se fortaleceu sim. **Sair da cidade baixa, por exemplo, influenciou o grupo a começar essa ideia de Escola de Teatro Popular, apesar de já acontecerem oficinas gratuitas desde o principio da formação do grupo, se sistematizou essa formação de uma forma que teve uma repercussão bem grande do ponto de vista de formação teatral e o desempenho que o teatro pode exercer dentro da cidade**. Hoje a escola da Terreira cumpre um papel bem importante. Desde o princípio, muitos atores importantíssimos hoje, atores, diretores, que têm um papel importante dentro da vida artística da cidade, começaram fazendo teatro dentro do grupo Ói Nóis Aqui Traveiz, ou fazendo as oficinas. Mas, ao término, depois de muitas crises, eu acho que, se fortaleceu sim. **O fator econômico no momento do despejo foi uma das coisas que levou a crise e leva ainda hoje, porque muitas pessoas gostariam de continuar fazendo trabalhos no grupo, mas por questões financeiras acaba se tornando impossível**. A questão da sobrevivência, quando não se têm alternativas, acaba movendo tuas escolhas. Mas, **do ponto de vista psicológico, claro que tu trabalhares de forma coletiva é estares constantemente em crise**. **É tu estares disposto a dialogar com o outro, a querer mostrar teu ponto de vista e tentar entender o ponto de vista do outro**. Isso não é nada fácil. Tentamos sempre dar um passo a frente, mas às vezes damos passos para traz e é precisos dar passos para frente, é sempre uma busca. **Falamos muito da importância da utopia, não da utopia como esse lugar inalcançável, mas da utopia que consegue realizar cotidianamente, que é como tu consegues gerir um espaço autônomo de forma coletiva, com acertos, com erros, mas procurando realmente aprender e escutar com o outro**. Não é a coisa mais simples, é bem difícil trabalhar coletivamente, mais fácil, talvez, seja ter um patrão, ter um empregado, ter quem mande e quem obedeça... trabalhar coletivamente tem a ver com essa ideia de utopia de viver numa sociedade mais justa, mais solidária, que as pessoas se relacionem com as outras de forma horizontal.

[00:55:21] CARLOS: Tu já identificaste de que modo essas pressões externas das quais estamos falando desencadeiam crises que agregam ou desagregam, fortalecem ou enfraquecem as relações no grupo?

[00:56:51] MARTA: Eu não sei, **mesmo a pressão econômica, estares em crise do ponto de vista econômico, pode te levar a ser mais criativo e pensar formas alternativas de como sobreviver e, no caso, da sobrevivência das pessoas não estarem ligada ao trabalho do grupo foi bem importante para a questão da autonomia do pensamento. Então, isso eu vejo que foi um ponto importante na forma como o grupo se constituiu, era uma decisão que a sobrevivência das pessoas não dependesse dos trabalhos do grupo, que as pessoas possam ter uma autonomia de pensamento e que os seus trabalhos possam realmente dizer o que pensam, o que querem dizer para o mundo, e não, o que as pessoas querem comprar ou querem ver. E isso, certamente, foi uma questão de fortalecimento para o grupo, nunca fazer o que, talvez, fosse mais fácil de vender.** Enfim, ter essa autonomia de pensamentos, de ideias, que independe de partidos, de quem está no poder. **Certamente tem um lado que não é positivo nisso porque tu, ao mesmo, não consegues te dedicar ao trabalho teatral tanto quanto tu gostarias porque tu tens outras coisas as quais tu tens que dedicar o teu tempo**.

[01:00:07] CARLOS: Dentro da tua perspectiva, quais são as tensões ou os conflitos internos a um grupo, que se geram dentro dessas relações, das fricções entre as pessoas que fazem parte do grupo?

[01:00:28] MARTA: Com relação as tensões internas, **uma questão que sempre tensiona bastante dentro do grupo é a divisão do trabalho, da importância de todo mundo dedicar o seu tempo de trabalho ao grupo, e porque** **às vezes algumas pessoas ficam sobrecarregadas com o trabalho e outras não. Dentro do Ói nóis é sempre um ponto de busca de tentar um equilíbrio maior**, nessa questão de como dividimos o montante do trabalho, de forma que não sobrecarregue uma pessoa ou algumas pessoas, que consigamos esse equilíbrio maior, esse é um ponto que eu vejo de tensão. Por exemplo, algumas pessoas acabam tendo muito mais responsabilidades que as outras e isso é uma busca constante de como nos tornemos responsáveis pelo que fazemos e procuremos ter mais responsabilidades. Às vezes, o Paulo e a Tânia que são pessoas que estão há bastante tempo no grupo e sempre buscaram se apropriar do trabalho, ter apropriação sobre o que fazem, muitas vezes eles têm uma sobrecarga de trabalho bem grande enquanto outras pessoas poderiam também ser responsáveis por determinadas coisas, então, é uma busca constante dessa harmonia maior com relação as responsabilidades e ao montante de trabalho que é a manutenção do grupo.

[01:03:18] CARLOS: Agora pouco tu falaste que o método colaborativo gera conflitos, né...

[01:03:33] MARTA: Sim, o conflito acaba acontecendo porque são muitas cabeças diferentes, muitos pontos de vista diferentes.

[01:03:55] CARLOS: Certo, e tu achas que nesse processo colaborativo também surge a crise da autoria, isto é, do sujeito que busca para si o título de autor?

[01:04:27] MARTA: Eu não percebo isso até porque **quem acaba participando do grupo já passou por um processo dentro de oficinas em que existe sempre essa ênfase no trabalho coletivo, da importância que é o trabalho coletivo, e que a criação se dá de forma coletiva, que a ideia de cada um é importante. Às vezes a ideia que eu dei para uma cena não é a que ficou, mas é uma ideia que suscitou outros questionamentos que acabaram levando outra pessoa a pensar algo que acabou ficando na cena**. Então, essa ideia do autor de uma ideia, do autor da criação, não é uma coisa que para nós que suscite dúvidas, crises porque isso é uma coisa que é muito clara, a criação não surge do nada, sempre trabalha com outras ideias que já existem, então, ninguém tira ou cria algo do nada, sempre há um trabalho que vem de uma elaboração de pensamentos, de ideias que já estão aí, já estão sendo trabalhadas, então, acho que isso não é uma coisa que suscite questionamentos ou tensões dentro do grupo.

[01:06:25] CARLOS: E tu achas que o grupo, de alguma forma, usa ou deixa reverberar na cena algum conflito que surja?

[01:06:54] MARTA: Sim, acho que sim. Não sei se eu teria um exemplo para te dar, mas acho que sim, esses questionamentos que temos enquanto coletivo acabam indo para cena sim. **A forma como se coloca a questão do individualismo versus o coletivo, eu, enquanto indivíduo, me coloco diante do grupo, isso é uma tensão que acho que dentro de teatro de grupo tem e que várias vezes tem estado dentro da própria cena**. É uma forma de tu ires além desse questionamento, transformá-lo e se autoquestionar também.

[01:08:12] CARLOS: O grupo está criando alguma coisa nesse momento?

[01:08:22] MARTA: Nesse momento exatamente não porque estreamos faz pouco tempo um espetáculo de vivência que é Medeia Vozes, que teve um processo longo, nesse momento estamos apresentando também o espetáculo de rua, então não é exatamente o momento de criação. Mas, claro que a criação não deixa de estar presente porque termina um trabalho e de certa forma já começa a gerar outro.

[01:09:27] CARLOS: Na percepção de quem já passou tanto pelos processos de criação quanto por esse relativa entressafra, esse momento de apresentar e gestar, os conflitos que existem nos processos de criação são da mesma natureza dos da entressafra?

[01:10:27] MARTA: **No processo de criação existe esse conflito de ideias que é próprio do processo de criação, esse trabalho coletivo onde tu não tens um diretor dizendo como é o caminho que tu deves tomar**; **existe o** **conflito estético, da linguagem; da criação; artístico**. Mas, eu acho que em ambos os momentos existe uma questão, no nosso caso tem pessoas desse núcleo que conseguem sobreviver do trabalho do grupo então esses espetáculos que vimos fazendo e temos apresentado, o de vivência e o de teatro de rua, têm muitas pessoas cuja sobrevivência não depende disso. Daí, nesse momento de circulação, é complicado o gerenciamento de como tu juntas todas essas pessoas que, de repente, tem outro trabalho, são professoras, dão oficinas em outros lugares, e como tu consegues gerenciar o tempo para que tu consigas realizar todas as atividades de circulação, de compartilhamento que requer e, ao mesmo tempo, essas pessoas conseguirem fazer. Porque tu **tens que criar estratégias também para que a pessoa possa fazer aquilo que garante a sobrevivência dela, mas ao mesmo tempo ter o tempo disponível para fazer as apresentações que o grupo precisa fazer e que nesse momento garantem a sobrevivência do grupo. Porque esse é um momento que não temos patrocínio nenhum de manutenção.** Então, até o ano passado, com a finalização do espetáculo e apresentação em duas outras cidades do espetáculo Medeia Vozes, tínhamos, era um momento bem privilegiado em que tivemos dois anos de um patrocínio de manutenção e isso dá um respiro. Porque dois anos sem teres que pensar como o grupo vai pagar o aluguel no próximo mês, de como pagar as contas. Mas agora é um momento em que voltamos a não ter patrocínio então o espetáculo que tu consegues vender, a oficina que tu... enfim, tudo é sempre pensando como vai se dar a manutenção do grupo. Como tu vais pagar as contas, como tu vais pagar o alugue?

[01:14:21] CARLOS: Já te ocorreu ou passa pela cabeça sair do grupo?

[01:14:28] MARTA: Não.

[01:14:30] CARLOS: Tu achas que se o Paulo Flores decidisse sair do grupo, o grupo continuaria?

[01:14:43] MARTA: Olha, eu espero que sim, acho que continuaria, talvez de forma bem diferente. Mas, claro que ele é uma figura bem fundamental. Não sei...

[01:15:03] CARLOS: O que seria “de forma bem diferente”?

[01:15:05] MARTA: Não sei dizer, mas ele é uma pessoa fundamental para o grupo, é o fundador, também carrega a própria história do grupo, ele faz parte da história do grupo, então tem esse papel muito importante. Não acho que acabaria, mas não consigo imaginar como seria o trabalho.

[01:18:16] CARLOS: Qual o contexto ideal do grupo?

[01:18:24] MARTA: É que **o contexto ideal, dos sonhos, de um grupo, depende de um contexto ideal de uma sociedade, eu tenho a impressão porque o ideal de um grupo seria trabalhar num lugar onde tu terias as condições financeiras e as condições de liberdade e de ideias, de possibilidades, mas isso, claro, falando de um ponto de vista...**. Pois é, qual seria o ideal? **O ideal seria podermos exercer as nossas atividades de forma autônoma e ao mesmo tempo não depender dessa ideia de ter que fazer projetos para passar em editais, é podermos realizar novos trabalhos de forma mais autônoma possível, que não precisa escrever com antecedência o que tu vais fazer, se é um processo de criação, esse processo tem que ser livre, e tu estares disposto a realizar ele conforme a necessidade da própria criação, e não tu tentares determinar com antecedência o que vai ser a criação. Acho que o ideal seria poder trabalhar com essa possibilidade de criação que não está pré-determinada, de ter que cumprir tantos prazos, burocracias, para tu chegares ao momento de criação... existem várias etapas antes que talvez não seria o ideal. Mas também do ponto de vista do ideal de um grupo, eu penso que, trabalhar num grupo que tu tens vários indivíduos que pensam de formas bem distintas, mas que existe o respeito por essas ideias é fundamental, para um trabalho ideal é fundamental, é importante o pensamento diferente, divergente do teu, mas ao mesmo tempo é importante o respeito por essa diferença e acho que isso é uma busca constante nessa nossa utopia de teatro de grupo. E isso interfere nas relações interpessoais do grupo porque acho que é tu perceberes que o outro é diferente de ti e que várias vezes pensa diferente de ti, mas ao mesmo tempo é tu respeitares o outro ponto de vista e não tentar passar por cima do outro, para chegarmos num ponto comum, o que queremos, para onde vamos**...

# APÊNDICE E – Entrevista com Eduardo Moreira

1. LOCAL DA ENTREVISTA

* Data: 26/06/2014 Início: 23h30min Término: 1h Duração: 76’07”
* N° da entrevista: XII
* Meio: conferência

1. IDENTIFICAÇÃO

* Nome: Eduardo Moreira
* Grupo: Grupo Galpão
* Função(ões): Ator
* Tempo de envolvimento: Integrante fundador

[00:04:17] CARLOS: O que abala positiva e não tão positivamente as relações de pessoas que estão juntas há tanto tempo?

[00:04:48] EDUARDO: **A relação cotidiana traz determinadas regras de convivência, de conveniência, e eu acho que um grupo de teatro está sempre vivendo esse perigo de uma burocratização das relações, um pouco de você esperar do outro uma coisa que não exista surpresa**. **A relação do teatro é uma relação que se faz no aqui agora, essa presentificação do teatro como uma coisa extremamente viva, me parece ser a regra mais importante e fundamental para que o teatro possa existir**. **Acho que o grande perigo dessas relações mais prolongadas de grupo é quando a convivência cotidiana, de certa maneira começa a deixar de lado a possibilidade da surpresa, do presente, do aqui agora**. **Acho que é o grande perigo, agora tem o outro lado também, o fato das pessoas se conhecerem, delas jogarem juntas, é como um time que tem uma empatia, uma química que joga junto e que isso também, evidentemente, funciona a favor, bem como a possibilidade do grupo desenvolver projetos que não estejam vinculados a uma coisa imediata, mas projetos de médio a longo prazo, é uma coisa que muito positiva dentro do grupo. Então, acho que tem esse lado, esse risco, e tem esse outro lado que é muito positivo.** **O teatro é um fenômeno coletivo que vive de crises, temos que saber enfrentar essas crises e tirar o melhor proveito delas também porque é inerente ao processo.**

**[**00:07:42] CARLOS: Você consegue mapear essas crises na história do Galpão?

[00:07:51] EDUARDO: **Ela nunca é exatamente feita de forma consciente**, acho que o grupo teve uma fase que viveu uma grande crise depois de três anos de existência, **um processo de construção foi bastante confuso, caótico e que resultou num espetáculo que não nos satisfazia muito em termos artísticos e isso causou uma crise que, na época, o grupo tinha nove pessoas e dessas nove, praticamente a metade saiu**.

[00:08:48] CARLOS: Você se refere ao Arlequim?

[00:08:51] EDUARDO: Isso, isso, foi o processo do Arlequim, foi um processo confuso, foi uma dramaturgia... é, tudo assim, foi um momento até então o grupo fazia espetáculos mais fragmentados, espetáculos de quadros, com uma simplicidade dramatúrgica maior e quando fomos montar o Arlecchino, do Goldoni, que já era uma dramaturgia muito elaborada, muito constituída como um castelo dramatúrgico, vamos dizer assim, e também o grupo tinha uma organização um pouco de criação coletiva, confusa, pouco refletida também e todos esses problemas apareceram no processo e no resultado final desse espetáculo, que geraram uma grande crise. Agora, **praticamente em todo espetáculo existe uma crise também**, **em algum momento na construção de um espetáculo vai acontecer algum tipo de crise porque é uma coisa inerente a um coletivo, a um processo de criação no teatro. Mas, não são exatamente planejados, nos pegam de surpresa** e acho que o Galpão tem uma característica um pouco sui generis porque é um grupo de atores que trabalha com diferentes diretores, enfim, onde essa discussão coletiva é levada de uma forma radical. Nesse sentido de que eu posso ser o diretor artístico ou aquele que, certa maneira, concentra a discussão artística dentro do grupo, mas eu não sou o diretor do grupo então eu não decido. **Essas decisões são de fato coletivamente discutidas e elaboradas, então é um processo muito longo e de muitas crises. Agora mesmo estamos discutindo muito, já ao longo desse ano inteiro, já fizemos workshops individuais, foram criadas dez cenas com propostas individuais de cada ator, para o possível próximo espetáculo do grupo**, depois disso nós fizemos três workshops, três cenas musicais coletivas e esse processo está se desenrolando. Ainda não chegamos a uma decisão de qual será o projeto do grupo em dois mil e quinze.

[00:11:56] CARLOS: A partir de que momento ou evento, você teve a noção de que eram um grupo?

[00:12:21] EDUARDO: O Galpão se formou de uma experiência muito intensa que foi a oficina lá com os diretores alemães, do teatro livre de Munique. Eles vieram, fizeram duas oficinas, a primeira de duas semanas e a segunda de um mês, com uma oficina de teatro de rua no festival de inverno Diamantina, aqui da UFMG, e depois disso eles montaram o espetáculo que foi Alma boa de setsuan durante três meses. Esse espetáculo fez uma curta temporada, mas ali eram os jovens atores e foi uma escola, foi um processo que foi uma ação. O Galpão teve essa característica de ter vivido uma experiência coletiva muito intensa, quase como uma formação a partir dessa primeira experiência. Quer dizer, **aquele grupo de atores que decidiu fundar o Galpão e ter uma proposta de continuidade, de certo modo já falavam uma língua comum, que para um grupo é muito importante**. Então, **a partir já desse momento o Galpão teve um sentimento, um conceito de ser um coletivo, de ser um grupo de teatro**, acho que isso aconteceu desde o princípio, o que não impediu que várias crises viessem, várias discussões, vários amadurecimentos e acontecem até hoje. Acho que estamos num processo, quer dizer, a sua maneira de ver a vida, o teatro, com trinta, quarenta, cinquenta anos, vai mudando, as coisas mudam permanentemente. Então, **essa característica de mudança, traz sempre uma ideia de crise**. Mas, eu acho que essa sensação de grupo ela vem na origem do Galpão

[00:14:44] CARLOS: Essas crises das quais você fala, podes falar um pouco mais, seja associado a história, peças, ou como você preferir?

[00:15:03] EDUARDO: Por exemplo, um coletivo nunca é unânime, os projetos são discutidos, elaborados e aprovados por uma maioria, então muitas vezes uns atores ficam fora, até **o próprio projeto do Cine Horto, como centro cultura, foi para dar vazão a projetos individuais também**. Então, acho que é uma tendência com a idade, com a maturidade, de acontecer com cada vez mais frequência. **Existe um embate de um interesse individual, interesse coletivo, isso está sempre acontecendo**. **A elaboração coletiva não consegue abarcar todas as individualidades por mais que ela seja discutida, conceituada, coletivamente acordada, mas ela não é unânime, então isso sempre gera crises, eu acho que a maturidade das pessoas, traz também um desejo de realização individual que o coletivo não consegue às vezes contemplar ou abarcar**. Então, isso tudo traz uma coisa de crises permanentes. **Se eu for pegar a história do grupo, cada processo teve uma determinada crise, uma crise gerada por uma origem diferente**. **Por exemplo, em linhas gerais, tem uns momentos que o grupo trabalha com diretores convidados e outros que o grupo trabalha com direções internas. Nas direções internas, de certa maneira, as crises são mais constantes porque aquela história, santo de casa não faz milagre, temos sempre uma desconfiança maior**. Um convidado ou uma pessoa de fora trazem um certo respeito. **Muitas vezes a possibilidade da crise acontece com muito mais frequência dentro de uma estrutura interna e essa é uma dinâmica que está o tempo inteiro acontecendo dentro do Galpão**.

[00:18:09] CARLOS: Rola também a desconfiança do método dos diretores convidados?

[00:18:25] EDUARDO: **Rola sim, de achar que os processos acontecem de maneira equivocada. Estamos sempre chamando, convidando diretores, com quem temos uma ligação, uma admiração pelo trabalho, mas é uma relação em que existe uma desconfiança. Essa relação do diretor com o ator é sempre uma relação também criativa, mas que existe um conflito.** **Um diretor está sempre querendo puxar uma outra coisa ou contrariar uma natureza do ator que muitas vezes gera um conflito, insegurança, medo, uma coisa natural dentro dessa relação que sempre acontece e é inevitável também.**

[00:19:47] CARLOS: Você saberia quais tipos de pressões externas o Galpão recebeu ao longo do tempo?

[00:20:09] EDUARDO: Elas são muitas. Por exemplo, **um grande sucesso é sempre uma pressão muito grande**. A nossa parceira com o Gabriel Villela gerou talvez o maior sucesso do Galpão que foi o Romeu e Julieta – e a Rua da Amargura que também foi um grande sucesso –, uma roupagem mineira, muito popular, que é dentre as diferentes facetas características que o grupo tem, é a mais conhecida e admirada pelo público. Essa **pressão do sucesso, nós, como artistas, procuramos preservar um espaço de busca, de pesquisa, de risco, de experimentar coisas diferentes, linguagens diferentes, possibilidades diferentes e muitas vezes o público quer esse Galpão popular, do teatro de rua, que executa músicas ao vivo, um teatro musical, teatro com temática popular. Mas é claro que isso é uma pressão, o sucesso é uma pressão, a admiração do público**. **Há pressão econômica, temos uma estrutura complexa que exige patrocínios grandes, temos uma parceria com a Petrobrás, que eu acho que funciona muito bem, é muito saudável, mas não deixa de ser uma pressão também, existe uma pressão aí, eles nunca sugeriram ou opinaram nada sobre os nossos projetos artísticos, temos total liberdade para fazer isso, mas claro que existe uma pressão**. Enfim, isso existe o tempo inteiro, acho que essa pressão, **essa dialética das individualidades com o coletivo também é um outro tipo de pressão então é uma luta permanente mesmo, as pressões são muitas**.

[00:22:52] CARLOS: Isso que você fala da pressão do sucesso é ideia de que após um sucesso temos que nos superar e fazer algo muito maior?

[00:23:05] EDUARDO: Sim, ou pelo menos a expectativa é você repetir o sucesso e aí, num determinado momento, **as pessoas querem sempre que o Galpão faça um novo Romeu e Julieta, mas não interessa para nós enquanto artistas repetir uma espécie de uma fórmula**, porque não haveria sentido nem para nós, nem como resultado artístico, nós não conseguiríamos reproduzir essa fórmula, seria um arremedo. Mas, isso existe muito, o Galpão é um dos grupos brasileiros que mais conseguiu um reconhecimento social, institucional, que é uma coisa extremamente importante no mundo, dou o maior valor a isso, **o Galpão conseguiu construir uma relação muito estreita com o público**. **Na cidade de Belo Horizonte, as pessoas têm um carinho, às vezes elas consideram que o Galpão é delas também, eu acho isso uma coisa extremamente positiva, mas isso também cria relação que você tem que saber se libertar desse tipo de coisa, senão isso vai te escravizar**.

[00:24:55] CARLOS: E a partir de que momento ou como o Galpão chegou nesse ponto, de ser uma “instituição pública”, um patrimônio que pertence às pessoas e delas tratarem vocês com intimidade?

[00:25:31] EDUARDO: Acho que o grupo sempre teve uma linguagem muito popular, um teatro de muito empatia, de muita comunicação com o público, teve o espetáculo como o Romeu e Julieta, outros espetáculos também que depois não tiveram muito sucesso. **O Galpão é um grupo muito acessível nesse sentido de teatro popular, de teatro de rua, isso cria uma relação muito próxima com o público.** Uma história também, muito longa, de espetáculos que circulam muito por várias cidades, para ficar só nas capitais: Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba, São Paulo, Rio, Vitória, Brasília, Salvador, Recife, Aracaju, todas essas capitais do nordeste, Natal, Fortaleza. **Nós sempre circulamos com os espetáculos nas capitais, isso cria um público que conhece a história do grupo, ele se relaciona com a história do grupo**. O Galpão trabalha também o legado, publicações, vídeos, vídeos dos espetáculos. Agora mesmo vou lançar o diário de montagem de dez espetáculos. É uma história, poderia ser mais, mas ela é muito documentada. Existe um legado que é transmitido, acho que tudo isso faz com que as pessoas conheçam o trabalho do grupo. **Acho que realmente o momento crucial disso foi o Romeu e Julieta**. São umas coisas que acontecem, às vezes é uma sorte, quase como uma coincidência de uma coisa que acontece, um pouco aquela história do Nelson Rodrigues, porque na vida, até para atravessar a rua você precisa de um pouco de sorte. Acontece. Agora, acho isso uma coisa positiva, muito boa, mas existe um outro lado de uma cobrança que você precisa saber também se separar disso, separar o joio do trigo mesmo, senão você vira refém dessa situação. Acho que a maturidade num certo sentido é um pouco isso, você saber colocar o que é importante para você enquanto artista, para o grupo. Quando estamos pensando num projeto novo de espetáculo, o que queremos dizer nesse momento, para nós mesmos, para o mundo. **O teatro já é uma coisa em si tão complicada, tão difícil, cheia de entraves, dificuldades, econômicas, de organização, de reconhecimento, se não fizermos teatro com esse sentido também de liberdade aí estamos lascados, melhor fazer, sei lá, ir para TV Globo.**

[00:29:50] CARLOS: Além dessas pressões externas, o Galpão é um dos dois grupos que investigo que pega o período final do regime militar, naquele comecinho você lembra se teve perseguição?

[00:30:10] EDUARDO: Teve, tivemos muitos problemas políticos, da formação inicial do Galpão, que era eu, a Teuda, a Wanda e o Toninho. Eu e a Teuda saímos do teatro estudantil, teatro político, faculdade de filosofia, lugar que era mais político de Belo Horizonte, de resistência àquele momento. Nós não pegamos aquele período mais terrível do Médici, mas o momento que a ditatura estava se enfraquecendo, o governo Figueiredo. Eu começo a minha vida artística em setenta e nove na faculdade de filosofia, e a Teuda também, a Wanda é uma pessoa que começa no sindicato, organizando sindicato, o Toninho era do teatro universitário, tinha uma coisa mais clássica, menos ligada a política. **O nosso teatro começou como uma coisa extremamente política, ir para rua em oitenta e dois no Brasil era uma loucura, era uma coisa impensável**. Acho que naquele momento isso causou uma curiosidade muito grande, um grupo de atores que ia para rua de perna de pau, com espetáculos até, com conteúdos bastante toscos, tinha uma coragem, uma juventude. O conteúdo era um pouco tosco mesmo, eu mesmo escrevi a primeira peça do grupo que era um esquete de circo muito simples, tosco mesmo, não digo com desprezo, mas não tinha nenhuma discussão. Mas, **era um ato político também, você reunir quinhentas, setecentas pessoas no momento em que as pessoas não podiam se reunir, isso era uma coisa muito estranha no Brasil**. **Chegamos a ser presos algumas vezes por conta dessa coisa de reunir muitas pessoas, depois teve um momento bem no começo do grupo, em oitenta e três, que nós fizemos um esquete de rua para os sindicados que era sobre o Brasil sendo vendido para o FMI, na época do acordo do Brasil com o FMI**. Então, **a política estava acontecendo, eu acho que vemos até hoje o teatro como ato político, isso é fundamental dentro do teatro**. Acho que o teatro é um lugar privilegiado para reflexão, para o encontro coletivo das pessoas, de uma coletividade discutir os seus problemas, as suas necessidades, suas dificuldades, acho que nenhuma arte faz isso de maneira tão eficaz mesmo que reduzida em termos quantitativos, mas em termos qualitativos o teatro é um lugar privilegiado para isso e acho que temos essa perspectiva com o Galpão.

[00:34:08] CARLOS: Com relação às pressões econômicas, a profissionalização como o grupo a enfrenta essa questão?

[00:34:21] EDUARDO: Acho que com a criação do Cine Horto. Tem vários momentos fundamentais dentro da história do grupo. O grupo começa a viajar para o exterior e encontra grupos do exterior. A questão da música como linguagem tocada ao vivo, isso é fruto um pouco do encontro com grupos da América Latina, da Europa, que trabalhavam com esse tipo de linguagem. A compra de um espaço próprio, uma sede própria para o grupo, foi fundamental. **Nessas viagem para o exterior, o grupo começou a conviver com grupos mais organizados, que tinham uma sede dentro de uma cidade, promoviam festivais dentro dessa cidade, davam cursos para essas cidades**. **Então, ver essas experiências e reproduzi-las em Belo Horizonte era fundamental para o Galpão**. Por exemplo, depois que o Galpão viajou, organizamos um FITE, um festival internacional dentro de BH, fundamos um espaço cultural que é uma referência dentro da cidade que gerou grupos mais novos, importantes. Se você olhar a cena de Belo Horizonte hoje, grupos que hoje têm um reconhecimento grande como o Luna Lunera e o Espanca!, são grupos que tiveram um espaço grande dentro cine Horto. Não vou dizer que começaram ou se formaram no cine Horto, mas foram muito gestados por aquele espaço. **Isso cria uma relação do grupo com a comunidade, não só com a comunidade de público de Belo Horizonte, um público específico teatral que acompanha muito o Cine Horto, mas também artistas, grupos, que encontram um espaço privilegiado para sua atuação ali**.

[00:37:00] CARLOS: O encontro com outros grupos, através de festivais, viagens, cursos, em outras localidades, fortalece o vínculo dentro do próprio Galpão?

[00:37:29] EDUARDO: Sem dúvida, acho que isso é fundamental. Todos esses elementos criam um bolo que é fundamental para esse pensamento coletivo de um grupo que tem uma imagem, tem uma cara, que percebe a importância da sua atuação política, da sua ação social, da sua ação cultural. Acho que o Galpão percebe que tem uma força muito grande, as pessoas se reconhecem através do trabalho do Galpão. **O Galpão é uma referência e isso é construído a partir de todos esses elementos e, obviamente, assim numa luta cotidiana, diária, para você se desafiar enquanto artista, enquanto uma pessoa que está inserida dentro de uma época, de um mundo e que está tentando intervir dentro disso tudo**. Essa dimensão política é uma dimensão fundamental.

[00:38:48] CARLOS: Passando então dessa dimensão externa para uma interna, que tipo de tensão o grupo gera, ou gerava e talvez não gere mais, dentro das suas relações?

[00:41:08] EDUARDO: Eu acho que tem tensões permanentes, tem essa tensão que vem da economia, **tem a tensão do indivíduo com o coletivo**, por exemplo, **agora estamos vivendo uma situação de que alguns atores que estão na televisão e precisaram ser substituídos e isso gerou uma certa tensão, de um interesse individual que se contrapõe a um interesse coletivo**. **Vivemos numa tensão permanente e o nosso grande desafio é de também entender que o espaço da criação, o espaço artístico, e aí falo de uma percepção minha, precisa ter uma determinada sacralidade, de ser preservada disso tudo. Você pode ter todas as tensões, os conflitos, mas o espaço do trabalho da cena, da criação, precisa ser preservado. Outro dia eu estava lendo um texto da Ariane Mnouchkine que fala um pouco disso, de um encantamento, de que o espaço da criação, o espaço do teatro, precisa ser povoado pelo encantamento. Você não precisa falar de determinados assuntos dentro do espaço, um espaço que precisa de um encantamento.** Você pode dizer assim, “Ah, eu acho que eu devia ganhar mais”, **temos conflitos financeiros, de repente, eu trabalhei mais numa coisa e eu deveria ter ganhado algum**. **Se ficarmos falando dessa questão do salário, o Galpão é um grupo que tem salários e os salários são diferenciados, os trabalhos são diferenciados, tem pessoas que tem responsabilidades maiores, isso é o tipo de coisa que gera conflito, gera tensão. Mas, esse lugar, desse encantamento, esse espaço cênico ele precisa ser preservado disso.** Essa questão econômica, por exemplo, **a divisão do trabalho e a recompensa econômica é um gerador de conflitos, um gerador de tensões permanentes e está sempre sendo discutido dentro do grupo.**

[00:44:51] CARLOS: A saída temporária dessas pessoas que estão fazendo papéis na TV gera um certo medo de desagregar o grupo?

[00:44:58] EDUARDO: Total, acho que sim. Existe uma insegurança, uma instabilidade, uma dificuldade, que é natural. **Entendo que as pessoas querem viver outras experiências artisticamente, acho que para elas é importante, agora, claro que gera no grupo uma incerteza uma insegurança muito grande, gera uma tensão, é inevitável.**

[00:45:38] CARLOS: Essa tensão não se compensa pela própria visibilidade que o grupo ganha?

[00:45:43] EDUARDO: Talvez, pode existir isso sim. Não sei, eu sinceramente não sei te dizer. Acho que são interesses individuais que acontecem, mas não sei exatamente dimensionar até que ponto é interessante, até porque a relação do público do artista com o público na televisão e no teatro é muito distinta, a televisão cria uma coisa histérica, quer dizer, eu acho que a relação que a televisão cria, que as pessoas criam com os artistas da televisão, é um pouco histérica, um pouco sem verdade, um pouco psicótica, nesse sentido, você entra na casa da pessoa, existe um pouco dessa intimidade obsessiva. E o teatro não, a relação do teatro é uma relação tensa porque é uma relação presentificada, carnal do aqui e do agora, mediada por uma reflexão também. Ai tem várias outras questões, que é esse tipo de sociedade que vivemos da celebridade, que é uma coisa complicada também, acho que a televisão impõe uma coisa um pouco histérica.

[00:48:17] CARLOS: Você faria televisão?

[00:48:25] EDUARDO: Faria sim. Não tenho nenhum problema. Esses anos todos eu tenho privilegiado sempre o teatro. Confesso que faria se o projeto fosse interessante, mas também não estou lá batendo na porta, procurando. Se eles me procurarem e o projeto for interessante, sim, se possível manter o teatro.

[00:49:12] CARLOS: Queria voltar a algumas pressões externas das quais você falou, como o sucesso, a expectativa do público, a pressão financeira e um pouco da pressão política militar lá no começo, e te perguntar, essas pressões reverberaram internamente na forma de algum conflito? Por exemplo, os integrantes do grupo se confrontam porque a pressão financeira está fazendo eles se confrontarem, ou existe um momento que a pressão pelo sucesso faz com que parte do grupo queira fazer uma comédia porque é sucesso garantido e a outra parte almeja coisas diferentes, ocorre isso?

[00:51:10] EDUARDO: Ocorre, **permanentemente**. Agora estamos numa discussão grande, **por exemplo, uma crítica interna de nós buscarmos outro tipo de teatro, um outro tipo de linguagem, uma linguagem que seja menos teatral, que seja menos sedutora ao público**. Esses três workshops que nós criamos, pensando num próximo projeto – que eu acho que nós vamos fazer um projeto musical – vamos fazer uma espécie de sarau musical até o final do ano, vai ser um projeto interno e nós criamos três cenas bastante distintas. Uma das cenas é um grupo de atores de um grupo que estaria comemorando cem anos de existência, como se fosse o próprio Galpão daqui a setenta anos e eles trocavam as músicas, só que eles já estavam no asilo dos artistas. É uma proposta vamos dizer assim mais teatral nesse sentido de personagem. Teve uma segunda proposta, já com uma outra configuração, sobre a mulher e que as músicas costuravam esse tema. Nós fizemos um outro que era um sarau, todos os atores sentados, falando alguns textos do Eduardo Galeano. Usamos músicas nos três workshops, um projeto musical. As avaliações desses exercícios é de que cada um pensa de um jeito, **tem gente que acha que o grupo precisa encontrar uma outra maneira, uma outra interpretação, buscar uma coisa que seja menos dominada, que seja menos fácil, tem gente que acha que o grupo não pode perder essa linguagem popular então isso gera o tempo inteiro um debate muito grande**. Então, por exemplo, **eu estou escrevendo, estou tentando alinhavar os textos que serão ditos nesse sarau musical, para isso estou buscando um tema, estou buscando esse tema do heterônimo, essa coisa do Fernando Pessoa, um pouco do Pirandello também do “um, nenhum, cem mil”, as várias máscaras, essa coisa da máscara e do espelho, os vários personagens que existem dentro de nós mesmos, que é falar um pouco do teatro de uma outra maneira, uma maneira mais existencial. Isso gera uma série de conflitos, tem gente que acha que isso traz uma certa reflexão que tem que ser mais cômica, menos sorumbática, menos filosófica, menos existencial, tem que ser mais cotidiana**. Isso tudo está sendo discutido, e as pessoas têm as opiniões e isso gera um debate permanente, tensão, do conflito.

[00:55:19] CARLOS: Eu volto a primeira pergunta, quando te perguntei o que pode abalar relações tão longevas, para modificá-la inspirado no que você acabou de me falar. O Galpão chegou num nível onde ele busca esses confrontos como algo excitante ou ele tenta fugir disso, com quem não quer certos tipos de embate de novo?

[00:55:56] EDUARDO: **Existe em parte das duas coisas. Existe um certo cansaço, vou te falar sinceramente, assim, me cansa isso, até gostaria que chegasse alguém e dissesse, “é por aqui, é isso que eu vou fazer e pronto, está decidido”. Porque é um processo que chega num ponto que, às vezes encontramos uma saída mais pelo cansaço do que por um resolução consciente**. Por exemplo, **estamos, acho, fechando um próximo espetáculo dirigido pelo Aderbal Frei Filho que vai ser um tema de utopia. É uma coisa que foi bastante discutida, mas eu não sei se às vezes essa resolução vem por uma espécie de cansaço. Cansa também esse embate e, ao mesmo tempo, sabemos que é um pouco inevitável**. É um pouco algo que dizemos, “olha, as nossas reuniões artísticas precisam acontecer talvez de dois em dois dias, de três em três dias”, para que as coisas se repitam, mas que passemos por elas permanentemente de uma maneira mais suave talvez, para que essa permanência traga um pouco de suavidade ou de você estar resignado com essa situação, a situação do conflito. Mas, muitas vezes eu acho que elas são desagradáveis, eu acho que você tem que saber. Volto naquela questão da Mnouchkine, do encantamento, **você tem que saber a hora de colocar certas coisas e o lugar de colocar isso porque se é mal colocado num lugar, numa hora, pouco apropriado, isso gera um conflito que é desgastante.**

[00:58:34] CARLOS: Além do acréscimo e enriquecimento que um diretor convidado traz para o Galpão, uma pessoa de fora acaba conciliando ou indicando os caminhos mais facilmente?

[00:59:04] EDUARDO: Acho que sim. Acho que **uma pessoa de fora é mais respeitável**. Temos trabalhado quase sempre com pessoas que, primeiro tem mais experiência artística, que tem uma vida artística mais longa do que a nossa e essas pessoas vieram num respeito nesse sentido. Santo de casa, não faz... Volto àquela questão do começo, o cotidiano, um pouco essa história da família, **as pessoas da família se amam, mas muitas vezes não se respeitam, elas se tratam de uma maneira muito pouco respeitosa, ou brigam muito**.

[01:00:14] CARLOS: Esses intermediadores externos ajudam a não levar a fadiga esse processo colaborativo?

[01:00:22] EDUARDO: Sem dúvida. Acho que eles **renovam a maneira de gerar um espetáculo, de pensar um trabalho, um processo, traz uma novidade que isso gera também um diferencial** que eu acho que cria uma outra disposição.

[01:00:52] CARLOS: Todos os diretores convidados tinham um compromisso com a colaboratividade?

[01:00:56] EDUARDO: Não, tem diretores que são bastante verticais, existem diretores mais colaborativos. O próprio Gabriel Villela é um diretor assim bem vertical, ele discute, apresentamos propostas, fazemos workshops de cenas, apresentamos personagens, mas a condução da cena como resultado final é uma condução dele bastante verticalizada. Alguns diretores trabalham assim. Uma característica do Galpão é não ter exatamente uma linguagem, não tem um método, os métodos variam muito e isso cria para os atores um jogo de cintura que é artisticamente bem interessante.

[01:02:11] CARLOS: Você considera que os papéis, no sentido das responsabilidades de cada um, estão bem definidos?

[01:02:27] EDUARDO: **Existe, uma divisão de responsabilidades, acho que ela gera conflitos também**, por exemplo, **no Galpão eu faço muito essa parte da direção artística, o Chico [Pelúcio] faz direção produtiva do cine Horto, de um institucional para fora, o Beto [Franco] trabalha muito com essa questão administrativa da organização, administrativa da produção, e fazemos uma espécie de um conselho executivo com uma produtora e um gerente, hoje a organização do grupo está mais ou menos assim**. Então, essas três pessoas que são do elenco, são donas do galpão, elas tem uma relevância maior dentro da organização produtiva do grupo. E aí você tem pessoas que trabalham, o Paulo André e a Lydia [Del Picchia] trabalham com a organização dos figurinos, dos objetos de cena, a Inês [Peixoto] trabalha com a comunicação, relações públicas dentro do grupo, o Arildo [de Barros] escreve textos. Enfim, você tem determinadas funções dentro do que as pessoas e sabem fazer melhor. **Muitas vezes esse trabalho é meio desigual,** **tem pessoas que fazem pouco fora da [cena]... participam ativamente dessa questão artística, mas noutras funções, têm pouca relevância, trabalham pouco. Isso gera conflitos também.**

[01:04:23] CARLOS: Ocorre de alguém se meter no papel que o outro é o responsável?

[01:04:32] EDUARDO: Às vezes gera problemas, por exemplo, **posso tomar uma determinada decisão que alguma pessoa se sentiu incomodada de não ter sido consultada**. Tentamos definir questões que podem ser definidas sem o fórum completo do grupo, que chamamos de G12, onde participam doze atores, e algumas decisões que precisam ser referendadas por esses doze. Mas, sempre acontece, “essa decisão eu achei que deveria ter sido consultado...”

[01:05:54] CARLOS: Você acha que o acidente que aconteceu com a Wanda (Fernandes) tenha sido o fato interno que mais tenha interferido nas relações do grupo e na sua história?

[01:06:28] EDUARDO: Foi um fato que alterou bastante. A Wanda era uma pessoa extremamente aglutinadora do grupo, ela organizava muito o grupo e **com a perda dela acho que foi um momento que o grupo, enquanto coletivo, se enfraqueceu muito**. Acho que **ele [o grupo] só sobreviveu por uma interferência do Gabriel [Villela], que foi muito importante nesse sentido, até a formação do Galpão hoje com esses doze atores, quase a metade deles foram convites que o Gabriel fez nessa época**. O grupo estava tão enfraquecido internamente que o Gabriel usou como estratégia na construção da “Rua da Amargura” convidar outras pessoas, convidou o Paulo André, o Arildo, a Lydia, Fernanda, já tinha convidado no Romeu e Julieta a Inês que já estava trabalhando com o grupo, enfim, só aí tem umas quatro pessoas em doze. **Era um momento que o grupo enquanto coletivo estava muito enfraquecido, a “Rua da Amargura” talvez seja o espetáculo mais vertical que o Gabriel criou. Com a construção do Molière imaginário a retomada do grupo foi muito difícil, retomar as próprias rédeas**. **Acho que a perda da Wanda foi um fato que realmente mexeu muito nas relações, na estrutura do grupo, o grupo perde também um pouco as características familiares, onde as pessoas tinham uma identidade muito forte, acho que a identidade única do grupo começa a se diluir. Hoje o grupo Galpão tem uma identidade muito mais diluída.**

[01:08:55] CARLOS: Quais trabalhos na história do grupo você gostou mais e por quê?

[01:09:06] EDUARDO: Eu gosto de todos os trabalhos do grupo. Nos trabalhos com o Gabriel, sempre fui escolhido como um certo protagonista que me deu possibilidades de fazer Romeu, Jesus Cristo, agora estou fazendo o Cotrone com Pirandello, é um papel que eu adoro também. Aí tem esse lado individual, você fazer papéis. Por exemplo, no inspetor geral eu fiz o governador, eu adorava como papel, adoro também o Tchekhov, me identifico muito com a fala do personagem que eu faço, é muito o que eu penso como visão do mundo, de vida. Então, acho que tudo isso me chama muito atenção, é um lado bem individual. Agora, eu gosto sempre das coisas que o Galpão faz, acho que faz um teatro muito vivo, muito interessante, muito cheio de perguntas, que não é um teatro acomodado, é um teatro de pergunta mesmo, de desafio, de risco. Acho que o Galpão, bem ou mal, com todo o sucesso – que é um mérito, não vejo o sucesso como uma coisa ruim, muito pelo contrário –sempre conseguiu conciliar essa questão do sucesso, da comunicação com o público, de uma institucionalização e ao mesmo tempo uma atitude mesmo desafiadora, para os próprios artistas, para aquilo que queremos falar, acho que não estamos sentados no comodismo.

[01:11:30] CARLOS: Você considera que tenha uma boa relação com seus colegas do Galpão?

[01:11:34] EDUARDO: Tenho, acho que sim. Claro, com muitos conflitos também, mas acho que sim.

[01:11:42] CARLOS: Se eu pedisse para eles definirem Eduardo Moreira, o que me diriam?

[01:11:48] EDUARDO: Acho que tem um aspecto de liderança, que me cansa um pouco também. Às vezes gostaria de conseguir projetar um caminho também mais individual. Acho que essa coisa do coletivo me puxa muito, mas acho que existe aí um traço de liderança, principalmente nesse aspecto artístico.

[01:12:30] CARLOS: Você considera que ao longo desses mais de trinta e dois anos, que as relações vão se tornando cada vez mais profissionais?

[01:12:56] EDUARDO: Acho que sim, acho que éramos muito mais... **nas turnês convivíamos mais, agora existe uma necessidade de um espaço individual, de preservar um espaço próprio, um exemplo banal, hoje em dia as pessoas em turnês não querem dividir quartos, querem ficar sozinhas**. Acho que é perfeitamente legítimo, natural que isso aconteça porque existe um espaço individual. Isso, antigamente não era um problema que se colocava, acho que convivíamos, quer dizer, convivemos até hoje muito bem, bebemos cerveja, estamos juntos viajando nas cidades, comemos juntos, esse tipo de coisa é inevitável que aconteça, mas existe uma necessidade de um espaço pessoal próprio muito maior hoje do que há vinte anos.

[01:14:09] CARLOS: Você acha que as pessoas que compõem o galpão resolvem suas crises, consciente ou inconscientemente, através das peças do grupo?

[01:14:21] EDUARDO: Sim, acho que as pessoas precisam... o grupo tem um certo tato, **um acordo de que o trabalho é mais importante do que cada um então essa dimensão do trabalho como uma coisa que se sobressai as necessidades de cada um, é uma noção importante, para que esse projeto possa continuar**.

[01:15:00] CARLOS: O grupo hoje está passando por uma crise ou tensão da entressafra?

[01:15:08] EDUARDO: Sim, está passando, **está passando por uma crise de pessoas que estão trabalhando fora, que estamos fazendo um espetáculo hoje com doze atores, dos quais quatro são atores convidados. Tem um aspecto bom, interessante, positivo nisso, acho que nós até aprendemos, essas pessoas renovam o grupo, mas isso cria uma tensão também**.

# APÊNDICE F – Entrevista com Inês Peixoto

1. LOCAL DA ENTREVISTA

* Data: 28/06/2014 Início: 21h15min Término: 22h40min Duração: 83’23”
* N° da entrevista: XIII
* Meio: conferência

1. IDENTIFICAÇÃO

* Nome: Inês Peixoto
* Grupo: Grupo Galpão
* Função(ões): Atriz
* Tempo de envolvimento: desde 1992

[00:03:54] CARLOS: O que abala, seja agregando, seja desagregando as relações interpessoais num grupo como o Galpão, com pessoas que se conhecem há tanto tempo?

[00:04:09] INÊS: Bom, por exemplo, dentro da estrutura do Galpão vivemos uma situação que é um pouco *sui generis* assim para uma estrutura teatral porque o Galpão é um grupo de atores, não existe a figura de um diretor que proponha um projeto e que talvez imponha esse projeto. **Frequentemente, nos grupos existe a cabeça de um diretor que acaba dando encaminhamento artístico para um grupo de atores, no Galpão isso não acontece, todos os projetos nascem de reuniões onde são trazidas várias propostas então essa escolha de novos projetos, de novas decisões no grupo, às vezes são agregadoras, evidentemente que na maioria das vezes são agregadoras porque a partir do momento que algo é escolhido, todos acatam, mas ao mesmo tempo também por serem doze cabeças atualmente e uma grande parte do tempo, quando vim para o Galpão eram treze cabeças, é difícil conseguir contemplar o desejo de todos**. Então, às vezes **enfrentamos situações mais difíceis nesses momentos de decidir por um projeto, ou algum encaminhamento de alguma situação importante onde apareçam divergências e isso pode provocar problemas, ou ser positivo porque aprendemos a ceder, a lutar pelo nosso projeto, a ceder também. Temos que fazer um exercício da democracia, onde a vontade da maioria prevalece. Mas, às vezes uma parcela do grupo vai seguir um desejo de outro que venceu, que foi acatado por mais pessoas e essa é uma situação de grupo que é difícil**. O Galpão é um grupo que trabalha com repertório então tem outra situação que acontece também, nós ficamos vários anos com os espetáculos e às vezes acontecem alguns convites para fora do grupo, por exemplo, o que eu e Teuda estamos vivendo agora, então **essas saídas do grupo para participar de outros trabalhos também são um fator às vezes que dá uma certa estremecida na estrutura, as coisas são conversadas, são decididas e tal, por todos, mas é uma situação também que traz às vezes um estremecimento**.

[00:09:15] CARLOS: Expressei ao Eduardo Moreira que quando vejo você e a Teuda na TV eu vejo o grupo Galpão e que me provocou uma surpresa saber que o afastamento temporário de vocês produz estremecimento no grupo.

[00:10:03] INÊS: É, mas por exemplo, quando olhamos para outro lado dessa situação, eu falei disso como um resultado interno, mas quando um ator faz um trabalho fora e isso acontece com vários de nós, as pessoas têm essa identificação que você está falando e isso de certa maneira falam assim, “aquele ali é um ator do grupo Galpão”. **Estamos levando realmente o nome do grupo Galpão conosco porque normalmente essa nossa história no Galpão é citada em matérias, em entrevistas, o grande público que nos conhece**... Claro que a televisão tem um alcance imenso, mas assim, levamos de uma maneira positiva o nome do Galpão. E também tem uma outra coisa que **todo o trabalho que fazemos fora, normalmente conhecemos novos profissionais, entramos em novas químicas de trabalho e normalmente essas pessoas vêm trabalhar conosco, uma pessoa sai, conhece, faz uma ponte, traz a pessoa para fazer um trabalho, dar uma oficina**. Então, **tem esse lado de enfraquecimento da estrutura interna porque tem que passar por um processo de substituição, fragmenta um pouco o nosso núcleo, mas existe esse lado que você está falando sim que podemos ver como saldo positivo também.**

**[**00:11:51] CARLOS: Depois desses períodos, no final das contas o grupo se fortalece?

[00:11:59] INÊS: Eu acho que se **fortalece sim, porque vemos que o show não pode parar**. **De certa maneira, o grupo se estrutura e continua cumprindo a sua agenda, isso já aconteceu com outras pessoas, uma vez a Teuda ficou dois anos e meio fora, foi participar do Circo de Soleil. Alguns atores ficam sem fazer espetáculo, vão fazer um filme não sei aonde e temos que segurar as pontas. Isso acontece e eu acho que o grupo se fortalece e tem que ficar cada vez mais aberto e mais maleável para isso porque o Galpão já é uma estrutura poderosa, o nome do grupo Galpão já significa um resultado artístico, no mínimo cuidado, um trabalho de pesquisa que as pessoas acreditam**. Então, se não estão todos, se há uma substituição, essa substituição também foi feita com o mesmo cuidado com o qual o trabalho foi construído, essa pessoa vai pegar uma substituição, mas nunca foi feito nada nas coxas, sempre a pessoa entra em contato e a gente passa tudo o que foi pesquisado no processo, tem muitos ensaios, tem a parte musical, que o grupo canta e toca instrumentos, então, são substituições bastante trabalhadas. Eu acho que fortalece porque estamos juntos, o grupo vai fazer trinta e três anos e eu estou no grupo vai fazer vinte e três anos então eu acho que **cada um de nós tem o nosso trabalho no Galpão como o principal trabalho, mas isso não tira o nosso desejo de, de repente, participar de projetos que sejam interessantes para nós pessoalmente, para o grupo, enfim, que sejam interessantes. Somos atores.**

[00:14:35] CARLOS: Assim como o Eduardo me falou que uma das ações que ele considera que sejam importantes para o grupo, para manutenção dele, para o fortalecimento e manutenção das suas relação, seja o encontro com outros grupos em festivais, em oficinas, o que você está fazendo agora é algo semelhante, no sentido de ir ao encontro só que do ponto de vista individual, em vez do coletivo?

[00:15:15] INÊS: É, de certa maneira sim, tem uma pequena diferença, quando nós assumimos essas trocas em festivais, intercâmbios, quando trazemos grupos para trabalhar conosco em Belo Horizonte, quer dizer, vários projetos que são feitos a partir do Cine Horto, nós já fizemos intercâmbio com o Armazém, vivemos inventando projetos interessantes para esses encontros. São encontros que realizamos e não afetam a nossa agenda de apresentação do grupo. Isso é planejado de maneira que todos os integrantes possam fazer esses encontros e continuarmos cumprindo a nossa agenda. A novela está sendo um projeto longo, mas ano passado eu gravei “A teia”, uma minissérie, e consegui gravar junto do processo de ensaio de “Os Gigantes...”, porque o Rogério Gomes, o diretor, falou, “vou te tirar poucos dias de Belo Horizonte, vou concentrar para você poder fazer”. Então, eu consegui fazer o projeto sem descumprir a agenda do Galpão. Mas, por exemplo, uma novela, que é mais radical, muito tempo, que nós não conseguimos cumprir lá, eu acho que há esse desfalque nosso lá no elenco do grupo, nos espetáculos. Mas, sem sombra de dúvidas que quando eu, ou qualquer um de nós, vivenciamos algo interessante, levamos para o grupo quando voltamos. Mas, eu acho isso, a diferença de um projeto coletivo, enquanto projeto do grupo, não há um desfalque nos espetáculos, essa diferença é grande.

[00:17:52] CARLOS: Do teu ponto de vista pessoal, o que desgasta ou amadurece uma relação?

[00:18:04] INÊS: Eu vou falar uma coisa bem pessoal, **o que desgasta uma relação, seja de trabalho, de afinidade amorosa, é a falta de respeito. Temos sempre que manter uma poesia nas relações, um respeito, respeitar a opinião do outro também, divergências sempre acontecerão em qualquer agrupamento, nunca duas pessoas vão achar sempre a mesma** **coisa, que dirá doze, mais produção, etc., isso não existe**. **O que contribui é a gentileza no trato, você saber escutar, enfim, ter uma gentileza com quem você está trabalhando, convivendo, dividindo, seja o que for. O que mais desgasta um grupo, uma parelha, etc., é a falta de respeito e de gentileza.** **Se temos a gentileza nas relações o grupo terá capacidade de conseguir vencer as adversidades, as diferenças, conciliar desejos, tudo, a gentileza é fundamental.**

[00:19:56] CARLOS: Desde que você entrou no Galpão essa ética, essa gentileza se mantém?

[00:20:19] INÊS: É, o Galpão tem uma longevidade incrível com pessoas que já estão muito tempo, os mais novos já têm vinte e um anos de grupo. É muito tempo mesmo, acho que sim, quebramos bastante o pau também. **Nessas reuniões, você exercer democracia, não é fácil numa estrutura profissional, artística e familiar ao mesmo tempo, não temos uma estrutura de firma, de indústria no Galpão, não podemos encaixar uma ética de uma empresa no Galpão, temos uma empresa, mas não somos só isso. Nos profissionalizamos muito durante esses anos para poder conseguir sobreviver nessa estrutura que existe hoje no país para se manter um projeto artístico. Existe a profissionalização, mas tem o nosso lado artístico também, quando você lida com a arte, existe o componente da emoção, do desejo, ele é mais controlado e tem um lado familiar também, que nós somos uma segunda família para todos que estão ali.** Então, existe uma relação de intimidade ali também, que eu acho que conseguimos levar de uma forma muito legal. Por exemplo, existem vários casais dentro do grupo, mas é permitido um casal querer um projeto. **As divergências são respeitadas, às vezes tem quebra pau sim, mas conseguimos, de uma certa maneira, resolver esses impasses, os projetos acabam no final seduzindo a todos**. Mas, não é fácil, por aquilo que já falei no começo, todo mundo tem um peso bem parecido no processo de decisão do grupo porque seria muito mais fácil todo mundo jogar a ideia, aí chega um diretor, bater o pau na mesa, e dizer, “é essa ideia aqui”, uma no Galpão isso não acontece. Então, às vezes demoramos a decidir, tem muito quebra-pau, mas eu acho que conseguimos mantes uma elegância, uma gentileza, outras vezes é difícil. **O mais difícil é quando cai nessas decisões das coisas mais prosaicas. Quando o artístico está imperando nas reuniões vamos ficando mais loucos, cada um vai tendo ideias, mesmo que briguemos, mas estamos brigando por aquilo que a gente gosta.** Como nós também participa do processo decisório dessa parte administrativa, dessas decisões mais relacionadas a encaminhamentos burocráticos do grupo, essas reuniões são terríveis. Mas, acho que conseguimos, estamos caminhando.

[00:24:24] CARLOS: Como é o dia a dia de um grupo formado por artistas que são estrelas do teatro, grandes artista, como você, a Teuda, o Chico, o Eduardo, etc.?

[00:24:51] INÊS: Eu estou achando ótimo, estrelas? Como somos estrelas? Não somos estrelas, de maneira alguma (risos). Eu acho que individualmente ninguém nos conhece. Isso que eu acho bonito, o grupo Galpão é conhecido, é isso que você fala, o grupo Galpão é uma estrela porque viajamos muito pelo país e é muito bonito ver como que o Galpão construiu esse público. Aonde vamos as pessoas vão à rua nos assistir, elas vão ao teatro e não temos uma estrela no grupo. Mas, eu fico feliz, acho lindo esse carinho, sei que temos mesmo nas universidades, as pessoas respeitam muito as oficinas, recebemos muitos pedidos de pesquisa, é um motivo de muita felicidade para nós.

[00:27:15] CARLOS: Quando vocês começam um projeto novo, o que é mais difícil a direção que vem de alguém que é de fora ou aquela feita por alguém que é do grupo?

[00:27:39] INÊS: Isso volta nessa coisa que te falo da família. Claro que quando vem um diretor de fora, ele chega, traz um projeto, esse projeto é discutido conosco, às vezes propomos, outras vezes o diretor traz, isso varia de projeto para projeto. Mas, o grupo tem uma disciplina muito grande. **Quando chega o diretor, ele decidirá evidentemente não entra nenhum ditador lá dentro, mas o diretor fica com a decisão, ele vai decidir a esquipe, cenografia, quem ele quer, podemos até sugerir, ele vai sugerir dramaturgia, quem vai fazer, se for uma adaptação, vai decidir os papéis. Agora, quando a direção é interna, nós também tentamos delegar para o ator que vai dirigir, por exemplo, o Eduardo, o Chico, o Júlio, o Tinho já dirigiu, eu acho que, como temos mais intimidade com eles que são nossos companheiros de trabalho, respeitamos, mas acho que tem mais embate.** Eu imagino que pode ser mais complicado para os que dirigem, eu nunca dirigi. Fiz um projeto de cinema dentro do grupo, a partir do nosso mergulho no Tchekhov, então, esse projeto eu dirigi, mas formam poucos ensaios e a gente logo gravou. Foram adaptações de umas histórias curtas, tudo tranquilo, com todos os atores, foi ótimo. Mas, imagino que para quem pega um projeto de montagem do grupo, sendo de dentro, é mais difícil, há mais embate.

[00:30:10] CARLOS: Você entrou no grupo no começo da década de noventa...

[00:30:13] INÊS: Eu entrei em noventa e dois.

[00:30:18] CARLOS: Como era entrar num grupo que já tinha dez anos?

[00:30:29] INÊS: Ele tinha dez anos e eu estava fazendo dez anos de carreira também. Olha, essa minha entrada para o galpão foi muito surpreendente também porque eu nunca tinha pensado em entrar para o Galpão apesar de admirar o grupo. Eu tinha feito uma oficina com o Gabriel Villela em São Paulo em noventa. Eu estava lá com outro trabalho do qual eu fazia parte. Enfim, passaram-se os anos e o Toninho e a Teuda fizeram uma participação num filme que eu também participei, e eles fizeram uns workshops para apresentar para o Gabriel decidir o que montar, o que resultou na montagem do Romeu e Julieta. Eles estavam convidando atrizes e atores para fazer uns workshops, era janeiro, férias, ai o Toninho me ligou perguntando se eu queria fazer o workshop que ele iria dirigir e eu quis demais. Eu estava super em Belo Horizonte, de férias e a fim de fazer alguma coisa legal, “ah, delícia, vou fazer uma reciclagem com o Galpão”, ai eu fiz o dele e mais três. Isso era para ser apresentado para o Gabriel Villela, mas ninguém falou que iriam convidar alguém de nós – eu e as outras atrizes e atores – para completar o grupo. A Maria Gastelois iria para França, mas nós não sabíamos disso. Então, eu fiz os workshops para reciclar. Depois apresentamos para o Gabriel, ai o Eduardo me ligou falando que eles tinham conversado, perguntando se eu queria entrar para fazer Romeu e Julieta como a Senhora Capuleto, que a Maria tinha ido para França, eu topei, falei, “gente eu vou fazer”. O grupo não tinha patrocínio nessa época, não ganhei nada para ensaiar, mas fiquei muito feliz de entrar para estrutura do grupo – eu nunca tinha feito parte de um grupo mesmo – e de trabalhar novamente com o Gabriel porque eu tinha adorado a oficina que fiz com ele em São Paulo. Ai entrei de uma maneira bastante inesperada e fiquei muito feliz, gostei muito das pessoas, tanto na época dos workshops, depois quando eu entrei e comecei o processo do Romeu e Julieta. **Fiquei muito feliz de estar com esse grupo de pessoas. Por fim, fui ficando, outros espetáculos foram montados e eu entrei para o grupo e tenho uma identificação muito grande com a maneira que o Galpão trabalha. A cada processo que vivemos, eu gosto muito de estudar, de pirar em processos, às vezes os processos são mais interessantes que as montagens, isso é engraçado para gente**. E o Galpão é um grupo muito instigado, muito interessado em processos, enlouquecer, pesquisar, “o que nós não sabemos? Vamos chamar aquele”. Nos colocamos em desafio o tempo todo. Então, me identifiquei de mais com a maneira de pensar do grupo, as pessoas do grupo então foi muito feliz, para mim, entrar.

[00:34:59] CARLOS: Você sentiu alguma espécie de resistência ao entrar?

[00:35:10] INÊS: Não, não porque eles me chamaram a partir desses workshops, na época o grupo tinha três mulheres, a Wanda Fernandes, que faleceu, a Teuda e a Maria. Quando eu entrei foi para fazer a senhora Capuleto e completar esse trio ai. O Júlio Maciel entrou também, ele estava nesse workshop, tinha feito uma substituição do Rodolfo no Álbum de Família e também foi chamado para fazer o Romeu e Julieta. Ficou o Júlio que entrou, o Eduardo, o Chico, o Beto, o Toninho e o Rodolfo que foi chamado depois, já tinha feito uns espetáculos com o grupo, tinha feito umas coisas em São Paulo, mas estava afastado. Depois, quando tínhamos começado o processo do Romeu e Julieta o Gabriel trouxe mais o Rodolfo também. Desde o começo fui muito bem recebida. Falo que a minha entrada foi inesperada porque eu sempre fiz parte de grupo, sempre chamada para fazer produções, sempre fui uma atriz que não tinha grupo. **Eu tinha essa vivência de grupo, mas não tinha um grupo de teatro, eu sempre participei – como diz o Aderbal – de grupo com morte anunciada**, era chamada para fazer um espetáculo e tal. Então, essa vivência de grupo, de movimento de grupo, não fazia muito parte do meu universo. E quando eu entrei para o Galpão, lembro que a Wanda me emprestou livros, Teuda conversava, levaram a mim e ao Júlio para o encontro de teatro de grupos de rua, isso ainda estávamos em processo de ensaio. Teve um encontro de teatro promovido pelo Fora do Sério, lá em Ribeirão Preto [São Paulo], e eles fizeram o encontro nacional de grupos de teatro de rua. O Galpão foi apresentar ai eles falaram, “queríamos convidar vocês dois para conhecerem esse movimento de festivais...”, eu nunca tinha participado de festivais, “...e para conhecer os grupos de teatro de rua do Brasil”. Então, eu realmente comecei uma formação, entender esse panorama de festivais do Brasil, entender a dinâmica de teatro de grupo, de teatro de rua, com o Galpão.

[00:38:45] CARLOS: O Aderbal que você fala é o Aderbal Freire Filho?

[00:38:49] INÊS: É, o Aderbal, quando eu entrei para o galpão, tinha um grupo que era o Centro de Construção e Demolição de Espetáculos e tinha um espaço aqui no Rio, era um grupo muito bacana. Ele ainda trabalha com muitos atores do centro de demolição e quando uma produtora chama elencos para fazer uma peça era engraçado porque ele falava chamava de elencos de morte anunciada. Era uma expressão para designar aquele trabalho que iríamos montar, você ensaiava um mês e meio, dois, não mais que dois meses, fazia as apresentações que tinha que fazer e tchau.

[00:40:13] CARLOS: A partir de que evento ou momento você considerou que fazia parte mesmo do grupo?

[00:40:31] INÊS: As coisas foram acontecendo porque eu fiz o Romeu e Julieta e já aconteceu de outras pessoas que entraram não se encaixarem no modo de funcionamento, da estrutura, e eu me encaixei bem ali. Os meninos me deram algumas tarefas porque todo mundo no Galpão tem, você exerce seu trabalho de ator, de atriz, quando eu entrei a estrutura era muito menor do que é hoje, todo mundo tinha seu material de cena, cada um tinha um baú, um ficava com um baú de figurino, com um baú de adereço. Então, na época do Romeu e Julieta eu tinha um baú de adereços, eu guardava, montava as latas, guardava as flores. Começaram a me dar as tarefas extras também, o grupo promoveu uns workshops em cima da obra do Nelson, eu fiz, o grupo fez o primeiro FESTIN em Belo Horizonte, a semente do FIT, que foi um pequeno festival que eles trouxeram alguns grupos do Brasil e do exterior e me chamaram para ajudar, eu recepcionei alguns grupos, trabalhei no festival também. Então, o grupo foi me chamando organicamente. **Depois começou o processo d’A rua da amargura e me chamaram para continuar, assim, o grupo foi me chamando e eu fui, foi bem orgânico. Quando eu vi, eu estava bastante inserida dentro da estrutura e começamos o processo d’A rua da amargura**. **Quando teve o acidente que a Wanda morreu, tínhamos começado o processo e foi muito triste. Lembro que um dia eu falei para o Rodolfo, “Nossa, está muito triste, não sei se vou conseguir”, o Eduardo viajou, ele era o cristo d’A rua da amargura, e tínhamos ido, inclusive a Wanda também, para os primeiro workshops lá em Carmo do Rio Claro. Então, quando o Gabriel estava trabalhando aqui, aconteceu esse acidente dela e ele falou, “olha gente, o Eduardo vai viajar, mas nós vamos continuar a trabalhar, nós não vamos deixar...”, era um projeto que tinha sido um prêmio ganho pelo grupo do Banco do Brasil, do CCBB então tinha verba, foi a primeira verba para uma montagem com temporada de quarenta dias no Rio de Janeiro. Então, era uma questão de sobrevivência também do grupo, continuar com esse projeto para que o grupo**. O grupo desabou com essa história, o Gabriel continuou com o trabalho, fizemos uns workshops e tal. Foi um momento muito difícil e quem estava lá continuou. Nesse processo entraram o Paulo André e a Bia Braga, que depois também saiu, ela tinha outros interesses mais ligada à carreira acadêmica. Na A rua da amargura também entrou a Lydia e a Fernanda, que na remontagem do Romeu e Julieta a Fernanda fez a Julieta. Então, A rua da amargura foi meio assim, **o Gabriel assumiu assim esse papel que era coletivo, no meu entender, foi um momento que todo mundo ficou**. Estávamos entrando naquele momento eu, o Júlio e o Rodolfo já tínhamos um pouco mais de convivência. **Para os meninos que já tinham uma história de dez anos juntos foi muito difícil e o Gabriel meio que assumiu mesmo uma direção, manteve o trabalho, o grupo conseguiu estrear e consolidar esse projeto no CCBB**. Mas, foi um momento que, “poxa, estamos aqui, estaremos juntos nessa história”, e fizemos.

[00:46:09] CARLOS: Você lembra como foi a noite de estreia desse projeto de A rua da amargura?

[00:46:17] INÊS: Cara, eu lembro. Foi no dia do meu aniversário, dia vinte e seis de agosto, aqui no Rio, a gente chorou muito porque foi muito punk, ao mesmo tempo era uma situação tão maluca porque o grupo tinha estado no Rio e o Romeu e Julieta tinha tido críticas maravilhosas. O Romeu e Julieta foi um divisor de águas para o Galpão e conseguimos emplacar esse projeto no CCBB, com esse acontecimento, lembro que a gente chorou quando conseguimos estrear, foi muito emocionante, uma vitória, o grupo estava bastante despedaçado e ao mesmo tempo estreando outro espetáculo do Gabriel, A rua da amargura. Às vezes acontece de um de nós estar mais desanimados com algum problema, alguma coisa acontece, mas o grupo tem uma força para poder puxar quem está querendo cair. O grupo consegue fazer com que aquela pessoa que não está conseguindo naquela hora fique emaranhada naquela rede do grupo, acabe indo junto e não naufrague.

[00:48:25] CARLOS: Você considera que isso aconteceu em algum nível com o Eduardo naquele momento do acidente?

[00:48:49] INÊS: Acho que sim porque ai o Eduardo foi para Espanha, o grupo continuou a trabalhar e ele conseguiu voltar com muito sofrimento, eu imagino que aquele cristo naquela hora para ele tenha feito com que ele conseguisse sair daquele naufrágio... não sei. Acho que o trabalho o salvou muito, eu acho que foi muito importante a presença do Gabriel porque ele foi uma grande força para fazer todo mundo continuar. Igual te falo, eu estava entrando no grupo – eu estava há dois anos no grupo –, mas eu achei que a mão forte do Gabriel foi muito importante, ajudou muito o Eduardo.

[00:50:04] CARLOS: Você acha que desde que você entrou no grupo esse acidente foi o evento que mais repercussão teve nas relações do grupo?

[00:50:20] INÊS: Você fala de tristeza? **Eu acho que sim, isso foi uma coisa muito ruim, teve uma época que Simone e Teuda ficaram doentes juntas, foi muito ruim, foi triste, foi uma fase muito pesada. Teve também algo que, enfim, eu não quero falar, mas uma briga interna do grupo que foi muito difícil também.** Mas, **tem eventos muito importantes também, eu acho que para história do grupo, a conquista da sede na Rua Pitangui foi muito importante**. O **Galpão acabou virando um exemplo que vários grupos seguiram, essa coisa de ter uma sede, onde fosse possível viver seus processos artísticos, criar um projeto que conseguisse dialogar com a sociedade. Aos quinze anos, a fundação na mesma rua do Galpão Cine Horto, ou seja, o grupo fez quinze anos inaugurando esse centro cultural, que hoje é uma referência em BH, com vários projetos que participa gente do Brasil inteiro. Eu acho que essa coisa que o grupo Galpão foi o primeiro grupo a ter um patrocínio nos moldes que o [grupo] Corpo já tinha com a Shell então são eventos que mexeram muito com a estrutura, um patrocínio não para o espetáculo, mas para o projeto Galpão, para que os seus atores pudessem ter um salário, mesmo que fosse pequeno, que tivessem como pagar a conta de luz e água para você poder se fechar ali dentro e fazer o seu projeto artístico até estrear, para você poder planejar as suas excursões, o grupo sempre trabalhou com essa coisa da descentralização da cultura então eventos como esses também trazem um impacto muito grande para o projeto artístico, produtivo.**

[00:53:01] CARLOS: A profissionalização dessa estrutura de produção ajudou o Galpão a deslanchar?

[00:53:07] INÊS: **Demais, porque hoje em dia cada vez mais vivemos um momento um modelo de fazer cultura no Brasil que se você não se profissionaliza você perde o caminho. Uma estrutura grande como a do Galpão que tem projeto para as regiões, enfim, tem que ter uma assessoria de comunicação, uma assessoria de planejamento, assessoria de contabilidade porque prestação de contas de projetos é uma loucura, tem que ter um setor no Galpão só para isso porque não temos essa capacidade mais. Quando eu entrei para o grupo, todo mundo dividia essas funções, mas hoje tem que ter um departamento para cada coisa, a demanda é muito grande e tudo requer um modo de operar muito profissional. Então, o tamanho da estrutura do Galpão cresceu como um projeto artístico também, a partir desses braços que ele abre com o Cine Horto e tal, quer dizer, o grande projeto que se tem atualmente é a construção de uma sede que conseguiria juntar o Galpão, a estrutura do Grupo com a do Cine Horto no mesmo prédio**. Temos o projeto, tem o terreno, só não temos dinheiro para construir.

[00:55:39] CARLOS: Resgatando o que você falou a pouco, no problema de saúde das atrizes, na briga interna que teve, as peças ou os projetos artísticos ajudaram a resolver essas situações?

[00:56:00] INÊS: Eu acho que o trabalho sempre resolve porque quando você entra para o jogo resolve para o bem ou para o mal, você tem que entrar para o jogo, para o trabalho, você consegue ou não consegue, mas eu acho que o trabalho resolve sim. Eu acho bonito essa coisa dos processos artísticos do Galpão porque eles também refletem muito aquilo que estamos querendo falar naquela hora. **Os diretores que são convidados vem para provocar os atores naquilo que precisamos, isso tudo é levado em conta nas escolhas, de como fazer, o que fazer. Eu acho que o trabalho acaba resolvendo.**

[00:57:12] CARLOS: Na tua perspectiva, cria uma certa tensão no grupo as mudanças estéticas, a escolha de uma peça, de um método?

[00:57:32] INÊS: Acho que é o que a gente busca, temos nos imposto, procuramos essa mudança mesmo. Por exemplo, quando escolhemos antes de “Os Gigantes...” tínhamos feito aquele projeto “A viagem a Tchekhov”, que resultaram em dois espetáculos muito diferentes dessa linguagem que o Galpão trabalha, normalmente mais colorida, mais musical. Tanto o Tio Vânia quanto o Eclipse que foi dirigido por um diretor russo, Jurij Alschitz, então, é uma outra pegada estética, dramatúrgica, completamente diferente. Então, **eu acho que isso não nos assusta, ao contrário, nos instiga, eu acho que talvez estejamos juntos até hoje porque ficamos querendo isso. Temos algumas características que é a coisa da música ao vivo, quando estamos na rua, essa linguagem mesmo do trabalho do ator mais aberto, a máscara mais exacerbada. Mas, o que mantém o Galpão bastante vivo eu acho que é sempre buscar escolhas estéticas bastante diferentes, apesar de ter algumas coisinhas que podem caracterizar o grupo Galpão, mas gostamos de variar.**

[00:59:37] CARLOS: Os papéis/funções no grupo são claros e bem definidos?

[00:59:49] INÊS: São bem definidos sim, temos uma tríade que são mais como líderes, que apesar das decisões serem muito discutidas, mas existe mesmo uma liderança do Eduardo, do Chico e do Beto. O Eduardo é mais ligado ao artístico, o Chico é mais ligado a projetos, ele tem muitas ideias de projetos, ele coordena o Cine Horto, e o Beto é muito ligado ao planejamento. Agora **estamos com o que chamamos de gerentão, o Fernando, o cara que a partir dos estudos que fizemos da reestruturação de toda essa nossa organização. As pessoas que fizeram esse estudo conosco acharam que faltava essa figura, porque temos a produção, o planejamento, comunicação, escritório, contabilidade, e essa pessoa veio para tomar conta disso tudo, organizar as reuniões e unir os chefes de setores e tal. Mas, os papéis são bem definidos.**

[01:01:27] CARLOS: E você acha que num grupo como o Galpão, com essa clareza de papéis, profissionalismo de produção, maturidade artística, ainda cabe espaço para problemas interpessoais?

[01:01:41] INÊS: Cabe. Somos humanos. Então, **às vezes nessas reuniões cabe sim. Um não está bem de alguma coisa, está cansado por uma razão pessoal, às vezes alguém, sei lá... acontecem banalidades sim. É uma estrutura profissional, mas como eu te disse, é como uma família, temos essa liberdade de falar, de chegar lá e estar com problema pessoal, eu posso falar isso lá, apesar disso não ser legal, eu não tenho que levar um problema pessoal, mas a gente leva, levamos filho para viagem, todo mundo ajuda a tomar conta de menino, técnico faz o espetáculo com o menino no colo para gente, produção, tem que fazer produção, a mãe está em cena e a produção tomando conta. Mas, tem isso sim, o lado pessoal entra apesar disso tudo, graças a Deus, eu acho bom.**

**[**01:03:03] CARLOS: Se eu te pedisse para colocar lado a lado o grupo Galpão de noventa e dois com o Galpão de hoje, qual seria a diferença entre as relações de vocês?

[01:03:33] INÊS: Ai, meus Deus, essa pergunta ai... eu acho que a grande pegada do grupo está mais ligada a essa estrutura grande e isso às vezes dá um pano para manga de discussão. Por exemplo, vou usar uma metáfora para você que até o Gabriel Villela que usou, quando o Gabriel veio trabalhar com o grupo em noventa e dois, o grupo coava café com ebulidor, coisa de coar café, lá numa pequena cozinha, aí o Gabriel foi e comprou uma cafeteira elétrica. Essa profissionalização é mega legal, mas eu acho que existe por parte de vários integrantes do grupo uma saudade desse tempo em que as decisões poderiam ser mais simples. Quando a estrutura aumenta demais, quando tudo depende de projetos e se quer ter centro cultural, construir uma sede, isso tudo demanda uma responsabilidade, tempo, reuniões, então, aquele tempo que você tinha a mais só para pensar... é como você ter um apartamentozinho pequenininho e, de repente, você muda para uma casa muito grande, você vai ter mais trabalho para cuidar. O cenário cabia dentro de um veraneio e outro carro de levar os atores. Hoje em dia precisa de uma carreta, precisa de um ônibus para os atores e para levar qualquer um dos espetáculos precisa de uma carreta. Então, **a gente comparar ele agora com noventa e dois, podemos dizer assim, esquentava água no ebulidor e passou para cafeteira elétrica**.

[01:06:26] CARLOS: Me corrija se eu estou errado nessa interpretação, o grupo no começo da década de noventa era fundamentado na relação entre as pessoas e hoje essas relações, são fortes e importantes, mas o grupo é uma estrutura muito maior que isso.

[01:06:51] INÊS: **Sim, claro, lá naquela época, por exemplo, o Galpão foi um dos primeiros grupos a ter uma sede como tem assim, ele serviu de exemplo para vários grupos, já era organizado, bem estruturado**. **Em oitenta e sete eles compraram essa sede então o grupo tinha esse desejo de se profissionalizar cada vez mais, eu acho que ele trilhou esse caminho, agora, é tudo isso**. A estrutura cresceu e é meio paradoxal porque são os mesmos atores, mas que cumprem uma agenda infinitamente maior. Se naquela época o grupo viajava x vezes por ano, hoje o grupo viaja vinte vezes x. Então a demanda, os projetos, em cada hora estão numa região, nos festivais... é uma bola de neve. O grupo trabalhou para isso, mas é bonito você pensar que são aqueles mesmos atores de noventa e dois, eles estão aí na estrada, inseridos numa agenda muito maior e numa estrutura muito maior onde esse grupo de atores não consegue mais gerir esse projeto artístico sozinho. Naquela época o grupo resolvia tudo, quem fazia o projeto e ia lá eram x pessoas, quem fazia tudo e resolvia eram x, tudo era resolvido entre aquelas oito pessoas. Começaram a dividir um pouco com esses que foram agregados, mas era uma estrutura que eles cuidavam muito entre eles e quando cresce assim, existe essa coisa também, você tem que delegar e para profissionais, não adianta fazer de uma maneira diletante, você tem que criar um departamento de planejamento, um de comunicação... aí ficamos juntos, ajudando essas pessoas porque sabemos da história toda, encaminhamentos, decidíamos projetos artísticos e passávamos para que fosse orçado, não fazemos mais, claro... Então, é isso, noventa e dois e hoje. Um projeto hoje nasce na mesa, vai para o planejamento, porque você manda um projeto para ser aprovado, depois que batemos o martelo num projeto, tem uma profissional que vai orçar tudo, por exemplo, vamos fazer o centro-oeste, quanto vai ficar a excursão, isso tudo, tem que ser absolutamente detalhado para ir para Brasília aprovar esse projeto, depois a produção tem que encaixar esse projeto dentro desse orçamento... é uma loucura. Isso foi acontecendo a partir desse modo de pensar, de fazer, de cavar, de ir crescendo, cresceu, cresceu muito.

[01:11:05] CARLOS: O grupo é crítico, isto é, as pessoas são criticas umas com as outras?

[01:11:21] INÊS: Sim, somos.

[01:11:24] CARLOS: Isso é estimulado, causa alguma tensão?

[01:11:31] INÊS: Não, isso depende de diretor, tem diretor que não gosta que um ator dê palpite no trabalho do outro, prefere ele mesmo falar, mas normalmente quando podemos, nós nos ajudamos. **O grupo também tem uma coisa legal, essa coisa dos workshops, toda montagem fazemos workshops, e isso também desenvolve uma generosidade artística porque eu posso ter uma ideia para o espetáculo, colocar essa ideia lá e isso não quer dizer que essa ideia será para minha cena**. A partir do momento que eu jogo minha ideia ela pode ser para quaisquer um. Posso ter uma ideia até para o personagem que eu estou querendo ou já seja meu, mas se ele não encaixou para mim ou se o diretor achar que é legal para o outro, vai... Então, essa forma de trabalharmos e nós também damos ideias, “Ah porque você não tenta isso?”. **Nós sempre tentamos ajudar, dar uma opinião, não precisa ser acatado, mas às vezes a pessoa experimenta também, a pessoa ouve... lutamos pelo espetáculo.**

[01:13:02] CARLOS: Com esse volume de trabalho intenso que vocês tem, o estresse abate o grupo?

[01:13:16] INÊS: Às vezes tem épocas que são mais difíceis mesmo. Q**uando estamos excursionando muito as relações ficam mais desgastadas porque você fica muito tempo na estrada**, **a produção consegue dar um quarto separado para todo mundo sempre então quando você está viajando muito tempo e ainda tem que dividir, isso às vezes acontece dentro do grupo, sei lá, cada um tem as suas manias, um gosta de ar condicionado, um gosta de TV ligada a noite, outro não gosta.** Então, às vezes como vamos a muitas excursões, infelizmente, não é possivelmente acomodar todo mundo em quartos individuais.

[01:14:28] CARLOS: Isso tem a ver com os hábitos, certo?

[01:14:38] INÊS: É, às vezes você está trabalhando, está cansado, às vezes tem excursões que são muito apertadas, fazemos espetáculos, desmonta e vai em viagem na noite mesmo para fazer em outra cidade no dia seguinte e isso vai quebrando, as pessoas vão ficando cansadas. Mas, **normalmente nós nos divertimos muito excursionando. Mas, claro que quando estamos cansados, quando está uma excursão pesada, uma turnê pesada, rola um estresse, normal. Essa é a mágica, a hora que você entra em cena e o teatro acontece**.

[01:16:09] CARLOS: Como são as relações interpessoais no grupo Galpão, entre as pessoas que formam o grupo, agora?

[01:16:39] INÊS: Eu acho que **as relações são boas, conseguimos conviver muito como uma família, temos essas crises que todo mundo tem, mas lidamos bem com isso, somos um grupo de pessoas maduras, quase todos os atores estão na casa dos cinquenta anos**. Eu acho que cada vez mais discutimos sobre como vai ser... acho que a maturidade traz isso também, escolhemos temas agora que tem mais a ver conosco, isso é uma coisa legal. Estamos todos mais ou menos na mesma faixa etária, mais ou menos com os mesmos problemas, com as mesmas questões com relação a vida, é um grupo que está numa idade bacana. **Hoje a idade de cinquenta anos é uma idade muito legal há um tempo seríamos velhos, quando eu tinha vinte anos eu pensava que cinquenta anos é muito velho e nós ainda somos muito jovens apesar de já estarmos nessa faixa etária, somos jovens porque somos, sei lá, temos muita vontade de fazer, pensamos muito**. **Essa nossa caminhada em direção à velhice mesmo, pensamos isso de uma maneira criativa, coletiva. O Tio Vânia mesmo, o espetáculo chamava Tio Vânia e aos que vierem depois de nós, essa é uma frase que está muito na nossa cabeça**. Tem a construção dessa sede, ou será que vai ficar menor mesmo, vai ficar menos, vai ter alguém que vai... **é uma grande questão isso, como é que a gente começa a abraçar novas pessoas que fiquem**. **Esse projeto vai acabar conosco ou vai continuar?** **Não sei, tem algumas questões, mas as relações são boas, todo mundo se dedica ao grupo.** Eu tenho falado muito a palavra família porque é mesmo, é isso.

[01:19:44] CARLOS: Vocês continuam achando estratégias, ou maneiras conscientes ou inconscientes, de reinventar o vínculo entre vocês?

[01:20:03] INÊS: Sim, continuamos porque estamos nessa faixa dos cinquenta, mas ainda temos animação, ainda temos muita coisa para fazer, muita experiência para compartilhar e de aprender. Acho que uma coisa é muito legal do Galpão, que temos uma sede de experimentação muito grande nessa nossa idade. Apesar desse tempo juntos, nunca nos acomodamos numa fórmula, não achamos uma fórmula, já fizemos coisas que foram muito sucesso, polêmicas, coisas mais ou menos e tal. Tem coisas que gostamos muito com relação à música, corpo, coisas que temos preferência, enfim. **Temos essa sede de experimentação muito aguçada acho que isso também é uma coisa interessante nas nossas relações, isso mexe a nossa água quando está parada**.

# APÊNDICE G – Entrevista com Adriane Mottola

1. LOCAL DA ENTREVISTA

* Data: 28/06/2014 Início: 14h30min Término: 15h50min Duração: 76’38”
* N° da entrevista: VI
* Meio: Telefone

1. IDENTIFICAÇÃO

* Nome: Adriane Mottola
* Grupo: Companhia Stravaganza
* Função(ões): Atriz, Dramaturga e Diretor
* Tempo de envolvimento: Integrante Fundadora

[00:03:55] CARLOS: O que pode abalar relações interpessoais tão aparentemente sólidas numa companhia?

[00:04:04] ADRIANE: **Sempre a falta de comunicação, falta de conversar, falta de criar junto**. Esses atropelamentos que acontecem no meio do caminho. De repente, sei lá, um projeto se forma sem uma pessoa estar presente, mesmo que o nome dela esteja lá no projeto, o projeto vença, pode acontecer de dar essa proxeminada porque a pessoa não estava ali naquele momento, não queria fazer aquilo. Enfim, **falta de comunicação, falta de conversa, falta de estar todo mundo envolvido nessas criações, acho que isso é o que mais causa problemas tanto na parte de criação, quanto na parte da relação**. As pessoas também vivem, também mudam, no seu trajeto todo mundo vai se modificando. Por exemplo, fizemos uma transição, trabalhávamos mais com a comédia, a ironia, o sarcasmo, e começamos a entrar em outro terreno que era um pouco mais da dramaturgia contemporânea, um pouco mais de difícil entendimento, uma dramaturgia mais complexa, e nem todo mundo pode querer seguir esse caminho. Se todo mundo não cresceu junto, alguém pode se sentir a margem porque não caminhou junto nesse sentido. Então, é isso que pode estragar as relações dentro do grupo, como numa família pode acontecer também, é a mesma coisa.

[00:06:15] CARLOS: Já percebeste isso no Stravaganza de alguma maneira em algum momento da história?

[00:06:20] ADRIANE: Das relações terem ficado confusas? Claro, muitas vezes. Isso costuma acontecer. Pode ser revertido ou não porque têm pessoas que trabalham dentro de um grupo e têm vontade de liberar, às vezes um grupo não dá espaço para essas pessoas liderarem num determinado momento, já num outro pode acontecer. Então, várias pessoas que saíram do Stravaganza - várias? estou exagerando, duas, três? –, saíram para criar seus próprios projetos, para ter o seu grupo. Mas, esse é um caminho, a pessoa tem uma necessidade de expressão fora do grupo ou tem essa vontade de escolher e de criar. Mudar seu caminho, enfim. E, sim, notei várias veze. Outra coisa que acontece é, por exemplo, num dos nossos últimos espetáculos, por exemplo, o Estremeço, é um espetáculo basicamente de monólogos, é difícil criar assim porque tu és um grupo, tu vais para ensaiar e quando o espetáculo é todo baseado em monólogos necessariamente tu vais lá, passa o dia inteiro e não ensaia porque tão trabalhando a cena de outras pessoas. **Então, isso cria muitas solidões. Tem várias coisas que podem estremecer as relações, essas são algumas delas, mas a maior parte das vezes as coisas passam, outras não, aí então, acontece da pessoa seguir outro caminho**.

[00:08:48] CARLOS: Olhando a história do grupo, no comecinho o Cacá (Ricardo Faria Corrêa) saiu do grupo e seguiu a carreira dele, ficaram tu, o Palese (Luiz Henrique Palese) e outros artistas, foi difícil naquele momento, perder alguém que também tinha sido fundador do trabalho?

[00:09:28] ADRIANE: Claro, é uma perda irrecuperável porque **são pessoas que se construíram juntas**, temos objetivos comuns, pensamentos comuns então tu perdes um pedacinho e é difícil continuar. Mas, isso também te obriga a dar uma reviravolta na vida, dizer, “Ah, não então quero fazer uma coisa muito diferente, vamos sair disso que estávamos fazendo, que era de criar a nossa dramaturgia”. Estávamos juntos eu, o Palese e o Cacá, e todos os textos, quase todos tinham sido criados por nós. Então, **nós mudamos, a partir daquele momento pensamos em seguir mais com espetáculos adultos, entrar numa linha forte de pesquisa, daí surgiu Decameron**. Tu procuras outro caminho e encontras uma coisa muito preciosa também.

[00:10:50] CARLOS: Como vocês recebem um ator novo, exemplo, como foi receber o Fernando (Fernando Kike Barbosa) lá por 96, 97? É difícil se abrir para receber alguém novo quando já se tem um grupo aparentemente consolidado?

[00:11:15] ADRIANE: Não, é super bom, é muito interessante, porque nós nos viciamos num trabalho, nos acostumamos a conviver e a trabalhar da mesma forma e com as mesmas pessoas, e uma pessoa nova te traz outras emoções, outras possibilidades. O Kike, por exemplo, é uma pessoa que já tinha muita experiência. Já tinha trabalhado muito tempo com a Terreira, eu convivia bastante com eles porque o Kike, o Serginho [Sérgio Etchichury] e a Arlete [Arlete Cunha] eram nossos companheiros no sindicato. Eu era presidente do sindicato, o Serginho era vice-presidente, a Arlete e o Palese também estavam. Então, todos nós convivíamos muito. Acho que foi através do Serginho que conhecemos o Kike, daí as coisas vão acontecendo. Lembro que o Kike chegou a entrar na época do Decameron, ele chegou a circular pela peça, a viajar, logo depois fizemos a maluquinha, o Arlequim servidor de dois patrões. É super bom, **eu adoro que entre gente nova, acho fundamental, inclusive vejo o que está nos faltando e procuro trazer justamente pessoas que nos tragam o que não temos**. Esses dias eu ainda estava pensando, “poxa precisávamos de um músico”, tenho muita impressão de que precisamos de um músico, não porque queríamos cantar ao vivo, mas porque é um lugar onde precisávamos trabalhar mais, até tem pessoas que tem habilidade, mas não tem isso como profissão principal. Seria bom, nos traria novidades.

[00:13:38] CARLOS: Consideras que tanto a saída do Cacá quanto o falecimento do Palese foram...

[00:13:50] ADRIANE: As grandes perdas? Sim.

[00:13:52] CARLOS: ...eu diria os momentos de maior tensão interna do grupo?

[00:14:03] ADRIANE: Sim, mas ao mesmo tempo a morte do Palese fez as pessoas se unirem muito. **Na saída do Cacá, o Palese e as meninas estavam ali também. Mas, a morte do Palese é uma morte, não é o caso da pessoa existir, mas em outro lugar, aí é brabo. Mas o que aconteceu foi que nós nos unimos muito e abrimos o estúdio, reformamos todo o espaço que nunca tinha recebido apresentações, fizemos piso no chão, aquela coisa de colocar ladrilho, fizemos isso em grande parte do estúdio, pintamos – é enorme o espaço, sei lá, quinhentos metros quadrados? – pintamos todas as paredes, as almofadas brancas... Demos um jeito de renovar, foi uma luta não só para mostrar para nós mesmos, mas para os outros que a coisa continuaria**. E fizemos o projeto, eram quinze anos, nem era bem quinze anos, mas o projeto que fizemos foi de quinze anos porque acho que foi um ano depois, e fizemos várias leituras encenadas, espetáculos, mostra de repertório, tudo usando já o espaço do Estúdio Stravaganza. Então, claro que foi uma perda incrível, mas eu acho que **quando tu passas por grandes perdas tu consegues superar,** as coisas vão se unindo, acontecendo, então foi um momento também de grande vitalidade, que tínhamos que fazer aquilo, “vamos fazer”. Não somos muito de desistir.

[00:16:32] CARLOS: Esses momentos de grande impacto na história do grupo reverberaram na cena de alguma forma? Alguma peça que surgiu, alguma cena que tenha sido criado de...

[00:16:59] ADRIANE: **O Palese morreu em dois mil e três, essas coisas aconteceram em dois mil e quatro e em dois mil e seis mudamos o rumo da companhia**. Fomos para um mundo mais *dark,* mais sombrio, começamos a trabalhar com a dramaturgia bem contemporânea, pós-dramática. Então, fizemos um espetáculo que usava o estúdio mesmo, chamava “Teus desejos em fragmentos”, de um dramaturgo chileno, Ramón Griffero, um texto que todo mundo lia e dizia, “meu Deus, está dizendo o quê?”, mas era um texto sobre a morte na verdade, fizemos um espetáculo muito interessante. O primeiro espetáculo, não de rua, mas num espaço alternativo, que no caso era o estúdio. O espaço foi totalmente modificado para o espetáculo. Para mim, foi um marco, ele não é um espetáculo que teve uma repercussão grande porque ele recebia trinta e três espectadores por dia e como usava muito o espaço do estúdio, ficava mais difícil levá-lo para fora até porque não tinha esse caráter comercial. Então, ele ficou um pouco restrito a Porto Alegre, onde teve uma repercussão legal e acho que assumimos que já éramos um grupo adulto (risos). Estou brincando, não é verdade, mas acho que teve uma mudança de caminho um pouco.

[00:19:04] CARLOS: Na tua dissertação, falas que nesse momento da montagem do texto do Griffero o grupo passou por uma crise...

[00:19:14] ADRIANE: Ah, passou, claro. É verdade, havia me esquecido. Passamos sim, saíram duas outras pessoas que trabalhavam há bastante tempo conosco. **Houve um desgaste bem forte, outras pessoas entraram, havíamos começado a trabalhar há seis meses, jogamos tudo fora. É uma criação, cada um está ali criando, não vai usar a mesma cena com um ator diferente, uma cena que foi criada por outro não vai passar para o novo, não é uma substituição, tu não vais usar o material criado por outro ator.** Então, começamos tudo de novo, quer dizer, os atores que ficaram tinham suas cenas já criadas, mas com os novos foi um trabalho todo novo.

[00:20:18] CARLOS: A partir disso, te pergunto, ao longo da história do grupo a mudança estética produziu tensões/crises ou foram as tensões/crises que provocaram essas mudanças?

[00:20:32] ADRIANE: Acho que as duas coisas aconteceram (risos). Tem gente que não está feliz naquele caminho estético, naquele novo mundo e diz, “não quero fazer isso, isso não me interessa, quero seguir outro caminho” e também o contrário, os dois caminhos.

[00:21:07] CARLOS: Na tua perspectiva enquanto artista, diretora, atriz do grupo, que tipo de acontecimento externo, social, que independe do grupo, pressiona ou interfere na companhia?

[00:21:31] ADRIANE: Eu acho que **qualquer coisa que aconteça na rua interfere no grupo**. Envelhecer interfere, quando tu és visto na rua, num país jovem como o nosso. Interfere no trabalho, a outra que casa que têm três, quatro filhos. É a isso que tu te referes?

[00:22:27] CARLOS: Também, só para tu teres uma ideia, o Fernando (Kike) me disse que também interferia no Stravaganza o fato da vizinhança se incomodar com...

[00:22:46] ADRIANA: ...com a atividade lá dentro. **Claro que interferem porque sem liberdade para criar, tu tens hora para terminar o ensaio, tu não podes entrar noite à dentro, pegar fim de semana, tens aquela preocupação, já falas mais baixo**. **Então,** **isso interfere na tua liberdade de criação também, a preocupação de não usar uma música alta, não usar uma música ao vivo, tudo isso vai interferir e fazer com que o trabalho tenha uma cara diferente no fim das contas**.

[00:23:22] CARLOS: Outros grupos me falaram da pressão financeira, não ter dinheiro, os grupos mais antigos falaram que pegaram a pressão política, etc.

[00:23:39] ADRIANE: Também, claro, por exemplo, nem bem vou dizer mais, **perdemos muito do tempo que poderíamos dedicar à criação na produção porque tu tens que está sempre criando projetos, virou um país de projetos, tem que ter projeto para tudo.** Tem que estar sempre com vinte projetos na mão. Tu crias um projeto, põe três editais, não passa, acabas mudando teu projeto, para ver se tem outro que é mais feliz. Então, isso é um pouco ruim, eu acho que **é tão bom ir para sala de ensaio sem nada**, e às vezes quando tu já formatas um projeto antes porque tu tens que ter toda uma concepção – não que aquilo não vá mudar, muda – já vai desenvolvendo uma coisa que é só cabeça sem estar ensaiando ainda, não é tão interessante, não gosto. Quando ganhamos o projeto, às vezes entre o tempo que tu colocaste aquele projeto e o tempo que sai o dinheiro, tu já mudaste, já quer fazer outra coisa, aquilo já morreu, mas afinal, estava lá e acabou vencendo. Então, **é uma coisa meio estranha de ficarmos vivendo e correndo atrás de projeto, pensando em submeter aqui e ali, pensando em fazer circulação, produção, aí, hoje em dia, tu já não podes fazer só um espetáculo, tem que fazer o espetáculo, uma oficina, um intercâmbio, enfim, virou um evento**. Tem que criar um “eventão” em cima do espetáculo, do projeto que tu tens. Acho que é muito essa coisa do mercado de projetos que é um pouco chata. Alguém mais falou nisso?

[00:25:48] CARLOS: Especificamente esse ponto não, falaram da questão de ter que se desdobrar em n papéis...

[00:26:00] ADRIANE: Sim, terrível.

[00:26:02] CARLOS: Inclusive o Fernando foi quem comentou isso de não ter um mercado profissional de produção e você, enquanto atriz, diretora, ainda tem que ser produtora e correr atrás dos mecanismos públicos de financiamento. Tu, especificamente que desenvolves um papel de liderança no grupo, sentes a pressão do grupo de ter que ter um projeto aprovado?

[00:26:35] ADRIANE: **Se tu não tens um projeto aprovado, todo mundo sai correndo em busca de bico**. Todo mundo vai dar aula aqui, outro não sei o que, começa uma coisa e depois fica difícil de voltar a reunir. É complicado... Nos últimos anos temos até investido, nós fizemos um espetáculo que foi sem patrocínio, um espetáculo infantil, o último que nós fizemos, agora vamos fazer um outro. **Se lá no início fazíamos sem dinheiro, vamos fazer de novo, vamos provar que é possível fazer com menos recursos. Existem os grandes projetos, os maiores, que envolvem muitas pessoas e aí fica bem complexo mesmo de andar sem dinheiro**. Como nós temos muitas peças em repertório, temos umas cinco ou seis peças em repertório, geralmente, uma ou outra se apresenta mais em determinada época então nós sempre estamos ensaiando as peças em repertório, sempre tem reunião de produção, de criação, para ver coisas novas então nós nos encontramos regularmente independente de estar com um projeto – bom, como todo grupo – independente de ter ou não ter um projeto aprovado. Agora, claro, isso é uma coisa que faz com que as pessoas pensem na possibilidade de andar por outros rumos quando veem que... é bem comum, tu ganhas um projeto, aí passas uns dois, três anos sem ganhar. Por exemplo, **tu ganhas o Myriam Muniz esse ano, tu não vais ganhar pelo menos nos dois próximos anos. Isso acontece com todos, acredito, ou então se tu ganhas dois anos seguidos, aí tu passa dois anos... então, vamos variando, às vezes ganha um apoio federal, um estadual, às vezes depois vem um municipal, às vezes não vem nenhum**. Aí dizem, “vocês estão ganhando muita coisa”. **E hoje em dia, eu vejo, as coisas estão muito voltadas para a história de fazer grandes eventos, isso é péssimo para nós, grupos de teatro, porque também estamos entrando nessa coisa de, para ser aprovado, inventar os grandes projetos**.

[00:30:08] CARLOS: Deixa te perguntar algo que talvez se misture com essa pergunta anterior, que tipo de acontecimento internamente no grupo produz ou interfere nos trabalhos seja positiva, seja negativamente?

[00:30:25] ADRIANE: **Estamos com uma máquina de recuperação bem afiada**. Por exemplo, uma menina que trabalhou bastante tempo conosco se afastou, mas ela nem disse que saiu, que talvez volte, mas que agora precisa cuidar mais dos filhos, se mudou para uma cidade do interior aqui perto e tal e coisa. Essas mortes são meio anunciadas. Então, temos uma máquina de recuperação bem afiada e mantemos os laços, as pessoas continuam nas peças de repertório, só não estarão no próximo trabalho. Nós nos recuperamos bem. O Pequenas violências, que é o trabalho do Kike, é um trabalho que eu até fui convidada para fazer como atriz, mas como eu tinha acabado de participar de um processo de criação, não tinha vontade de entrar logo para sala de ensaio. Então, é um projeto que eu não estou diretamente ligada, e acho maravilhoso que ele esteja acontecendo, um espetáculo incrível que ele fez, está tendo uma reflexão incrível nas pessoas, eu adoro, não acompanhei o processo de criação, adoro o espetáculo, fiquei encantada, acho tão bom que está nascendo na Stravaganza, eu quero muito que outros tenham projetos, porque teve um momento que era sempre eu, que lia e que propunha, e agora as coisas estão começando a se dividir. Eu acho isso incrível, muitas pessoas da companhia estão querendo dirigir, e como trabalhamos de uma forma colaborativa sempre, isso instiga muito os atores a querer dirigir também então já criamos agora um projeto em que as meninas vão querer dirigir os guris, e agora estamos pensando em os guris dirigirem as gurias, o das meninas dirigindo os guris já está por ai, já está na rua, já está na cabeça de todo mundo, agora vem o outro que eu estou pensando o que vai ser, como será, existe a possibilidade de ser experimentos com Tchekhov. Enfim, estamos sempre tendo ideias e isso, quer dizer, uma saída de um integrante nesse momento, não é uma coisa que, que às vezes tu até dizes, “Pô, legal, se não estava bem, tem mais que sair mesmo”, e todo mundo se une. **Quando nós nos conhecemos há muito tempo, acho que às vezes é mais fácil porque tu conheces aquelas pessoas, sabes conviver, não vais afrontar as pessoas naquilo onde é mais... enfim, vamos falar de casamento, quando tu és casado com uma pessoa muito tempo, aos cinco anos tu tens crise, aos sete anos tens crise, aos onze anos é mais difícil porque tu já sabes conviver**. Então, acho que conseguimos passar por essas pequenas desavenças com tranquilidade. Claro que tem aquelas cotidianas, o dia a dia, que numa semana tu estás super bem com uma pessoa e na outra tu já não estás, mas é a coisa da convivência que é assim também.

[00:36:46] CARLOS: Tu, que dirigiste por muito tempo e que está nesse papel de liderança no grupo, como é para ti, mudar de papel e, em vez de dirigir, ser dirigida, como foi feito a pouco tempo...

[00:37:07] ADRIANA: ...a Camila [Bauer].

[00:37:09] CARLOS: ...exato, quando chamaram a Camila para dirigir, como é isso, é um desapego, enfim, como é esse processo para ti, artista?

[00:37:20] ADRIANE: Eu sou meio chata, acho que eu interferi demais na direção da Camila, acho que eu fui chata com ela. Tento fazer valer a minha vontade de que a coisa seja assim ou daquele jeito, acho que até consigo dentro da minha cena, mas eu tenho essa característica de que se eu estou num trabalho, eu quero dar a minha opinião, eu quero dizer que tem que ser assim, eu estou ali. Agora, se eu não acompanho, não, como no Pequenas violências, eu não tenho a menor gestão, eu adoro isso, acho incrível, tenho o maior orgulho desse trabalho que nasceu tão lindo sem eu nem estar por perto.

[00:38:10] CARLOS: Tu achas que o grupo atingiu o nível de tu não fazeres parte dessa criação e achar que ela também é tua?

[00:38:21] ADRIANE: Sim, com certeza porque **os nossos atores estão lá**. Mesmo quem não é do grupo, como a Adriana [Schroeder Ferrari], mas já foi, todas aquelas pessoas já fizeram... é que temos um núcleo, no Pequenas violências, têm pessoas do Núcleo, têm pessoas que são atores sempre convidados e têm pessoas que já foram do grupo. Então, não tem ninguém, não tem um estranho, é completamente do Stravaganza, eu sinto assim, não tem nada que me afaste, tenho a maior proximidade, quero que esse espetáculo ganhe o mundo e acho que tem tudo para isso.

[00:39:19] CARLOS: Quando a Camila te dirigiu, como foi a relação com os outros integrantes do grupo, eles reagiram bem a uma direção externa ou eles te tratavam como a diretora não oficial?

[00:39:52] ADRIANE: O nosso grupo é muito crítico. Acho que nem tanto com a Camila, com ela até se adaptou bem. Mas, por exemplo, tivemos algumas oficinas, tem algumas oficinas que eu consigo ver o tédio das pessoas de estarem fazendo aquilo. Tivemos uma oficina com o Jeremy James, que é absolutamente disciplinado, técnico e tu não podes rir na oficina, é bem francesa, coisa de professor francês, que é sério, rígido, que não pode dispersar e temos uma característica dispersiva, nós nos divertimos muito, rimos, quando estamos trabalhando. Com a Camila, como nós trabalhamos durante nove meses, teve momentos complexos, de não entender algumas propostas, mas acho que a Camila soube se importar também e mostrar o que ela queria fazer e era tão diferente do que pensávamos, pelo menos até porque a peça é muito diferente, o Estremeço é quase que só monólogos, acho que tem só duas cenas de contracenação. Então, por exemplo, tem oito atores e tem uma cena maior que eu contraceno com mais pessoas e tem uma cena com o Cassiano [Ranzolin]. Então, durante nove meses tu ensaias um espetáculo, tu te relacionas nos exercícios pré-cena, tu trabalhas o corpo, a voz, o jogo, mas quando tu vais para cena, tu estás sozinha ali. Então, é um trabalho que usa muito o microfone. A relação com a Camila é de estar entrando num outro terreno, de fazer um espetáculo um pouco diferente. Isso é muito legal na Stravaganza, um espetáculo não tem quase nada a ver com o outro, como aconteceu nesses últimos espetáculos. Porque Comédia dos erros não tem nada a ver com o Estremeço, que não tem nada a ver com Pequenas violências, embora todos façam parte de uma dramaturgia. Tem a Comédia dos erros, mas temos a nossa parte na adaptação daquela Comédia dos erros. Enfim, eles começam em algum momento, mas são espetáculos bem diferentes uns dos outros. Isso eu acho bem legal e isso a diversidade de direções nos dá. Não podemos perder a história de criar, dessa criação colaborativa. Mas, é bom passar por outras experiências, como a do Estremeço, que embora tensa, foi bom, foi interessante passar por aquilo, nove meses de coisas estranhas, estranhezas, outros modos... Porque o Kike é do grupo, conhecemos o Kike já, temos semelhanças, a Camila é uma pessoa completamente diferente então claro, ela trouxe outras ideias, outro modo de ver teatro. Ela já tinha assistido a esse espetáculo, não sei se ela já tinha uma ideia pré-concebida de como seria, que às vezes era diferente da minha, ou de outras pessoas que estavam lá, mas não tivemos discussões, tivemos tremes não falados, mas não me lembro de ter grandes tremes assim, discussões ríspidas, é uma coisa meio por baixo dos panos, que, estava uma coisa meio tremida, mas não chegávamos a discutir aquilo.

[00:45:20] CARLOS: Não chegar a discutir isso criou uma...

[00:45:20] ADRIANE: ...cria grupos dentro do grupo. Têm pessoas que querem, começam a se preocupar com suas cenas e aproximam-se de outros, “Ah, vou propor uma improvisação, tu me diriges”, geralmente entre aqueles que saem juntos, vão caminhando para o mesmo lugar. Essas coisas acontecem então comentam a cena de hoje, o que aconteceu ali. Aí começa, “Então tu me ajudas, me ajuda numa improvisação da minha cena, eu ajudo na tua”. Vai criando grupos dentro do grupo. Tem mais de um grupo ali dentro.

[00:46:09] CARLOS: Tu falaste agora a pouco a seguinte frase: “tu te relacionas nos exercícios pré-cena, quando tu estás em cena tu estás sozinho”, queria te pedir para falar um pouco mais sobre isso.

[00:46:39] ADRIANE: Eu nunca trabalhei com monólogo, a não ser no Teus desejos, mas eu não era atriz. Então, é difícil trabalhares sozinho, muito difícil porque o crescimento vai se dar com o público, acho. Imagino que os monólogos acontecem com o público. Eu adoro a contracenação, adoro a relação, faço uma coisa e o que o outro faz, me provoca uma reação e vou mudando no dia a dia, eu comigo não consigo mudar tanto assim porque enfim, tem as provocações da direção, mas talvez um pouco mentais, não sei, é muito mais fácil te modificares e ir crescendo quando estás trabalhando em relação. Eu não me acho sozinha quando estou em relação com alguém. Claro, têm atores que jogam mais, têm atores que jogam menos.

[00:48:11] CARLOS: Já te aconteceu enquanto atriz ou diretora, ter uma relação interpessoal difícil com teu parceiro, chegar à cena, quando são só vocês e essa relação melhorar?

[00:48:38] ADRIANE: São duas coisas tão diferentes porque não acredito que porque tu tenhas uma relação má com a pessoa tu vais fazer a cena... ah não, pois é, também pode ser (risos)... é verdade, **quando tem pouca conversa a cena fica mais difícil**. Não acontece muito com a Stravaganza, é que também eu não sou atriz há bastante tempo estou falando da experiência do Estremeço. Mas, não sei, é tão bom estar em cena, **acho que as mágoas ficam do lado de fora na maioria das vezes** e tu vais lá porque tem essa coisa da admiração. Eu gosto muito dos atores com quem eu trabalho e dos atores da Stravaganza, eu acho todos ótimos atores e às vezes tu podes até estar com uma pendenga pessoal com aquela pessoa, mas tu a admiras em cena, tu sabes que, “Que legal, olha como essa mulher fez a cena hoje, que incrível”, uma coisa independe da outra.

[00:50:05] CARLOS: Enquanto diretora, já te ocorreu a oportunidade de usar algum conflito, alguma tensão, como material de criação da cena?

[00:50:23] ADRIANE: Não, não, não. O Zé Celso [José Celso Martinez Corrêa] faz isso. Tem uma história que na época que tinha o Renato Borghi, entrou um monte de gente nova para fazer não lembro qual peça, e tinha uma briga dos famosos contra o coro, e ele incitava isso porque era interessante, pois na peça que eles estavam fazendo tinha essa relação, sei lá, O Senhor das Terras e os Vassalos. Então, o Zé fazia o conflito, ele botava lenha na fogueira, e o engraçado é que no fim disso, saíram todos os atores famosos e ele ficou trabalhando com o coro com o qual continua até hoje. Então, não, eu acho que eu sou mais cuidadosa, **não gosto de trabalhar sob tensão**, eu acho que mesmo quando tu trabalhas sob situações dramáticas, sob um texto... **não gosto que essa coisa vida real venha para cena**. Virá, pois tu usas tuas experiências para estar na cena. Mas, estás falando isso e nós começamos, como nós temos o Estremeço, com essa série de monólogos, os inícios dos nossos ensaios foram com monólogos, contávamos histórias pessoais, não era uma coisa absolutamente aprofundada. Contávamos histórias pessoais, dramáticas, engraçadas e tal, e depois contávamos uma história e depois o outro contava a minha história conforme eu tinha contado, mas na visão dele, não me fazia, mas fazia ele com a minha história. Então, não deixava de estar começando esses monólogos com histórias pessoais, é essa coisa, “Eu vim aqui contar para vocês que as coisas não estão bem”. Então, era mais encontrar um jeito de falar como eu falo, quando eu venho aqui na frente de alguém contar, num cabaré. Porque o Estremeço é isso, um cabaré onde as pessoas vão dar depoimentos desoladores, desesperados, enfim, em vez de ir lá contar uma piada, são depoimentos deste nível.

[00:54:07] CARLOS: Podes falar um pouco mais sobre a frase que tu falaste: o nosso grupo é bastante crítico.

[00:54:23] ADRIANE: Ah, sim, é bastante crítico, quando chega alguém que quer cercear... dei o exemplo do Jeremy. Senti que as pessoas não estavam disponíveis para fazer aquilo, elas estavam lá, faziam, eram educadas, mas tinha uma coisa assim, meio, “Ah, esse cara veio aqui, só porque é ex-Mnouchkine...”, tinha uma coisa meio porque ele também é bastante rígido em tudo o que ele exige, mas está certo, ele é o professor, mas somos bastante críticos, fazemos polêmica então vamos, por exemplo, ao espetáculo do Castelucci, e depois tem verdadeiras polêmicas, nós temos umas pessoas apaixonadas no grupo, “Ah, eu achei horrível” e o outro, “como que tu não gostaste?”. Enfim, temos um espírito crítico desenvolvido, está sempre discutindo o teatro que se faz, o que os outros estão fazendo, a chatice de ter que estar sempre se produzindo, enfim... e eu acho que nós nos detonamos também, às vezes. Somos críticos com conosco também, “Ah, a peça envelheceu, temos que mudar ela, não isso aqui já não tem nada mais a ver conosco”, o que nos faz também ir conversando para um dia chegar e mudar essas peças que estão no repertório e que já não são mais o que somos no momento. Então, agora mesmo nós vamos à Mostra Latino Americana de Teatro de Grupo, aquela da cooperativa, e queríamos ir com os espetáculos novos, mas eles queriam que fôssemos com o espetáculo de rua, o único espetáculo de rua que temos, tem uns dez, onze anos, que é o Sacra folia, o texto é incrível, maravilhoso, do Abreu, mas entramos numa discussão de que não tínhamos que montar o espetáculo, ele é de uma outra época, ele existe, está no repertório, mas aconteceu de nos últimos anos apresentávamos muito pouco porque apresentava mais na época de natal porque é um auto de natal na verdade então dissemos, “Ah, mas isso não está legal”, mas não chegávamos a nos movimentar para mudar, agora não, agora já tem uma sequência de muitos ensaios, o mês inteiro de ensaios para modificar esse espetáculo que achamos que está defasado. A peça, como espetáculo, ela envelheceu então temos que mudar ela. Então, é nesse sentido que somos crítico.

[00:58:36] CARLOS: Vocês se estimulam nessa crítica?

[00:58:44] ADRIANA: Às vezes nós nos estimulamos e às vezes nós nos detonamos. Alguém tem que ter a estratégia de perceber quando é que estamos passando na medida e resolver a situação, “Ah, é isso, estamos achando isso? Então vamos mudar... proposta, proposta, proposta, todo mundo vem com uma proposta, vamos criar uma nova cena”, não adianta só se detonar, tem que perceber. Acho que é isso, a arte de viver em grupo é uma estratégia. Alguém tem que prestar atenção no que as pessoas tão dizendo, como é a expressão delas, o que está acontecendo, o que está por debaixo dos panos e tentar ir sanando isso, senão a coisa se desmancha mesmo porque nem todo mundo é tão ativo. Tem algumas pessoas mais ativas dentro de um grupo, e elas são responsáveis por manter a chama acesa.

[00:59:58] CARLOS: Voltando ao caso dos atores, diretores ou oficineiros convidados para o grupo: tu achas que isso expõe uma contradição, isto é, queremos a pessoa ali, mas quando ela está, desconfiamos do que ela propõe?

[01:00:31] ADRIANE: Isso não é com todo mundo, no nosso caso, penso que às vezes tem gente que quer impor mais o seu jeito de fazer as coisas, tem outros casos que não, que as pessoas que se abrem totalmente. Tivemos uma oficina com o John Mowat, que é um ator e diretor inglês, que está acostumado a trabalhar com grupo então a proposta dele todo mundo embarcava, tinha tudo a ver conosco. Não é com todo mundo, acho que sim, temos uma certa desconfiança porque **somos meio rígidos. tendemos a não querer mudar muito** então quer trabalhar daquele jeito que é aberto, livre, espontâneo, que eu acho mesmo no rigor queremos trabalhar com a improvisação. Enfim, brasileiro tem essa coisa do espontâneo, de encontrar a espontaneidade através da improvisação então quando vem com um padrão, com muita técnica, às vezes é pouco cansativo. Não quero dizer isso (risos), às vezes tem coisas, que eu acho, tem técnicas que eu acredito que não são para o nosso país, e o que tem a ver o Butô conosco? Como é que podemos pegar o butô e transformar com a nossa realidade? Não dá para simplesmente trazer um japonês para fazer um espetáculo de Butô, acho que não faz sentido uma coisa dessas. Ai, isso é polêmico, melhor tu não escreveres (risos).

[01:03:02] CARLOS: Deixa eu fugir dessa polêmica e te fazer mais uma pergunta, eu imagino que durante o momento de criação de uma peça, várias tensões surgem, que viram conflitos ou não, vão para cena ou não, enfim, seria natural de qualquer trabalho e qualquer grupo. No momento que essa peça estreia, teríamos um período de entressafra, a menos que o grupo tenha vários núcleos de trabalho, etc. Como são as crises da criação e as das entressafras na Stravaganza?

[01:03:59] ADRIANE: Que complexo isso (risos). Olha, agora, pensei numa coisa, **nem em todos os nossos espetáculos os atores trabalham. Então, por exemplo, agora, chegou o momento que achamos que deveríamos fazer pequenos espetáculos. Então, teve um grupo que fez e um grupo que não fez. Então, existe essa crise do grupo que não fez, que não foi, que teve alguma coisa sendo gestava e ele não está ali porque não foi convidado e portanto, ele também vai passar um tempo mais longe e naquele espetáculo**, se ele não tem participação, embora nós sempre coloquemos o pessoal da Stravaganza nas outras funções, operador de som, programador visual, divulgador e tal coisa então as pessoas sempre trabalham mesmo que não estejam no espetáculo. Então, essa é uma crise da entressafra, o cara nem está criando um espetáculo novo e nem está sobrevivendo daqueles que estão no momento sendo... isso é uma crise legal. Agora, sobre a crise ou da tensão de criação eu já falei tanto.

[01:05:33] CARLOS: Se um ator quiser entrar na companhia, como você percebe esse processo de ingresso?

[01:05:49] ADRIANE: Eu nem percebo, em princípio quase todo mundo quer. Bom, primeiro porque ele se aproxima, manda o currículo, aquela coisa toda, mas isso não importa muito, na verdade vamos ver um trabalho e isso impressiona, isso sim acontece, mas dificilmente, claro, tem pessoas que existem e se oferecem, mas no momento, por exemplo, é bem difícil trabalharmos com alguém novo porque além de termos um núcleo forte que já é grande, ainda tem ao redor colaboradores, que não são pessoas do grupo, até porque às vezes nem tem interesse de trabalhar mais, eles querem ser mesmo só atores. Não estão a fim de fazer reunião de produção, de criação, não estão afim, tem gente que não está afim, mas que são bons atores, que são legais, que chamamos de colaboradores e que podem vir do grupo se quiserem mais adiante, mas agente sempre acaba trabalhando com as mesmas pessoas. Como não trabalhamos com essa coisa do perfil, “ah tem que ter o perfil tal” então trabalhamos mesmo, realmente, com as mesmas pessoas. Mas, a pouco, no Estremeço, o Cassiano [Ranzolin] e a [Fernanda] Petit, que já tinha feito alguns espetáculos conosco, e o Cassy tinha feito um espetáculo que eu dirigi que não era da Stravaganza, mas do Bortolotto, Nossa vida não vale um Chevrolet, tanto o Cassiano e a Petit tinham feito um espetáculo e logo depois vieram fazer o Estremeço. Então, sempre são as pessoas que tu já trabalhaste ou que fizeram uma oficina contigo. É muito difícil uma surpresa assim. Acontece de tu, de repente, ires assistir um espetáculo e achar incrível o trabalho de uma pessoa, mas temos um compromisso tão grande com quem esta perto que é difícil entrar uma pessoa.

[01:08:40] CARLOS: Quando isso acontece, um convite para alguém fazer determinada função, isso gera algum ciúme ou estranheza no grupo?

[01:08:55] ADRIANE: Gera, gera sim porque **sempre o que não é conversado com todo mundo, gera.** Não é uma rejeição, mas fica no início um, “Por que tem tanta gente fazendo essa peça? Não tem tanto papel para tanta gente”. Tudo gera tensão num projeto, até, por exemplo, nunca discutimos, isso não existe, tu és o protagonista. Procuramos fazer um trabalho como se não tivesse nem protagonista nem coadjuvante. Então, começamos a trabalhar, nunca sabemos, digamos se fossemos fazer Hamlet, começaríamos a trabalhar sem saber que é o Hamlet, o Estremeço também foi assim, não sabíamos quem ia dizer qual monólogo então todos fizemos vários. Todo mundo apresentou sua versão do monólogo tal, pegava o que se interessava e depois a diretora Camila escolheu quem ia fazer qual. Eu também faço isso, é um pouco da união do desejo da pessoa com o que eu acho que ela produziu de interessante, de criativo. Então, **vai acontecer de ter espetáculos que tem uma estrutura de protagonista e coadjuvante e acontece de pessoas se magoarem**, mesmo depois de dois, três meses de processo quando é escolhido. Claro que ninguém te diz, “Ah porque eu não fui protagonista”, mas sempre tem. Afinal, todo mundo apresentou aquela cena e em determinado momento uma pessoa foi escolhida. O ator tem um ego, claro que tem, tentamos não ter, mas é claro que tu sofres. Naquele momento apresentou uma cena mais interessante àquele personagem e acabou ficando com aquele. É claro que tem uma insatisfação de quem estava ali fazendo também, mas “Ah, não me escolheu, não fui eu”. Isso passa logo porque o processo continua, já pega outro personagem, se interessa e passa. Mas, claro que tem, sempre tem. É muita gente na companhia. Não é tanto, mas assim, tem grupos que são três, quatro pessoas, nós somos oito, nove então é mais complexo tudo.

[01:12:25] CARLOS: Quando temos um grupo que é só de atores tem uma configuração diferente, no teu caso, que você também dirigiu, você acha que o papel do diretor, num grupo, em que ele também é um dos fundadores, além de ser o de direção do processo criativo também torna-se um pouco o mediador das crises, o aparador das arestas?

[01:13:04] ADRIANE: Sim, claro, com certeza. Tem que estar super atento para tudo o que está acontecendo porque até quem é mais novo no grupo às vezes reclama, que não é ouvido, não por mim, mas pelos outros. Acontecem, essas coisas todas. Temos que está ali para mediar e provar o contrário, para que enfim, todo mundo seja ouvido. Mas, tudo é sempre falta de conversa, entende? Tudo pode sempre ser resolvido. O problema é que às vezes tu ensaia, ensaia, ensaia e não para conversar sobre alguma situação que aconteceu, e isso no futuro pode dar problema porque duas pessoas já criam um probleminha lá. E acho que sim, quem está há mais tempo, tem pessoas - não vou dizer que sou só eu, entende? - que são mais apaziguadoras, temos que ter todo o tipo de pessoa no grupo, as que criam caso e as que apaziguam porque fica uma boa relação, tudo vai entrando no eixo. Mas, no princípio eu não gosto de muita tensão, não. **Tem gente diz que a tensão é necessária**, ela é, mas não pode ser excessiva, senão fica uma chatice de ensaiar. **O trabalho tem que ter um ambiente bom porque tu tens que ter vontade de ir para lá e de encontrar aquelas pessoas e de criar com aquelas pessoas.** Porque apresentar a peça tu até apresentas com um probleminha no ar, mas criar com problemas? É bem difícil. Por que tu não te soltas para trabalhar com a pessoa que tu estás problematizado (risos). Tem que ter um bom ambiente de trabalho, é fundamental, para tudo, um bom ambiente de aula é bom, um professor carrasco destrói os alunos. Tem gente que gosta, tem gente que só aprende assim, eu acho um péssimo modo da criatividade surgir.

[01:15:58] CARLOS: Adri, muito obrigado, eu prefiro terminar com estas tuas palavras que eu acho que é o grande ensinamento final dessa conversa.

[01:16:05] ADRIANE: Que amor, eu gostei também de responder, foi uma boa conversa. É bom conversarmos sobre essas coisas porque tu esqueces. O tempo vai passando e tu retomas coisas e pensa sobre elas, às vezes tu deixas as coisas perdidas no caminho, é bom falar sobre isso que acontece sempre conosco.

# APÊNDICE H – Entrevista com Fernando Kike Barbosa

1. LOCAL DA ENTREVISTA

* Data: 22/06/2014 Início: 16h Término: 17h30min Duração: 87’25”
* N° da entrevista: V
* Meio: vídeo conferência

1. IDENTIFICAÇÃO

* Nome: Fernando Kike Barbosa
* Grupo: Companhia Stravaganza
* Função(ões): Ator, Dramaturgo e Diretor
* Tempo de envolvimento: aproximadamente de 1997 à 2001 e de 2006 até os dias atuais.

[00:04:34] CARLOS: Tu podes falar um pouco da tua experiência até chegar ao grupo?

[00:04:59] FERNANDO: Então, na verdade a minha formação foi dentro do Ói Nóis Aqui Traveiz. Trabalhei nove anos dentro da Terreira da Tribo Ói Nóis Aqui Traveiz. A sede deles chama Terreira da Tribo. E foi onde eu comecei a fazer teatro, mesmo, profissional e, enfim, toda a minha visão de teatro de arte estava ligado com esse grupo e quando sai do Ói Nóis o primeiro grupo que eu fui trabalhar foi o Stravaganza. Mas, nesse momento, para mim foi uma ruptura muito grande, anteriormente eu não pensava nunca em sair do Ói Nóis. Ali era o meu lugar, o meu chão, enfim. Houve um momento no Ói Nóis que saiu uma leva de pessoas, então, eu saí numa dessas levas e fui trabalhar com o Stravaganza, eu fui convidado pelo Stravaganza. Então, quando eu passei a trabalhar com o Stravaganza eu vinha de um tipo de teatro que era bem diferente. No Ói Nóis esse teatro de vivência, que é fora do palco italiano, que tem geralmente esse trabalho de sala, tem a temática ligada a tragédia ou ao drama, mas muito mais ligada com tragédias. No Stravaganza era outro caminho, fazia um teatro, palco italiano basicamente, investiram na comédia... De qualquer forma eu sempre tive muita admiração pelo trabalho do Stravaganza pelo refinamento e pelo acabamento. Embora eles buscassem uma coisa mais popular, achava que os trabalhos nunca eram apelativos, era um humor inteligente. Enfim, era um grupo que eu achava bem interessante. Então, quando eu entrei no grupo, já existia uma estrutura e eu entrei também com uma relação com o trabalho bem diferente da a relação que eu tinha com o Ói Nóis, onde era uma criação supostamente ou se buscava uma criação coletiva. Dentro do Stravaganza tinha essa estrutura de dois diretores, o Luiz Henrique Palese e a Adriane Mottola, mais nessa questão da direção e da produção, eu acho. O Cacá [Ricardo Faria Corrêa] também estava ali no início com eles, mas quando eu entrei o Cacá já não estava mais então dessa época já não sei muito como era. Então, eu conheço mais dessa relação com a Adriane e com o Palese, e num primeiro momento eu não fiquei muito, eu fiquei, acho, que por dois anos com o Stravaganza, mas eu continuei fazendo trabalhos paralelos com o Roberto Oliveira, com a Patrícia Fagundes porque eu não sentia, “Ah, eu sou do grupo”, eu estava trabalhando como um ator convidado pelo grupo e, digamos, levando em consideração como o grupo já era estabelecido na minha relação, “As coisas são assim, enfim, as coisas andam assim”. Depois eu tive um afastamento no Stravaganza, de uns, acho que uns cinco anos – deixa eu ver direitinho, mas acho que uns cinco anos mais ou menos, uns quatro ou cinco anos – e nesse meio tempo o Luiz Henrique Palese faleceu então eu acho que maneira do Luiz Henrique Palese e da Adriane pensarem um pouco teatro e procurarem levar o Stravaganza tinham caminhos diferentes um pouco, eles convergiam em muitas coisas, mas eu acho que cada um tinha uma maneira diferente e estavam querendo caminhos diferentes no momento em que o Palese faleceu. A Adriane estava procurando um teatro que saia mais já das comédias. Eles tiveram um trabalho de pesquisa com máscaras, da commedia dell’arte, que acabou dando na montagem do Arlequim servidor de dois patrões, o Decameron, vinha dessa vertente de trabalhar com a commedia dell’arte, com a máscara e tal, e a Adriane começa a investigar então outro tipo de teatro, começa a procurar textos ou uma ideia mais próxima de um teatro contemporâneo, naquele momento, que apontava para um teatro mais pós-moderno, sei lá se pode se chamar assim, mas algo mais contemporâneo, ligado a estética, procedimentos e buscas de caminhos do teatro contemporâneo. Então, em dois mil e seis a Adriane montou um espetáculo chamado “Teus desejos em fragmentos”, do Ramón Griffero, um chileno, que era um texto bem pesado, uma coisa bem escura. Ai **o Stravaganza já tinha o seu espaço porque eles compraram um galpão, uma garagem, enfim, e num certo momento podíamos fazer teatro lá – porque agora estamos impedido de novo porque os vizinhos reclamaram enfim, entramos em algumas problemáticas aqui, não estamos podendo fazer espetáculos lá.** O Stravaganza começou a fazer espetáculos então, no seu espaço e isso mudou também essa configuração, saiu do palco italiano. No espetáculo os “teus desejos...” cabiam só trinta pessoas então cada pessoa tinha uma cadeira exclusiva para si, para marcar bem esse número reduzido e também esse diferencial de cada um que estava ali assistindo o espetáculo. Então, a Adriane me convidou para fazer esse espetáculo e a primeira coisa que ela disse quando eu cheguei na casa dela para me mostrar o texto foi, “eu acho que tu vais gostar muito disso”. Porque evidentemente ela sabia que era o tipo de coisa que me interessava muito. Então, **quando eu voltei para esse espetáculo, para o Stravaganza, eu tinha fica flutuando por vários lugares, vários grupos então eu estava um pouco ressabiado com essa ideia de grupo, de criar de novo esses laços, esses afetos, de um projeto estético, sei lá, filosófico, de pensamento em conjunto com pessoas**. A partir desse convite da Adriane, eu senti que eu voltava um pouco, que eu me aproximava de uma linguagem, de ideias que eu queria trabalhar. Então, eu voltei para o Stravaganza em dois mil e seis com esse espetáculo e ai então fiquei até agora. Na verdade, nessa aproximação da minha parte com a Adriane tem uma admiração mútua um com o outro, gostamos muito das coisas um do outro, mas sabemos ver esses caminhos diferentes dos quais viemos e que procuramos convergir. Então, talvez eu esteja tentando mapear um pouco como eu vejo as relações dentro do Stravaganza, tentando olhar a partir da minha relação com a proposta do Stravaganza e principalmente da Adriane, que eu acho que leva, que é a frente do grupo.

[00:13:22] CARLOS: A primeira vez que tu te aproximaste do Stravaganza foi por volta de 97, correto?

[00:13:30] FERNANDO: Foi em 97 e para fazer o Arlequim e ai eu fiz “Uma professora muito maluquinha” também então eu trabalhei com os dois ao mesmo tempo. Eu fui ao convite do Palese, e claro, da companhia, e para fazer o Arlequim, direção do Luiz Henrique Palese, e começamos a ensaiar e a Adriane já estava começando a fazer um espetáculo infantil em cima de um texto do Ziraldo e também me convidou para fazer parte desse espetáculo. Então, eu comece a ensaiar as duas peças ao mesmo tempo...

[00:13:58] CARLOS: Antes desse período vocês já se conheciam há muito tempo?

[00:14:04] FERNANDO: Não, nós nos conhecia de ver o espetáculo um do outro, de “oi” e tal e no final do espetáculo ir lá e dar parabéns e tal, mas não tinha uma relação mais próxima, a ponte para eu entrar no Stravaganza foi pelo Sérgio Etchichury que já tinha saído do Ói Nóis, estava no Stravaganza e nós éramos muito próximos, nós gostávamos muito um do outro no momento em que trabalhamos no Ói Nóis. Então, o Serginho estava no Stravaganza, e acho que no momento que eles precisaram de alguém ali para o Arlequim, ele sugeriu e eu comecei a trabalhar para o Stravaganza.

[00:14:49] CARLOS: A partir de que momento tu sentiste que eras do grupo e ele teu?

[00:15:01] FERNANDO: Olha, isso é tão complicado. Eu não sei, **eu acho que eu ainda sou meio ressabiado até hoje**. **Eu ainda penso que a qualquer momento eu posso bater asas, voar e fazer qualquer coisas e que eu não quero ter esse compromisso, essa obrigação, se o barco tiver afundando eu não sou obrigado a... É um pouco isso que eu quero dizer. Eu acho que ainda estamos num processo de fricção entre...** quando eu entrei pelo “ [Teus] desejos e fragmentos” o projeto seguinte foi uma montagem de uma comédia do Shakespeare, “A comédia dos erros”, e ali era o momento que eu não estava muito com vontade de fazer esse tipo de espetáculo, eu queria continuar na linha dos “Teus desejos...”. Mas, tivemos reuniões e acabou saindo “A comédia dos erros”, eu acabei fazendo, gosto de fazer o espetáculo, acho que o resultado foi super bacana, acho que a Adriane dirigiu super bem o trabalho e tem uma coisa de criação coletiva, o espetáculo também aconteceu lá no espaço, recebíamos o público uma hora antes de começar o trabalho numa espécie de mercado turco onde cada ator tinha a sua banca então as pessoas podia beber, comer e realmente vendíamos, tínhamos um brechózinho de roupas, de bolsas artesanais, de bijuterias. Tinha uma festa que aproximava e que construímos durante esse processo, ficamos uns oito a dez meses no espetáculo e eu acho que teve, principalmente, uma coisa de interação, que no resultado aparece muito, é um espetáculo muito vivo, em que os atores estão muito inteiros nas suas atuações brincando com o que estão fazendo e isso acho que a Adriane sabe conduzir muito bem. **Como eu disse antes, eu trabalhei com vários diretores em Porto Alegre e o que me instigou a voltar a trabalhar com a Adriane é essa margem que ela dá para o ator trabalhar no processo da criação, não é uma margem é autoria mesmo, é de fazer com que o ator se sinta dono e crie as suas marcas, o seu jeito de fazer então eu acho que isso ela sabe trabalhar muito bem e isso foi bem fundamental no meu processo de trabalho**. De qualquer forma, em termos de escolha de texto eu continuava e continuo interessado em outras coisas, às vezes **eu acho que tem essas fricções dentro do grupo ainda ou dentro das ideias do que se montar**. Eu acho que **uma das características legais do Stravaganza e que é uma coisa estimulada pela Adriane é essa abertura, essa possibilidade de se criar modos diferentes ou núcleos diferentes, talvez, dentro do grupo, que possam experimentar linguagens diferentes, processos diferentes**. Então, por exemplo, hoje em dia o grupo tem espetáculos de palco, de espaço alternativo, de rua e trabalhos direcionados ao público infantil então tem uma variedade de linhas de caminhos de trabalhos. Na verdade, começamos a dizer que tem basicamente três ou quatro vertentes de teatro, de linhas de trabalho dentro do Stravaganza, que é o teatro de rua, o teatro mais ligado ao teatro moderno... não sei se são bem essas as vertentes, mas no último ano, por exemplo, nós estreamos três espetáculos diferentes com três diretores diferentes. Teve o “Estremeço” que foi com a direção da Camila Bauer, que não faz parte do grupo, foi convidada, tem um espetáculo com texto e direção minha, que é o “Pequenas violências-silenciosas e cotidianas”, que está por agora fazendo a sua carreira, e tem o espetáculo infantil dirigido pela Adriane que estreou na metade do ano passado. Então, **no espaço de um ano estreamos três espetáculos, com três diretores diferentes e acho que isso é o que tem marcado o caminho do Stravaganza, essa pluralidade e essa possibilidade de conviver formas diferentes de pensar e criar produtos diferentes, resultados diferentes.**

[00:20:49] CARLOS: Modificam as relações quando modificam os papéis? Por exemplo, você viu-se no papel do dramaturgo, diretor, ator, em cada um desses papéis mudavam as relações para ti?

[00:21:12] FERNANDO: Eu acho que **muda no momento do trabalho, na sala, quando eu estou atuando, ou como diretor, a relação é diferente, claro, mas eu acho que numa reunião do grupo não, ai eu acho que as relações são mais ou menos**... o que vai mudando na verdade? Acho que o que discutimos... **a nossa relação é muito baseada no trabalho, ninguém é casado com ninguém. Não tem coisas muito pessoais, mas nossas brigas, nossas discussões ou, acirramentos são em termos de escolhas estéticas, filosóficas ou de pensamento de como levar as coisas, como fazer, o que vai ser, como vamos trabalhar, mas eu acho que tem sempre essa procura de fazer,** **de mediar e de tentar, eu acho que isso é uma das coisas que mais temos aprendido, retroceder um pouco, voltar um pouco, dar um passo atrás, dizer “não então tá, vamos por ali”, ou então essa maturidade de saber que não precisamos estar todos, em todos os trabalhos, o tempo todo e fazendo tudo, que podemos ir se encontrando pelo interesse**. Mas, de alguma maneira sempre temos procurado manter, mesmo nos trabalhos onde não estão alguns diretamente implicados, que eles sejam envolvidos de alguma maneira. Então, sempre procuramos que em cada um desses trabalhos, todos desse núcleo. Tem um núcleo de umas oito ou nove pessoas mais fixas, embora olhando a volta, esses dias, estávamos contando para combinar uma festa e reunir todos os elencos, todo mundo e contamos trinta e três pessoas. Pensamos, “meu Deus, é um monte de gente que está envolvido nesses trabalhos todos”, mas o núcleo acho que são nove pessoas. Então, procuramos que essas nove pessoas estejam envolvidas em alguma circunstância em cada um dos trabalhos.

[00:23:47] CARLOS: Voltando um pouco no tempo, quando tu falas que lá pela primeira vez em torno de 1997, tu te aproximas do Stravaganza e encontra uma estética diferente da que trabalhavas no Ói Nóis, isso cria uma tensão para ti, cria um...

[00:24:09] FERNANDO: Sim, sim, para mim tinham coisas muito... para mim era uma experiência absolutamente diferente e eu, como bom sagitariano que sou, adoro enveredar e fazer uma coisa que eu nunca fiz na vida então era muito bacana esse lado de estar fazendo outra coisa. Mas, claro que **muitas coisas chocavam com o que eu pensava e eu era bem mais jovem e mais radical sobre o que eu pensava sobre teatro**. Então, a coisa do palco italiano também eu gostei porque nesse Arlequim, quando eles me convidaram, eu já sabia que ia ter público em cima do palco, que ia ter plateia dos dois lados, botávamos umas trinta pessoas em cima de cada lado do palco. Então, tive sorte nos trabalhos seguintes desde que sai da Terreira. Fiz de, sei lá, de quinze trabalhos, dois em palco italiano, a maioria era de criar uma coisa diferenciada. Fiz um espetáculo que era nas árvores [do parque] da Redenção, uma adaptação do Ítalo Calvino, “O barão nas árvores”, era uma peça que durava três horas, eu era o barão das árvores e eu ficava três horas pulando de galho em galho. Foram criadas passarelas e tal, tinha banda municipal junto, os personagens chegavam de carro... duas mil pessoas assistindo, incrível. Então, eu trabalhei com vários diretores, mas talvez até por conhecer meu gosto porque eu já era razoavelmente conhecido, me chamavam para coisas estranhas e malucas sempre, tive muita sorte porque eu participei de muitos espetáculos assim meio fora dos padrões, os mais experimentais.

[00:26:15] CARLOS: Essa tensão que gerou-se, esse estranhamento inicial, tu expuseste, compartilhaste com eles, de alguma forma exteriorizaste?

[00:26:26] FERNANDO: Sim, teve tensões, por exemplo, estávamos para estrear um espetáculo infantil e, é um detalhe que eu estou me lembrando, para mim era um choque que a trilha sonora chegasse um, dois dias antes. A peça estava pronta, fazíamos toda a peça sem nenhuma trilha sonora e, de repente, de um dia para o outro tinha trinta músicas que tocavam, aquelas musiquinhas, coisinhas pequenas, mas aquilo tudo me deu uma irritação porque eu vinha de uma linha que eu pensava que o ator tinha que... era uma busca do ator produzir os efeitos, se tinha que fazer música tu tocavas em cena, batia um tambor, tu criavas a tua sonoridade sem recorrer a muitos efeitos, projeção, músicas gravadas, enfim. Então, lembro que eu tive uma crise, disse, “Pô, dois dias antes mudou tudo, a peça não é a peça que eu ensaie dois meses, agora tem uma porra de uma música a cada um minuto, eu abro a boca e tem uma música que acompanha”. Então, como trabalhávamos no Stravaganza era um modo de trabalhar que para mim era diferente do modo como trabalhávamos na Terreira, no Ói Nóis.

[00:28:04] CARLOS: E o que aconteceu? O grupo mudou? Tu mudaste? A direção mudou?...

[00:28:10] FERNANDO: Acho que todos mudamos. O barato é esse, que se ficarmos batendo o pé em alguma postura para o resto da vida, estamos mortos. Acho que uma peça que fazemos hoje, daqui a três anos tu olhas para traz e dizes, “hmmmm, eu já não faria mais assim, eu já não penso mais assim, eu já acho que o tempo é outro, as coisas são outras”. Então, eu acho que essa coisa de mudar e mudar a postura... nós crescemos. Tem uma hora que tu és um guri rebelde, tem outra hora que tu já és um senhor de cinquenta anos (risos), não vai ficar... tem uma hora que tu começas a pensar, “é aqui o meu lugar? Não é aqui? É com essas pessoas? Não é?”. **Nesse momento, eu me dou conta que para eu continuar dentro de um grupo eu tenho que exercitar o meu lado diretor, o meu lado autor, o meu lado pessoa que é participante e proponente de uma estética**. Essa relação de ser só o ator que cumpre, primeiro que eu acho que isso está longe da ideia de um grupo, não é muito essa a ideia mesmo quando o ator é convidado, contratado para entrar num dos nossos espetáculos. **Tem essa preocupação do ator participar da criação da cena, mas claro, o comprometimento de quem se sente no grupo, fica no grupo, se acha no grupo, é muito de cada um e nunca sabemos exatamente**. Às vezes tu olhas para o lado e tu dizes, “hmmmm, quantos desses são ou estão?”. O fato é que tu nunca sabes exatamente. Esse que é o barato das coisas. **Essa coisa monolítica e muito fechada, que o grupo inteiro pensa assim e que as coisas andam assim, acho que isso não é mais possível, não é mais caminho**. **Eu prefiro perceber e sinto assim que é algo em aberto**, é sempre um núcleo em aberto, alguns podem se afastar, se aproximar mais tarde, daqui a alguns anos voltam de novo, cada momento é um momento, nunca sabemos, se no outro ano estaremos junto ou não, realmente eu não...

[00:30:45] CARLOS: E nós temos como saber quais pessoas que vão ficar no grupo?

[00:31:21] FERNANDO: Acho que não (risos). Mas, temos alguns critérios no Stravaganza, por exemplo, sempre brincamos que, “Ah, limpou o banheiro um dia, lá do estúdio... hmmmm, está começando a querer ficar no grupo”. Se a pessoa foi lá por conta própria, limpou o vaso, deu uma lavadinha na louça, “Hmmmm, de repente, a pessoa já é do grupo”. Eu estou brincando, mas é um pouco isso de começar a ver um comprometimento que vai para além do “ah, eu vim na reunião porque estava marcada, que horas termina essa reunião? Que saco, eu quero ir embora”. Não, a pessoa vem, traz propostas, pensou alguma coisa em casa, se propôs a fazer alguma coisa por conta. Tu começas a perceber. Quando muda o interesse, quando o comprometimento é maior, eu acho que vamos percebendo. Mas, não é fácil, e não é fácil porque é difícil olharmos de fora. Estamos sempre dentro do troço. Hoje eu consigo olhar minha relação na Terreira de fora, depois de muitos anos. Mas, eu consigo perceber muito mais do que no momento que eu estava lá dentro e no momento que a crise aconteceu, no momento que eu sai. **Temos menos critério de avaliação quando a se está no meio da coisa.**

**[**00:32:39] CARLOS: Comparando esses dois métodos de trabalhar que tu viveste, considerando que eram tempo distintos, em que tu estavas em maturidades diferentes, achas que cria mais conflito um método que se pretenda colaborativo do que um mais vertical?

[00:33:24] FERNANDO: Tu sabes que, talvez, eu possa falar de mim porque para cada um é diferente, tem colega que não gosta de falar nada e que adora dizer de outra forma e vai lá e faz maravilhosamente bem e não fica criando problema, não sofre com nada, se tu disseres dez vezes, “vai lá e repete a cena”, a pessoa vai lá e repete a cena e funciona então para essa pessoa eu acho que ela gosta disso, ela se sente confortável assim. Então, eu acho que é para cada um, **o problema é esse, é conciliar um método para várias cabeças diferentes porque talvez cada um goste de uma coisa um pouco distinta.** Eu, no meu caso, temos que aprender a lidar com dada um, quando tu estás como diretor, tens que começar a entender como funciona cada ator e saber, “Ah, esse gosta de se meter, esse gosta de dar palpite, esse gosta de...”, deixa a pessoa dar palpite, deixa a pessoa fazer o que quiser, se o outro não gosta de ser conduzido então... acho que o aprendizado é reparar no processo de cada um também e... geralmente, é preciso que alguém dê um caminho ou que, eu sempre digo que **cada processo ele sempre empresta um espetáculo, o jeito que criamos a peça está no camarim depois, as relações que estabelecemos, a maneira como estabelecemos ensaiar, como se aquecer como não se aquecer, é incrível como depois fica impresso em cada processo**. Tem uma peça, por exemplo, que como é de rua, como temos que colocar maquiagem na cara, etc., não criamos o processo de sempre se aquecer antes de começar. **Então, isso ficou na peça, por incrível que pareça, nós nos encontra para fazer a peça, um se estica lá por um canto, outro faz alguma coisa, outro não faz nada, outro fuma um cigarro e nós nos maquiamos, vestimos e fazemos a peça. Agora, têm outros espetáculos, por exemplo, o “Pequenas violências...”, nós sempre fazemos um aquecimento juntos antes, todos, e se não tem alguém começa a cobrar e diz, “gente? está na hora e o aquecimento?”.** Então, parece que se não tiver aquilo a peça não vai. Mas, isso se criou durante o processo, nós criamos um processo assim. Cada processo é diferente e estamos sempre aprendendo, me sinto aprendendo muito agora, num novo momento da companhia porque os últimos dois, três processos foram bem significativos, encontramos problemas e soluções bem diversas para cada um, e me deu alguns nortes para continuar daqui para frente, de como eu quero continuar. [...] **As nossas relações interpessoais se dão a partir do trabalho, nós enquanto grupo não somos pessoas de ligar e dizer, “vamos sair para tomar uma cerveja?”, só para sair e tomar uma cerveja, não somos amigos desse tipo há muitos anos, quando saímos podemos sentar para tomar uma cerveja, depois do ensaio ou para fazer uma reunião, mas não é simplesmente para jogar conversa fora ou, “Vamos para praia?”, não, se nós formos para praia é para fazer um processo, é para ensaiar. Então, as nossas relações pessoais são do trabalho.**

[00:38:04] CARLOS: Do teu ponto de vista, quais são/foram as ameaças externas ao grupo Stravaganza?

[00:39:04] FERNANDO: Eu acho que talvez, o que possa ameaçar mais, é que é **muito difícil se estruturar de uma maneira que tu tenhas ganhos fixos ou, pelo menos, um mínimo fixo que tu possas dizer assim, “Ah, ok, eu posso ficar aqui pesquisando e...”.** Então, **volta e meia tem esse risco que o ator não vai poder fazer tal coisa, não vai poder ensaiar tal período porque ele foi fazer um filme** porque ele está com outro espetáculo. É um risco que sempre estamos correndo porque é muito difícil ter uma estrutura. Isso não conseguimos ainda, uma estrutura que garanta sempre uma média bacana de sustentação para cada um, para que as pessoas possam se dedicar talvez mais, querer investir mais, a retornar mais dentro do grupo.

[00:40:07] CARLOS: Tu terias uma ideia do que poderia ser feito para resolver isso? Para o grupo ter uma estrutura de produção melhor?

[00:40:30] FERNANDO: Olha, algumas ideias eu tenho. Uma é **ter alguém do grupo que fosse a muitas reuniões políticas** e ninguém no grupo está a fim de fazer isso. Ninguém tem paciência para ficar puxando o saco de **ninguém ou para ficar participando de todas as reuniões possíveis de grupos e movimentos** e não sei o que porque tu estás produzindo, correndo, fazendo outras coisas. Então, **tem que ter alguém dentro do grupo que se interessasse mais por ser produtor, só produtor, ninguém que está no Stravaganza é só produtor, todo mundo é ator no mínimo e produtor para quebrar o galho** porque precisamos que alguém produza porque não temos esse produtor fixo. É uma profissão também que aqui no sul não tem muito, que o cara diga, “Eu sou, eu vou pegar a peça de você e vou fazer acontecer”.

[00:41:36] CARLOS: Já aconteceu de ter um produtor ou produção externa associada ao grupo?

[00:41:43] FERNANDO: Não, sempre a produção é feita pelas pessoas do grupo. Então, eu acho que esse é um dos... eu acho que é mais isso, é a falta de termos uma produção profissional mesmo, que concentre-se só na produção, para conseguirmos fazer esse encaixe.

[00:42:20] CARLOS: E quais são os conflitos, as tensões, que acontecem internamente no grupo?

[00:42:44] FERNANDO: Eu acho que no nosso caso é mais **a escolha do que dizer, do texto. Acabo discutindo muito a estética, que caminho o espetáculo está tomando, é por ai que discutimos mais, mas eu não vejo isso como uma ameaça ou como um fator negativo**, vejo justamente como o fator positivo do barato e de podermos discordar.

[00:43:24] CARLOS: Nos processos do grupo, que tu fizeste parte, como consegues hoje analisá-los da perspectiva desses conflitos de criação, como foram? Se houveram muitos conflitos, se eles foram aproveitados na cena, se deram em nada...

[00:44:00] FERNANDO: Num primeiro momento, **eu me comportava mais como o ator convidado, não me aprofundava numa discussão sobre uma cena, sobre como uma coisa deveria ser ou não, o diretor dizia, “é assim”, e eu dizia, “ok, vamos nessa, é assim, vou para cá, vou para lá”**. Sofria bastante com coisas que eu achava careta, e tal. Mas, não tinha muito acirramento porque eu me sentia convidado para estar na casa dos outros, tu não chegas na casa dos outros para dizer, “ah, como a tua comida é ruim”, não que eu achasse também tão ruim, eu nunca faria uma coisa que eu tivesse totalmente em desacordo, mas nas coisas pontuais, por exemplo, usar uma trilha, apesar de hoje em dia eu usar trilha nas minhas peças. Na peça que estou dirigindo agora, que é texto meu, tem uma trilha que é maravilhosa e eu acho fundamental, mas na época para mim isso era uma coisa... eu sofria com aquela trilha que mudou a cara da peça, mas isso era um elemento que criava tensões em vários momentos porque eu vim muito acostumado a um processo de criação coletiva, em que podíamos, falávamos e participávamos de tudo. **Eu tinha muito esse conflito de querer dar palpite e de recuar depois da palavra e isso tinha que começar a me segurar para não ficar o tempo todo querendo participar**. Era um conflito que se dava num nível pessoal do que na relação. Teve um ou outro momento que eu discordava, achava que não tinha que ser assim, dava a minha opinião, mas depois recuava então as tensões não se aprofundavam.

[00:46:29] CARLOS: A Adriana narra na dissertação dela a morte do parceiro de vocês em dois mil e dois, nesse momento tu estavas fora do grupo?

[00:46:54] FERNANDO: Eu estava fora, eu retornei em dois mil e seis.

[00:47:02] CARLOS: Foi o texto do [Ramón] Griffero, segundo ela narra na dissertação, que cria uma tensão no grupo, um racha, ou foi...

[00:47:09] FERNANDO: Então, teve um racha, mas eu entrei depois do racha. **O grupo então estava montando “Teus desejos em fragmentos” e teve racha e saíram três pessoas que faziam o espetáculo** e ficaram dois atores e saíram outros três atores. Então, a Adriane me convidou e mais outros dois atores e ai entramos para o espetáculo e estreamos. Eu acho que fizemos dois meses de ensaio, mas a peça já estava mais ou menos estruturada. Eu entrei quando já tinha havido o racha, eu entrei para substituir, na verdade.

[00:48:05] CARLOS: Tu achas que se a Adriane saísse do grupo ele persistiria?

[00:48:15] FERNANDO: Hmmmm, não sei, eu tenho as minhas dúvidas. Hoje eu acho que não, eu acho que talvez, daqui a pouco talvez sim, se se criar mais raízes. Mas, realmente, não saberia dizer. Eu acho que hoje acabaria.

[00:48:44] CARLOS: E quais são os planos para o futuro?

[00:48:52] FERNANDO: Eu estou escrevendo um novo texto, e querendo dirigir esse texto com algumas pessoas do Stravaganza e uma atriz convidada, que é a Arlete Cunha, que trabalhou comigo no Ói nóis por muitos anos e tal e é uma grande atriz e amiga. Mas, também nós do Stravaganza temos a ideia de criar um processo, pelo menos é a minha vontade, dentro do Stravaganza em que esse núcleo de nove pessoas crie não a partir de um texto, se reunir e a ir para sala trabalhar, ver o que surge e talvez criar uma coisa mais autoral. Mas, estamos num processo de voltar a se encontrar, de fazer reuniões, que não fazíamos até em função dos três espetáculos em um ano, tinha um núcleo numa coisa outro noutra e agora que estrearam os espetáculos voltamos e estamos começando a nos encontrar de novo e fazendo um trabalho de *restart*, de recomeço para ver o que vem adiante, embora já tenhamos algumas ideias, montar um texto do Rodrigo Garcia, que é um autor espanhol [dramaturgo argentino radicado na Espanha], montar um espetáculo com um texto meu com algumas pessoas, reestruturar o espetáculo de rua – vamos para São Paulo agora em agosto e temos uma peça de rua que não gostamos mais do formato, da cara, embora gostemos do texto, da história, da brincadeira, então, vamos entrar num processo de um mês para refazer, remontar esse espetáculo para levar para São Paulo em agosto.

[00:51:07] CARLOS: Como é que se administra uma companhia que tem alguns núcleos dentro dela, como os núcleos de cada uma dessas três peças descritas por ti, para que não virem três grupos dentro de um grupo, ou nem se tem essa preocupação?

[00:51:33] FERNANDO: Não, temos a preocupação de sempre as pessoas, pelo menos o núcleo estar envolvido em todos os trabalhos, tentamos levar o outro junto, quando vem de um espetáculo ou fazer mostra dos trabalhos. O que tem acontecido geralmente é isso. Temos um repertório de sete espetáculos. Esse núcleo está mais ou menos está envolvido em todos os espetáculos de alguma forma, com divulgação, som, etc. A pessoa que faz só o som numa determinada peça, na outra peça é o diretor, na outra é o ator. Então, e sempre quando falamos dos espetáculos falamos deles como isso, é o nosso repertório, os produtos que temos e tentamos na produção veicular o que é mais propício para cada ocasião. Se é uma feira no interior, que é para ser ao ar livre, vai ser a peça de rua. Se é uma coisa num lugar que não cabe muito, se é uma peça mais pesada, se uma comédia. Temos essa ideia do repertório, de que esses espetáculos estão ativos, vivos e tentamos veiculá-los, todos.

[00:53:11] CARLOS: Tu que tens tanto tempo de Stravaganza e outro tanto de Ói nóis, a partir de que momento um grupo é um grupo?

[00:53:22] FERNANDO: Puxa vida, eu acho que um grupo é um grupo o tempo todo, só que os comprometimentos e as relações, é tudo tão subjetivo, essa coisa da durabilidade ou da duração das pessoas dentro de um grupo, “Tá então as pessoas têm que ficar dez anos, ou pelo menos dez, juntas...”, não é esse o critério. Eu acho bem difícil dizer quando é grupo e quando não é, quando é grupo e quem é.

[00:54:15] CARLOS: Então vamos tentar fazer a pergunta contrária, quando não é mais grupo?

[00:54:17] FERNANDO: Para mim, **não é mais grupo quando não me acho mais ali dentro, não me vejo mais e eu acho que aquilo não tem mais sentido, nem no aspecto financeiro, nem aspecto filosófico, nem no estético, etc**. **Acho que quando não somos mais ouvidos, quando não temos mais o que dialogar, o que falar, quando não se sente mais retorno, quando não se tem mais um retorno.**

[00:55:05] CARLOS: Isso já te aconteceu obviamente no Ói nóis...

[00:55:10] FERNANDO: É.

[00:55:11] CARLOS: ...tu sentiste vontade de voltar?

[00:55:12] FERNANDO: Não. Realmente, no Ói nóis teve uma ruptura bem forte e realmente era uma briga por ideologias, por caminhos a serem seguidos e ai teve um momento que ficou incompatível, “vocês pensam assim, eu não posso compactuar com isso então vamos um para cada lado”, e foi mesmo, arrumei as malas. Foi incrível porque por muito tempo nunca pensava em sair do Ói nóis, seria para o resto da vida. Me sentia num casamento, na minha casa, era o meu chão, minha terra, ali posso dizer que realmente me senti parte de alguma coisa essencial para mim. A minha decisão de sair do Ói nóis também tem a ver com o fato de um ano antes eu viajar para o exterior, pela primeira vez eu sai do país. Fui para Alemanha, o sul da França, conheci muitas pessoas, comecei a me sentir tão pequenininho no lugar onde estava, comecei a dizer, “puxa vida, a vida, o mundo tem tanto lugar, tanta coisa”. Comecei a pensar que o Ói nóis não era tudo, que o mundo não acabava dentro da Terreira da tribo, eu poderia fazer muitas outras coisas da vida.

[00:56:39] CARLOS: Isso fez com que a tua saída não fosse tão traumática para ti?

[00:56:51] FERNANDO: Sim porque que quando eu sai, mesmo que tenha sido traumático, eu já via outras possibilidades, havia experimentado a vontade de fazer outras coisas. Então, mesmo tendo sido um momento bem forte, uma coisa traumática, digo hoje, que bom que aconteceu porque talvez se não tivesse sido de um jeito tão forte eu não tivesse saído, talvez eu tivesse enrolado por mais alguns anos. Olho para traz hoje e vejo que realmente não gostaria de estar lá, embora eu assista os espetáculos, eu acho legal, eu admiro muito o Paulo Flores, a maneira como ele leva as coisas, mas realmente é uma coisa que eu não tenho mais vontade de fazer, aquele tipo de trabalho e a maneira como se trabalhava também.

[00:57:39] CARLOS: Em algum momento tu sentiste que tua relação com o Stravaganza foi perdendo o sentido como aconteceu com o Ói nóis?

[00:58:05] FERNANDO: Sim, na verdade, isso para mim é muito ressente, ainda tem essa coisa forte que é a Adriane que puxa, que dá o caminho de como as coisas andam, e desde que eu voltei para o Stravaganza em dois mil e seis, começo a me aproximar e a buscar cada vez mais esse espaço de participar, de dar palpite, de... estimulado pela Adriane também. Embora, muitas vezes divirjamos profundamente. Quando fomos montar “Estremeço”, em dois mil e doze, eu gostava muito do texto, logo lemos o texto do Jöel Pommerat, eu disse, “Bah! O texto é muito legal, tem a ver com as coisas que eu gosto, chutação de baldes...”. A entrada da Camila [para dirigir] foi um convite que surgiu através da Adriane, para mim, sinceramente, naquele momento não teria convidado alguém de fora, eu gostaria de ter me metido mais na direção, que a Adriane, tivesse dirigido e que juntos, fizéssemos uma direção. Mas, a Adriane optou pela Camila – que estava morando na França, tinha sido aluna da Adriane, e trouxe a ideia do texto – e disse, “vamos fazer e a Camila vai dirigir”. Começamos o processo, eu ia ser o ator do trabalho. Fiquei muito louco, queria levar para outros caminhos o espetáculo, tinha vontade de fazer uma coisa muito mais *trash* talvez do que é, acho que a peça hoje em dia é mais limpa, mais *clean*, mais seca e acho bacana, mas queria levar para outro lado, pensava de outro jeito. Comecei a sofrer no processo, disse, “Eu não quero fazer assim, eu como ator eu não quero fazer assim, e acho que...”, ai fiz um mês e pedi para sair, disse, “Olha só, eu quero ver o trabalho acontecer, quero ficar na produção, mas eu não quero ser ator, eu gostaria que a peça fosse por outro caminho”. Foi nesse meio tempo que eu estava escrevendo a minha peça, depois estreamos o Estremeço e ganhamos o projeto para fazer o meu texto e a minha peça, ai me acalmei, fiquei feliz (risos), tudo bem calmo, tranquilo. Porque eu acho que, talvez **o que estamos aprendendo no dia a dia dentro do Stravaganza é como sobreviver e como se organizar de uma maneira que tenham vontades distintas dentro do grupo, assim como tem gente que quer ser só ator, tem gente que quer ser ator e diretor, tem gente que quer ser ator, diretor e dramaturgo, e tem gente que quer ser produtor e diretor... como é que tornamos isso possível? Como conseguimos conviver com isso? Como criamos as condições para que isso seja uma coisa a nosso favor e não contra nós?** **Uma das coisas que temos bem claro e que é o ponto que nos una e consiga manter uma certa unidade é a ideia da pluralidade, de respeitarmos e saber que isso nos enriquece.** Então, a tensão faz parte, como dizia o Nietsche, “a guerra é a mãe de todas as coisas”, é mais a batalha do que a paz. Está tudo calmo, acho que não sai muita coisa, na medida que isso produza e não destrua.

[01:02:33] CARLOS: O fato de você ter saído dessa peça, fez com que ela andasse melhor?

[01:02:48] FERNANDO: A peça foi muito e o processo foram muito tensos para todo mundo, talvez tenha sido difícil para a Adriane lidar com o fato de que ela não era diretora da peça, e também porque ela tinha pontos divergentes da Camila. Não era só eu, era eu e a Adriane, nós dois acabávamos tensionando, e no bom sentido como eu gosto que as pessoas tensionem, só que a maioria dos nossos colegas, que gostam mais de ser ator, talvez, eles tinham aquela ideia na cabeça de respeitar muito a opinião da diretora convidada, “nós chamamos, a mulher, nós temos que deixar a mulher fazer”, só que a Adriane tinha aquela posição, “Tudo bem, mas nós somos... a peça é do Stravaganza, é a nossa cara que vai está lá, que cara nós queremos lá?”. Então, teve essa tensão muito, de como a Camila dirigia, da maneira como a Adriane é acostumada a dirigir e levar os processos ou como eu estava querendo que a peça fosse, “eu vou causar muitos problemas, acho melhor eu me afastar”, e a maioria dos colegas dizendo, “deixa a mulher falar”. Só que a Adriane foi mais forte que eu, ela ficou no processo como atriz, ela está como atriz depois também de muitos anos, e para ela foi bacana fazer um trabalho de atriz, mas eu acho que ela sofreu até a estreia e entre como ela faria diferente, como ela agiria diferente em várias coisas, nos procedimentos, assim. Então, eu acho que ela teve esses conflitos o tempo todo. A peça também criou uma estrutura de dominação, essas coisa que eu vou um pouco na contramão. Temos uma iluminação no espetáculo como nunca tivemos na vida, de ter trinta mil canhões, tu vais para o teatro e tem que alugar equipamento para levar porque os equipamentos dos teatros geralmente não tem tudo o que usamos e para mim isso é um absurdo, de eu dizer, “chega de tanta luz”. Mas, tivemos um grande iluminador, que é um cara super conhecido daqui, a Camila estava voltando da Europa e tal e queria que a peça tivesse muito trabalho com a iluminação então eles ficavam às vezes por horas falando muito mais desse trabalho da luz do que o trabalho de ator. Às vezes os atores estão lá de saco cheio dizendo, “Que saco, eles não vão falar da gente? Ficam falando da luz por horas e horas e horas...”. Então, teve várias tensões, hoje olhamos de fora e diz, “uau, o espetáculo é... o visual é super bonito, a luz realmente é incrível.”, mas volto para os meus, gosto de coisas muito simples, de encenações sem cenário, se muita trocação de roupa, sem muito sair e volta para cena, gosto das coisas mais assim, que os atores façam as coisas acontecerem na cara no público. Talvez por isso, a próxima peça, depois do Estremeço, a outra peça adulta é a que dirigi e não tem um spot, é toda feita só com lanternas, os atores estão com roupas pretas e cada um tem lanternas nas mãos, não tem cenário, não tem iluminação, só tem os atores, o texto e a trilha, o figurino nem aparece porque eles só iluminam o rosto, mão, pé, mas não tem corpo inteiro nunca. Então, isso é interessante, **tu vês um espetáculo do grupo, tens assim um arsenal de luzes e de efeitos, ai tu vais ver a outra peça e não tem nada é tudo muito simples. É uma maneira de discutir na prática**. Como se tivéssemos discutindo, criando e vendo a partir do que vamos praticando e percebendo.

[01:07:44] CARLOS: Tu achas, identificas que o Stravaganza já tenha maturidade de ter esses tipos de “discussões” na prática, em vez de, por exemplo, discordar dos caminhos da diretora convidada e saído do grupo? Achas que o grupo já tem essa maturidade de aproveitar conflito e até o estimular para que na prática ocorra alguma coisa?

[01:08:15] FERNANDO: Ai que tá, esse é o nosso ponto no momento atual, depois que tivemos essas três experiências em um ano, que teve toda uma tensão por um lado para montar um espetáculo e todo um relaxamento para montar o outro espetáculo. Então, os atores que viveram esses dois processos, que são do núcleo do grupo, tiveram a oportunidade de participar de dois processos bem diferentes e de avaliar. Aconteceu uma avaliação na prática mesmo, gostamos do Estremeço, a peça é bacana, o texto é super interessante, é um texto inédito no teatro brasileiro, uma coisa mais recente, a maneira, a encenação, enquanto produto somos feliz com ele, está legal, a peça é bacana, gostamos de fazer a peça, agora, enquanto processo não queremos mais aquilo, acho que ninguém que passou pelo processo quer mais aquilo. Cada um conseguiu nesse processo pensar como se viu depois, de fora, como participou, já conseguimos fazer algumas avaliações que nós nos dissemos, “Eu acho que você respeitou demais a diretora / eu acho que vocês desrespeitaram demais a diretora”. Mas, de não ficar num ponto só sustentando a sua posição, de percebermos que nem tanto lá, nem tanto cá. Estamos num momento bem interessante, que pode acabar daqui a dois meses ou pode ir para um aprofundamento. Nem uma coisa nem outra estão garantidas. Mas, estamos com uma base boa agora, principalmente de experiências em conjunto que é mais do que ficar sentado batendo boca, sentado discutindo às vezes porque na teoria é muito bonito, quero ver na prática. Então, tivemos nesse último ano práticas que podemos experimentar do que estávamos falando, defendendo e querendo. Então, talvez isso seja um ponto positivo do nosso momento.

[01:10:51] CARLOS: Você falou desses processos que aconteceram e de que o grupo não quer mais, mas não quer mais o que? Por quê? Por que foi estressante?

[01:11:14] FERNANDO: Depende de quem são as pessoas que estarão envolvidas, não tem como garantir nada, depende até do momento que cada pessoa está vivendo às vezes, se está passando por uma crise, pensando em ir embora, sei lá. Depende muito disso. Agora estamos querendo fazer esse processo que começa do nada, quer dizer, do nada é impossível, mas de fazer um processo do início, todos juntos, sem saber o que é, sem saber o que, que tipo de texto, talvez isso vá dizer se e o quanto estamos preparados para trabalhar juntos ou não, quanto que podemos avançar juntos ou evoluir, que resultados que podem dar isso.

[01:12:17] CARLOS: Estás dizendo que a peça ou o projeto em curso é aquele que vai dizendo como estão as relações do grupo?

[01:12:30] FERNANDO: Não sei se as peças, mas é em torno de projetos que nós nos reunimos. Como temos ideias de peças a serem montadas, também tem a ideia de se começar um processo mais participativo, desse núcleo pegar junto, começar uma coisa meio do zero e fazermos os encontros teóricos, que temos feito, **está se propondo uma agenda assim, alguns exercícios tipo de terapia em grupo, “Por que você faz isso? O que você quer com isso? Como é que você imagina que vai conseguir fazer isso?”. Cada um está tentando se situar no seu momento dentro do grupo, as suas expectativas e em relação ao futuro do grupo**.

[01:13:43] CARLOS: Achas que cria algum tipo de tensão no grupo o fato de ter essa possibilidade da mudança de papéis? Por exemplo, “o Fernando é ator, escritor, diretor, mas eu não sou...”.

[01:14:09] FERNANDO: Eu acho que não, no Stravaganza as pessoas que gostam de ser ator, ficam bem felizes de ser ator, “não me chamem para outra coisa, eu quero ser ator.” Nesse sentido eu posso dizer que quando eu apresentei o meu texto, quando começou a ideia desse texto que eu acabei por montar, ganhei um prêmio de dramaturgia, eu tinha duas páginas primeiro e mostrei para Adriane, ela disse, “é incrível, eu não sabia que tu escrevias tão bem, escreve esse texto que vamos montar”. Então, eu senti uma resposta tão positiva, uma força dela. Me senti muito estimulado porque ela é a pessoa mais importante do grupo, a fundadora do grupo então em primeiro lugar ter uma posição nela dizendo, “vai, que legal, eu botaria isso como cara do grupo”. Ela tem esse cuidado de dizer o que vai ser a cara do grupo, “eu não quero uma peça assim”, ela poderia dizer, “olha eu acho legal a tua peça, mas acho que não tem a ver conosco”. Se ela não tivesse gostado acho que eu não... e ela ficou super empolgado, “vai, vai, vai, inscreve” e me inscrevi num concurso, ganhei o prêmio pelo texto e dentro do prêmio previa a leitura dramática da peça depois de pronta o instituto Goethe. Terminei a peça, mostrei para os colegas, na época éramos oito no grupo comigo e escrevi a peça pensando nesses sete, daria para fazer bem legal com sete pessoas. Mostrei para eles, lemos juntos, eles toparam fazer a leitura dramática aberta ao público no Instituto Goethe e todos sempre estimulando, isso foi muito legal, a peça também acabou acontecendo, acabei fazendo o projeto, inscrevendo o projeto para montagem porque todos eles que eram desse núcleo deram muita força, estimularam muito. **Nesses momentos que é bom saber quando não é só relação de amizadezinha, se eles não tivessem gostado eles teriam dito, “É legal o teu texto, mas nós não vamos montar, nós não vamos dar a cara a tapa”, ninguém iria me dizer, “Ai que legal”, por querer só me agradar**. Então, isso eu tinha certeza o tempo todo que as pessoas confiavam, gostavam realmente do texto e confiaram. Tenho mais confiança nas pessoas assim do que se elas tivessem me dito só para ser minhas amiguinhas, só porque gostam de mim. Tenho mais confiança nesse tipo de relação que tu me diz a verdade das coisas. Então, acabei montando a peça com muito apoio dos colegas, embora agora, depois um ano, depois de várias coisas que aconteceram, as pessoas que estavam previstas para montagem eram sete, acabamos fazendo só com cinco porque fizemos um projeto para o teatro de Arena, que era pequeno, e dividimos o núcleo em dois grupos mais ou menos e um grupo fez um projeto e o outro acabou no “Pequenas violências...”. Mas, acabou tendo três pessoas que estavam lá desde o início do elenco então acho que nesse sentido é mais bem resolvido. tu podes **ser diretor, ator, não tem problema, não rola muito essa coisa da disputa nesse sentido**. E também é essa coisa dos papéis, nós sempre tentamos trabalhar de forma que não tenha o protagonista escrachado. Isso é uma das crenças do Stravaganza, de que todo mundo que está em cena tem o mesmo peso. Então, tentamos sempre criar nos espetáculos uma maneira de que não fique, “Ah, não tem uma pessoa que passa ao fundo, que é árvore”, todo mundo que está em cena tem o mesmo peso, tentamos eliminar um pouco a ideia do protagonista, mesmo que o texto o tenha.

[01:19:20] CARLOS: Quando és o ator a rejeição de uma ideia ou proposta criativa talvez gere algum tipo de frustração, natural... como é recebida essa mesma rejeição ao Kike dramaturgo ou ao diretor?

[01:19:58] FERNANDO: Eu sempre tento dizer, “Então faz ai como tu achas, mostra ai como tu achas, como que é”, se não gostei, digo, “Hmmm não gostei, prefiro do meu jeito, pode ser?” (risos). Mas, sempre deixo... no “Pequenas violências...” eles criaram praticamente tudo o que eles fazem, e eu, “mais, para cá, mais para lá, etc.”. Eles foram muito incríveis, parti do texto, não queria fazer improvisações, não queria fazer nada do que já tivesse em qualquer outra montagem como exercício preparatório, “não quero fazer nada do que eu sei, não sei fazer isso”, eu disse para eles, “Eu não sei como é a peça, vamos descobrir juntos e vamos começar do texto então vai começar vocês dizendo o texto no escuro”. Eles tinham que decorar pedaços, apagava a luz e eles tinham que dizer aquilo no escuro e víamos o grau de envolvimento que eles conseguiam de quem estava ouvindo, aos poucos fomos botando um pouquinho de luz, surgiu a ideia das lanternas, “preciso ver um pouquinho, só ouvir está muito chato, bota uma luzinha do lado do rosto”. Mas, eles foram criando, como a luz é toda de lanternas, cada um foi encontrando o seu jeito de se iluminar e as suas cores também, um botou azul, o outro botou vermelho, cada um começou a criar iluminações, cores para o jeito de se iluminar e eu ia achando tudo incrível. **Eu deixei eles se apropriarem**, **eu confiei muito neles**, isso foi o grande aprendizado para mim no processo, deixa o processo falar, sem querer vir com muitas ideias prontas de casa porque ficamos como diretor, chegamos em casa e ficamos quebrando a cabeça, lendo a cena, tentando ter uma ideia, sei lá, fuma maconha e pensa, “ai, meu Deus, como é que eu posso resolver isso?”. Esse processo eu quero resolver tudo lá, e quando eu sair, não quero pensar mais nisso. Consegui realmente fazer uma coisa incrível que era, sair de lá e desligar, chegava em casa, até porque eu voltei a estudar, estou fazendo letras então tenho horrores de trabalhos para fazer, estou fazendo outros projetos, estava dirigindo um outro espetáculo de rua, eu fico louco, muito tomado pelos processos... eu vinha para casa e dizia, “chega, não quero mais pensar nisso”, isso foi dando muito resultado porque encontrávamos coisas lá e cada ensaio surgiram coisas incríveis, às vezes eu acabava o ensaio uma hora antes, eu dizia, “olha, por hoje vocês criavam uma cena, tchau, vamos embora, não temos mais o que fazer hoje aqui, é perda de tempo”, e tinha dias que ficávamos duas horas a mais e não percebia que o tempo estava passando, quando víamos que, “ó, passou uma hora”. Então, tentei deixar ao máximo o processo falar, do ritmo das pessoas falarem, fui conseguindo um comprometimento deles e foi incrível. A peça é cheia de monólogos, a única coisa que tem de diálogos, duas pessoas conversa, mas estão em tempos diferentes, uma está no passado a outra está no... não está muito claro que elas estão falando com a outra, no mais são muitos monólogos que se entrecruzam. Num primeiro momento eu até falei para eles, “olha, vocês não vão precisar morrer ensaiando porque volta e meia eu posso ensaiar com um, com outro...”, fomos criando uma estrutura que eles estão o tempo todo ali, e um foi criando e ajudando o outro a criar a cena e se um faltasse no ensaio não tínhamos vontade de ensaiar, parecia que, mesmo se tivesse uma cena com alguém falando dez minutos, sem aquela presença, começou a ficar estranho o processo. Então, dizíamos, “ah, amanhã não vai vir fulano e beltrano então não tem ensaio / amanhã todo mundo pode? Amanhã tem ensaio”. Não o tempo todo que outro dia trabalhamos um pouco separados, mas no geral todo mundo pegou junto. Realmente as ideias foram surgindo fazendo, foi como se o texto tivesse falado para nós como deveríamos fazê-lo, como conseguiríamos colocá-lo em pé.

[01:25:39] CARLOS: Qual é o contexto ideal de um grupo?

[01:25:50] FERNANDO: **Ter uma sede própria, pessoas engajadas na proposta e uma boa produção**. Temos algumas falhas que estamos precisando... uns parafusos que precisamos apertar. E **precisamos ter pessoas que sejam abertas e que tenham vontade de investigar algo juntas**, não só de criar um produto, mas de ter interesse no processo, não só no resultado, achar que o processo é mais ou tão importante que o produto.

# APÊNDICE I – Entrevista com Marcelo Olinto

1. LOCAL DA ENTREVISTA

* Data: 27/06/2014 Início: 16h30min Término: 17h30min Duração: 59’17”
* N° da entrevista: XIV
* Meio: Conferência

1. IDENTIFICAÇÃO

* Nome: Marcelo Olinto
* Grupo: Companhia dos Atores
* Função(ões): Ator, figurinista, produtor
* Tempo de envolvimento: integrante fundador

[00:05:26] CARLOS: Quais pressões externas o grupo recebeu ao longo da sua história?

[00:05:54] MARCELO: **Nenhuma pressão externa, também não entendi direito o que você quer dizer por pressão, eu entendo como pressão de um patrocinador, de um mantenedor, de um governo, mas no caso não tivemos isso**. Todas às vezes que fomos patrocinados, o patrocinador, graças a Deus, não interferiu nas escolhas artísticas. Então, quer dizer, **o máximo que o patrocinador interfere é numa logomarca, no tamanho dela, no programa ou no convite, ou uma data de estreia, mas fora isso, não se sofre uma pressão externa**, pelo menos que eu saiba, eu, filho da geração pós-ditadura, não sei como é antes da ditadura, mas isso não existe, não existe uma pressão externa. A pressão que existe é de você internamente querer realizar um bom trabalho, procedente, consequente, limpo entre as pessoas.

[00:07:10] CARLOS: Outros grupos reportaram como pressões externas a econômica, a política, relacionada especialmente com essa situação que você mencionou, a ditadura, entre outras advindas da sociedade, do meio.

[00:07:33] MARCELO: Ah, bem. Falta de dinheiro vale para todos, realmente é mais que uma pressão, é acachapante porque você não ter dinheiro para viver, pagar aluguel se você tem apartamento alugado, viver como um cidadão normal. **Nós de teatro, artistas, não temos vínculos empregatícios, salvo se você for contratado por uma empresa, rede Globo, Record, Bandeirantes, se não for disso, você será eternamente prestador de serviços então você tem que lidar profissionalmente com esse fato, ser um profissional e ao mesmo tempo ser um prestador de serviços, um PS eternamente porque esse é o fato**. Quando se recebe um patrocínio você está contratado durante dois, quatro, seis, oito, doze meses, fora isso você não tem um vínculo empregatício. Então, a pressão de você não ter dinheiro, de querer criar um produto artístico – porque o que nós fazemos na verdade são produtos – sem verba é basicamente a realidade do teatro brasileiro. **Então, dar asas à imaginação sem uma base financeira é você se colocar num risco muito maior. Você tem que materializar em forma de luz, trilha sonora, cenário, figurino, texto e não estou contando nem o tempo dos atores e do diretor numa sala de ensaio, você tem que materializar concretamente esses elementos e que exigem a ação do dinheiro, realmente é uma questão**. **Eu não sei nem se é uma pressão, eu não colocaria como uma pressão, eu colocaria como uma circunstância porque essas circunstâncias são quase como uma análise combinatória**. **Eu preciso realizar, mas eu não tenho dinheiro então como é que eu vou conseguir fazer isso? A criatividade é posta numa voltagem muito mais alta porque você tem que dar asas e você tem que criar ferramentas para poder materializar isso**. **Se você tem dinheiro, vira outra pressão, conseguir adequar o seu orçamento àquilo e sabendo que geralmente os orçamentos são pequenos, geralmente os orçamentos têm apontado valores muito baixos para todos os profissionais**. Não sei o porquê de no teatro ter esse carma de que ator, diretor, figurinista, cenógrafo, dramaturgo, enfim, todas as pessoas que trabalham em teatro tem que receber mal, eu acho que as pessoas deveriam receber muito bem, não acho nenhuma vergonha as pessoas receberem dez mil, doze mil, quinze mil reais por mês para trabalhar, como qualquer pessoa que trabalha, ou grandes empresários, ou não empresários, ou pessoas que ralam para poder pagar suas vidas, seus filhos, suas escolas, enfim. A pressão é mais uma pressão circunstancial sobre essa equalização de valores. Quanto custa uma vida? Porque a vida está cada vez mais cara. E quanto se tem para produzir uma peça de teatro? Que ao mesmo tempo é a vida dos artistas. Então, é uma análise combinatória, matemática, às vezes complicada. **Dessa forma, podemos colocar como uma pressão? Sim, podemos colocar como uma pressão. Mas, na verdade eu acho que isso são circunstâncias velhas, carcomidas, corroídas, totalmente corrompidas e que estamos tentando nos organizar sobre esse mundo**, e nós temos muito pouca base concreta para lidar porque Ministério da Cultura, Secretaria da Cultura, infelizmente não são tão ativas e eficientes, infelizmente, ainda não, minha esperança é de que elas um dia se tornarão exigentes, potentes e eficientes nas nossas vidas.

[00:11:38] CARLOS: A Companhia dos Atores se expôs muito a isso que você falou como um risco circunstancial, ou seja, vocês passaram por muitas circunstâncias em que a falta de dinheiro ou até que o patrocínio com a limitação orçamentária foi a realidade do grupo?

[00:11:56] MARCELO: Claro, basicamente esta foi a realidade do grupo. Começamos as atividades do grupo em mil novecentos e oitenta e oito, Rua Cordelier, **a primeira verba que nós conseguimos para montar o espetáculo foi da Fundação Banco do Brasil de Brasília em mil novecentos e noventa e dois, na época da montagem de A morta. Era um espetáculo com treze atores, cinco pessoas na técnica, técnica, camareira, cenotécnica e contrarregra, enfim, era um espetáculo caro e nós tivemos pouquíssimo apoio financeiro. Em mil novecentos e noventa e três conseguimos o primeiro patrocínio do Banco do Brasil**, em noventa e cinco tivemos o segundo e a partir disso começamos a trabalhar graças a patrocínios. Então, **até mil novecentos e noventa e dois nós não obtivemos nenhum patrocínio**, passamos oitenta e oito, oitenta e nove, noventa, noventa e um sem patrocínio. **A partir de noventa e dois começamos a trabalhar com patrocínios em escalas variadas, às vezes patrocínios com uma verba razoável, às vezes com uma verba muito boa, às vezes com uma verba ínfima e ai você também lida com essa realidade, você tem aquele dinheiro e você tenta realizar seu sonho de acordo com aquilo e tenta sempre fazer o melhor**.

[00:13:37] CARLOS: Fazer parte da companhia foi a realização de um sonho?

[00:13:47] MARCELO: Fazer teatro é um sonho, uma utopia, até porque começamos justamente falando sobre isso, nós somos prestadores de serviço. Eu não sou eu em teatro, eu tenho uma firma atravessadora, a Cucaracha, onde o contratante que me da um patrocínio, apoio ou o que quer que seja, deposita esse dinheiro. A Cucaracha limpa esse dinheiro, emite uma nota por esses X e limpa esse dinheiro para poder realizar esse trabalho. Então, na verdade a Cucaracha não está me bancando, ela apenas é uma firma que me legaliza para trabalhar. **Você, ator, figurinista, produtor, trabalha como um chinês cheio de pratinhos, você tem projetos, bota na lei e tenta captar.** Estou abrindo tantas janelas, não sei nem se estou respondendo suas perguntas. Então, na verdade, **você cria ferramentas para você poder captar dinheiro para poder montar a sua peça. Eu não tenho nenhum vínculo empregatício, carteira assinada, décimo terceiro, fundo de garantia, plano de saúde, eu apenas tenho um patrocínio que me pagará x meses para eu ensaiar e fazer uma temporada**. A Companhia dos Atores que tem esse perfil que passa pelo financeiro, então, **montar uma companhia de teatro é se basear por uma utopia, um sonho de você poder realizar suas demandas artísticas, as suas necessidades, transformar isso num produto e levar o produto para massa**. É uma máxima oswaldiana, é levar o biscoito fino para a massa, é você conseguir realizar um sonho. Sonho às vezes fica uma coisa meio pueril, porque quando eu tinha quatorze, quinze anos, que eu comecei a fazer teatro, você tem muitos sonhos,, mas ai quando você vê que os sonhos são a sua realidade, porque na verdade eu quero o que? Viver, produzir, realizar um trabalho, montar uma peça de teatro. Isso passa pelo sonho? Passa pelo sonho, mas o sonho é cinco por cento, os outros noventa e cinco são você ralando para conseguir realizar aquilo. Então, montar uma companhia de teatro não é um sonho é uma grande utopia, é você criar um castelinho de areia que daqui a pouco pode ser sedimentado, pode ser trabalhado com cimento e ficar cada vez mais sólido, os anos dão solidez; você começa a ter mais experiência, mais respaldo no mercado, mais credibilidade na sua classe, a ter um histórico, **você começa porventura a ganhar um prêmio ou outro, você começa a fazer turnês, isso começa a dar uma firmeza e uma solidez àquela utopia, aquele sonho de você fazer teatro, de fazer parte de um grupo de teatro**. Na verdade, é... é sim, a Companhia dos Atores tem um sonho de fazer peças de teatro, mas o sonho é cinco por cento, os outros noventa e cinco mesmo são a relação de você conseguir pagar tuas contas, tua secretária, ter o teu computador no escritório, uma sala para ensaiar e convidar parceiros criativos, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, compositores, atores, para fazerem parte desse grande sonho que é montar uma peça de teatro e ter uma companhia de teatro.

[00:17:40] CARLOS: Os papéis no grupo são bem definidos?

[00:18:40] MARCELO: Esses papéis são super claros, inclusive para os colaboradores, porque a Companhia dos Atores é formada por x atores, às vezes nós precisamos de outros atores para compor esse elenco e esses atores são colaboradores porque eles também estão sendo convidados para colaborarem artisticamente para qualquer processo que seja. Isso vale para o compositor que vai criar uma trilha sonora, para o iluminador que vai criar a luz, isso para todos que estão envolvidos num projeto artístico da Companhia dos Atores especificamente. Por exemplo, Conselho de Classe, vamos produzir Conselho de Classe, precisamos de outros atores então teve Paulo Verlings, teve Thierry Trémouroux, teve o Leonardo Neto que foram convidados para serem criadores e participar desse processo criativo. E **na Companhia dos Atores é muito importante – não sei como os outros grupos funcionam –, claro e transparente como água que nós precisamos das divisões e das hierarquias, elas existem e elas são fundamentais**. **Nós precisamos do diretor que dirija e ele vai ter a voz ativa como diretor, a palavra final, não que eu como ator criativo e participante não possa dar a minha opinião, não possa participar artisticamente, criativamente, mas vai ter alguém que vai dar uma palavra final**. O Produtor vai produzir, o figurinista vai fazer o figurino, não que eu não possa participar do processo e dar ideias, que eu goste mais de uma cor, goste menos de outra cor, mas o figurinista vai ter a palavra final, a mesma coisa relacionada ao cenógrafo, o cenógrafo vai definir como será a cenografia, independente de eu ter uma opinião x, y, z sobre aquilo. Então, **ter funções definidas e hierarquias claras facilita o trabalho**, senão vira uma esculhambação, de quem é a voz final? De quem é a palavra final? Quem está respondendo por isso? Quem é responsável por isso? Quem vai arcar com essa responsabilidade? E essas funções precisam estar mapeadas e claras para não ter confusão. **Trabalhar assim é muito mais fácil**.

[00:20:51] CARLOS: Ao longo da história do grupo isso sempre foi assim ou essa separação decorreu de alguma confusão de responsabilidades?

[00:21:02] MARCELO: Sempre foi assim. Sempre foi muito clara, até porque nós todos somos crias do Tablado, a maioria de nós. Éramos oito, agora somos seis, a maioria do grupo fez o Tablado – uma escola de teatro amadora do Rio de Janeiro muito marcante – e já tivemos e vimos essa prática ser desenvolvida dessa forma, o figurino faz o figurino, o cenógrafo faz cenografia, o diretor dirige e o ator atua, **não que as interligações, as relações não possam circular, mas as funções precisam ser definidas**. E sempre foi assim porque é mais fácil e de outra forma eu nem sei se funcionaria.

[00:22:05] CARLOS: A partir de que momento a equipe se viu como um grupo de teatro?

[00:22:17] MARCELO: Em mil novecentos e oitenta e sete foi um primeiro encontro que começamos a trabalhar em cima de ideias, de vontades, era como se fosse a gênese. Em mil novecentos e oitenta e oito se formou o que seria a molécula da Companhia dos Atores, André Barros, Enrique Díaz, Marcelo Olinto e Susana Ribeiro e dai fizemos Rua Cordelier que depois virou Tempo e Morte de Jean Paul Murray. Essa primeira peça molécula foi se desenvolvendo e ai depois fizemos temporadas dessa peça. Em mil novecentos e noventa, entrou mais pessoas, ai se formou o grupo como nós conhecemos, as oito pessoas então desde o começo, essas funções sempre ficaram claras, mesmo que todos colaborassem. Esse colaboracionismo sempre existiu, mas as funções sempre foram claras, quem exercia cada função tinha responsabilidade por tal, cada um tinha a sua função, cada um tinha a sua responsabilidade, alguns pegavam duas funções, um era produtor e ator o outro era figurinista e ator, o outro era diretor e produtor e assim por diante. Vimos que isso também funciona, um mesmo membro do grupo poder exercer duas funções, dá muito mais trabalho, mas também era possível, mas sempre deixando claro, cada função é de responsabilidade que a exerce.

[00:23:55] CARLOS: Você é o único desde o começo na formação atual?

[00:24:04] MARCELO: Desde mil novecentos e oitenta e oito eu e Susana. No livro também tem várias versões, cada um fala uma coisa, isso também é uma característica da Companhia dos Atores, mas o fato é, mil novecentos e oitenta e oito foi feita a primeira peça, rua Cordelier, nesta peça, tinham quatro pessoas, André Barros, Enrique Diaz, Marcelo Olinto e Susana Ribeiro, esta foi a primeira peça. Na segunda peça já entraram outras pessoas que se tornariam membros da companhia. Em mil novecentos e noventa teve A Bao a Qu, ai entrou Bel Garcia, César Augusto, Marcelo Valle, Gustavo Gasparani, ai entrou todos que ficaram conhecidos como a Companhia dos Atores, mas da primeira peça, mil novecentos e oitenta e oito, rua Cordelier, tem Susana Ribeiro e Marcelo Olinto até hoje.

[00:25:24] CARLOS: O que pode abalar tanto positivamente quanto negativamente, relações de pessoas que se conhecem há tanto tempo?

[00:25:48] MARCELO: Acho que são **os desejos artísticos, acho que o desejo artístico aglutina e ele afasta na mesma potência e isso não tem julgamento, isso não é bom ou ruim, isso é apenas um fato**. **Se você tem ligações, interesses em comum, você aglutina, se você está querendo fazer coisas díspares, isso naturalmente levará para caminhos diferentes, caminhos diferenciados, isso também não é bom nem ruim, isso apenas faz com que as pessoas se aglutinem ou não.**

[00:26:28] CARLOS: Desde oitenta e oito, que momentos você poderia citar na história do grupo em que essas relações se agregaram mais ou menos.

[00:26:49] MARCELO: Eu acho que isso sempre foi em cima dos gostos pessoais das pessoas, isso na nossa história está muito claro porque, quando tínhamos vontade de fazer uma peça, nos aglutinávamos em torno desse projeto e isso significa ou que todos faziam, ou não. Por exemplo, A Bao a Qu, tínhamos oito, a família A Bao a Qu, foram todos que estavam na Companhia dos Atores, Bel Garcia, César Augusto, Drica Moraes, Enrique Díaz, Gustavo Gasparani, Marcelo Valle, Marcelo Olinto e Susana Ribeiro. Na Morta, o Gustavo já não quis, mas ele continua fazendo parte do grupo. “Só eles o sabem”, eu não quis fazer porque fui morar fora do Brasil, Suzy também não quis fazer, depois o Kike saiu da peça e o César entrou no lugar dele. O Paulo Vespúcio estava fazendo a peça “Só eles o sabem”, ele saiu e entrou o Gustavo. No Melodrama, todos quiseram fazer, menos Andrezinho. Tristão e Isolda só o César, o Kike e a Suzy fizeram, eu fiz o figurino. Na verdade, ali no livro [Na companhia dos atores] você verá pela ficha técnica como o grupo se aglutinou, quem quis fazer, quem não quis, isso também não tem julgamento de certo e errado, é apenas identificações artísticas. **Se tem gente que se identificava mais com um projeto então ia fazer aquele projeto e quem não se identificava dava um suporte técnico, teórico, emocional, de estar ali ajudando, ir num ensaio, acompanhar um processo, sugerir coisas, enfim, dar um suporte, enfim, psicológico, amoroso, afetivo**. **Quando você tem muitos membros do grupo em torno de um projeto, claro que isso fica mais forte, mais poderoso, potente porque são várias cabeças pensando para um mesmo objetivo, uma mesma finalidade, isso agrega valor, fica mais rico, mais plural, colorido, cheio de temperaturas, de emoções, de criações. Quando tem menos, não que não seja tão potente e tão criativo quanto, mas tem outra pegada.** Eu, por exemplo, estou agora fazendo um monólogo, com direção do João Saldanha, que é um coreógrafo que eu chamei para trabalhar comigo, e foi um processo riquíssimo, um dos mais ricos que eu já vi na minha vida, mas era eu e o João. É um trabalho da Companhia dos Atores também, mas era um trabalho entre eu e o João, o João e eu, tem muitas cabeças pensantes? Muitas, duas cabeças pensantes. O trabalho foi criativo para caralho, foi incrível, mas são menos pessoas, se esse trabalho fosse feito com seis pessoas ele com certeza teria uma dimensão. **Quando há muitos membros do grupo em torno de um projeto, fica mais forte, mais potente porque são mais aliados para construir, essa ideia, quando tem menos parceiros, ele pode ser tão criativo quanto, mas ele tem outra força**. No caso, na Companhia dos Atores, ela teve uma trajetória muito grande, muito rica nesses anos todos, inclusive com pessoas que saíram, **o André Barros saiu do grupo em noventa e cinco, mesmo ele tendo feito Tristão e Isolda quando não era mais parte da companhia, depois o Enrique e a Drica saíram do grupo porque tinham vontade de fazer outras coisas artísticas**. Não há julgamento de valor, são apenas caminhos e trilhas que as pessoas estão querendo seguir em suas vidas para serem felizes.

[00:31:04] CARLOS: Percebo pela entrevista que você é uma pessoa segura, potente, você sabe o que está fazendo e falando. Isso aparece nos processos criativos, de que forma?

[00:31:46] MARCELO: Claro, obviamente tem vezes que eu me coloco de forma bem mais presente, por exemplo, nos Oswalds. Eu sou um estudioso de Oswald de Andrade, as duas peças que foram montadas do Oswald foram através da minha sugestão, propus isso para o grupo e o grupo aceitou. **Obviamente no caso de Oswald, por estudá-lo muito, eu venho muito forte, eu venho muito propositivo. Isso é absolvido, tem funções claras no processo, eu como ator propositivo esbarro na palavra final da direção, se a direção aceita, absorve e fagocita o que eu estou propondo, senão eu vou lidar com o que o diretor está me apontando, mesmo que isso seja sofrido ou não**. **Quando tem um trabalho que não é proposta minha, por exemplo, Ensaio.Hamlet ou Melodrama, foi proposta do Enrique, eu também sou propositivo, mas eu também me deixo levar pelas propostas de terceiros, pelas ideias de terceiros porque a ideia é a base, daquilo vamos dar o salto para outros lugares, outras camadas, outras esferas de entendimentos artísticos, correlacionadas**. Então, você também se deixa levar. Tudo como se fosse uma grande química, vou colocar química como os elementos para o processo, os atores, os técnicos, criados, num mesmo espaço e você vê que resultado vai dar, porque ninguém tem bola de cristal e sabe que resultado vai ser, você só sabe como gostaria que fosse, e como gostaria que fosse não necessariamente é como será o resultado final. Então, **são essas relações se organizando, são essas propostas sendo digeridas, deglutidas e sendo vomitadas e organizadas para um mesmo fim, que é a realização de um processo**. Então, eu não sei se eu respondi a sua pergunta, mas é um pouco isso, você sempre vem com propostas, **às vezes você vem mais forte quando você tem mais conhecimento sobre aquele assunto e às vezes você se deixa levar quando você tem menos conhecimento**, independente de você ser propositivo em todos os processos.

[00:34:33] CARLOS: Esse tema é um pouco o que você falou, tenho uma ideia de onde vai dar, mas quem vai determinar isso mesmo serão essas entrevistas, este é um tema que está se clareando na própria entrevista...

[00:34:52] MARCELO: Então, **não só ator vai entender muito durante o processo como o diretor, por exemplo, o Kike propôs o Ensaio.Hamlet porque ele queria trabalhar a peça Hamlet, do Shakespeare, e ele vinha também com as intuições dele, não sabia tudo. Foi um processo de quatro meses e meio então ele não sabia tudo, propunha ideias. Ele também foi entendendo o que estava pensando, ele também foi entendendo**... não sei se você percebe isso, você é ator?

[00:35:24] CARLOS: Sim, ator e diretor.

[00:35:26] MARCELO: Você é diretor então você vai entender isso que eu estou falando. **O diretor vai entender o que ele está pensando no processo, porque às vezes o que você está pensando é uma forma aquosa, é uma forma não forma, é uma não forma, você tem uma intuição, uma ideia, uma não forma, é uma massa que você vai polir, você vai lapidar aquela massa. Então, você vai entendendo junto com aqueles companheiros as tuas ideias, aquela tua intuição**. Então, você pensa, “hmmmm, é isso mesmo, isso está certo, eu estou pensando certo, esse caminho é esse mesmo”, ou “ah não, não, nada a ver, nossa, eu estou muito, estou desfocado, não, isso está tirando do trilho”. **Ali naquele espaço, na sala de ensaio, você vai entender muito o que você está pensando e o que você está sentindo**. **Dessa forma, as pessoas são muito propositivas e muito determinantes para o resultado final de um trabalho. Por isso que você tem que ser muito criterioso quando você convida esses elementos a participarem de um trabalho porque esses elementos vão ser determinantes, eles vão impor, vão refletir o que são e o trabalho vai refletir essa junção de tudo**. Por essa razão, é sempre bom trabalhar com gente propositiva, eu quero pessoas atuantes porque gente sem personalidade é muito chato de trabalhar, é bom trabalhar com pessoas com personalidade, que agregam valor ao seu projeto e a sua ideia, porque juntos nós chegaremos a um denominador comum, sozinho ninguém faz nada, só punheta.

[00:37:06] CARLOS: Você é um artista apaixonado, forte, potente, criador, assim como teus companheiros da Companhia dos Atores, tanto os atuais quanto os que já saíram. Minha pergunta é, são todos nessa mesma potência, nessa mesma vibração, como fica isso num caldeirão criativo?

[00:37:37] MARCELO: Cada um tem a sua vontade, isso não dá nem para exigir, pedir, muita coisa nisso. Nesse momento tenho quarenta e sete anos, nessa altura do campeonato não dá para você exigir que a pessoa seja o que ela não é. São vinte e seis anos de convivência profissional mais os anos de convivência afetiva. Nos conhecemos de colégio, a Bel e o Gustavo se conhecem desde o pré-primário, ou seja, desde os cinco anos de idade. Eu conheço a Suzy dede que eu tenho quinze e ela doze, eu e o César nos conhecemos aos dezesseis anos. É uma vida. **Na altura do campeonato nós já sabemos como cada um processa, como cada um age. Então, nós sempre tentamos extrair o melhor de cada um de nós**. **Não que não existam ainda conflitos**, mas **nós já sabemos mais ou menos como cada um se coloca. O negócio é como a gente organiza tudo isso até hoje, volto a dizer, é análise combinatória, é como você vai orquestrar as demandas, as voltagens, os afetos para os trabalhos**. **Esse é o grande barato da vida, como você vai orquestrar essas demandas variadas, para que as coisas possam ser leves, criativas, pulsantes, loucas, dionisíacas, apolíneas?**... Acho que é isso, eu sou apaixonado pelo que eu faço, e meus companheiros também são. Cada um poderia responder particularmente, mas eu sou apaixonado pelo que eu faço, tanto que eu acredito na potência da Companhia dos Atores, continuo nela e sou um dos fundadores da companhia. E se você não trabalhar com paixão no que a gente faz, ai acho que a gente poderia ficar amargurado, uma palavra muito dura, porque se eu não tenho ninguém que me contrata, eu não tenho décimo terceiro, fundo de garantia, previdência privada então é muito duro. Se você não trabalhar com amor, não sei quem vai aguentar esse trabalho, ninguém aguenta, vai fazer outra coisa da vida.

[00:40:20] CARLOS: Tem uma resposta e essa pergunta que você fez, de como orquestrar todas essas demandas?

[00:40:38] MARCELO: Eu acho que não tem muita resposta não, **você pode tentar vibrar positivo**. Isso é muito importante, tentar vibrar positivo para que aquilo saia bacana. Isso não é ser ingênuo nem imaturo, pueril, é entrar para que aquilo dê certo. Eu estou entrando num jogo para que esse jogo dê certo, eu quero que essa coisa saia bem. E se todo mundo entrar nessa mesma vibração, isso já é meio caminho andado. Durante três meses de ensaio todo mundo tem um jeito, eu não sou mulher, mas mulher tem TPM, cólica, menstruação, o homem está mal humorado, etc., você tem que lidar com seres humanos, conseguir orquestrar as demandas das afetividades, dos humores. Então, **vibrando positivo já é meio caminho andado e você gostar do que faz também é meio caminho andado porque se você está num trabalho que não gosta e não acredita no que está falando, fazendo, nossa, isso é péssimo, é muito ruim.** Então, **estar num trabalho que você acredita e vibrando positivo por ele, são bons caminhos para se atingir um resultado minimamente satisfatório.**

[00:41:57] CARLOS: Já ocorreu uma situação em que você escolheu fazer parte de um projeto ou sair dele e durante o processo se arrependeu?

[00:42:13] MARCELO: Já aconteceu, **acho que com todo mundo, de você ter uma ideia e, de repente, a ideia vai para outro caminho, ai você já está ali no meio do olho do furação e são duas opções**. Também no nosso trabalho não existem três opções, só existem duas, continuar ou sair, não existe uma terceira. Então, ou você continua e compra essa ideia, mesmo não sendo a que você gostaria, ou você sai. Acho que não tem muitas alternativas.

[00:42:45] CARLOS: Você morou fora do Brasil, foi o teu único afastamento do grupo durante a história do grupo?

[00:42:55] MARCELO: Sim.

[00:42:56] CARLOS: Teve uma razão específica para você morar fora do Brasil relacionada ao grupo...?

[00:43:05] MARCELO: Sim, eu tinha vinte e seis anos de idade, não conhecia a Europa, não sou de família de pessoas ricas, ai eu pedi ajuda para o meu pai, ele me ajudou e ai durante – sei lá, dois anos? É, foi isso, de noventa e um à noventa e três, isso – dois anos, aceitei todo o tipo de trabalho, fui assistente de produção, de trilha sonora, de cenografia, de figurino, cara, eu aceitei qualquer trabalho, comecei a juntar dinheiro para ir. Eu também não falava inglês, ai fui para fazer um curso de inglês e para completar a minha educação porque tem coisas que não vem no Brasil, por exemplo, nunca tinha visto as Ninfeias do Monet. Eu queria ir lá para parte do Louvre só dedicada a moda, que é arte e decoração, são coisas que eu, Marcelo, sentia necessidade como artista, para completar minha educação. Então, eu, consciente dessa necessidade e como não tinha, enfim, isso como não fui uma criança, um adolescente que fui para Europa então com vinte e seis anos eu consegui juntar dinheiro. Na época eu tive a sorte de ganhar o prêmio Shell de figurino que eu assinava com a Biza [Vianna]. Dividimos esse prêmio, foi mais uma graninha, meu pai me ajudou, ai eu fui, fiquei seis meses na Europa, de lá eu fui para os Estados Unidos porque eu também tinha vontade de passar um tempo em Nova Iorque. Como todo brasileiro fui garçom, pintei parede, fui porteiro, fui baby-sitter, enfim, aquela romaria toda que um latino americano faz. Passei um ano e meio lá e ai fiz alguns trabalhos também interessantes, fui assistente de uma estilista, ajudei no desfile dela prêt-à-porter na semana de Nova Iorque, desfilando com top model internacional representativa, que para mim, nossa, eu acho isso fantástico, trabalhei com fotógrafos de moda, posei como modelo fotográfico, posei como modelo de pintura, ganhei muito dinheiro posando e é um saco, você fica pelado no inverno, um frio da porra, mas ganhei dinheiro também com isso. **Foi importante para minha formação como ser humano e acho que voltei como um artista mais plural, com certeza**. Por exemplo, na época estava morando em Nova Iorque, o Kike ganhou a bolsa e, consequentemente, ganhamos o patrocínio para montar o Melodrama. Eu comecei a fazer uma pesquisa em Nova Iorque e, na época, o Filipe Miguez, que veio a escrever o texto, também morava em Nova Iorque, começou a fazer uma pesquisa também em dramaturgia, foi uma época muito rica de pesquisa. Então, morar fora foi ver que você lá tem umas possibilidades de pesquisa que realmente dão um banho, isso não tem comparação aqui com o Brasil, coisas de moda, de roupa, de história, nossa, é um mundo fantástico, bibliotecas incríveis, a SIT que tem uma biblioteca de moda, incrível. Eu morava praticamente do lado da SIT então eu ia muito na SIT, é incrível. Realmente, morar fora foi realizar um sonho de jovem. Fiquei dos vinte e seis aos vinte e oito anos fora e foi um sonho de juventude, de passar e completar minha educação porque realmente eu estudei muito lá fora, estudar no sentido de pesquisar, não fiz uma faculdade, mas estudar muito, ir muito às exposições e fazer o que eu pude fazer nesses dois anos. Então, foi muito importante para mim como ser humano e consequentemente como artista.

[00:47:01] CARLOS: Pelo que você falou, ainda lá de Nova Iorque você manteve o vínculo com a Companhia dos Atores, fazendo pesquisas?

[00:47:11] MARCELO: Nossa, muitas. Eu pesquisava basicamente para mim. O meu bojo ficou mais preenchido, isso com certeza se refletiu no meu trabalho e, obviamente, eu levei todo esse meu conhecimento para o grupo.

[00:47:27] CARLOS: Como é a relação de vocês que formam a companhia hoje?

[00:47:41] MARCELO: Antes de mais nada nós temos uma relação pessoal, antes do grupo existir já existia uma interligação, que é interno, uma ligação interna entre nós. Então, já existia uma coisa muito forte que nos unia. Nós somos, nós não éramos, nós somos amigos. Eu sou padrinho do filho da Drica, sou padrinho de uma das filhas do Enrique, nós somos amigos, eu estudei na mesma sala do Gustavo, estudei no mesmo colégio da Drica, do Gustavo, da Bel, enfim, nós nos conhecemos de adolescentes.

[00:48:21] CARLOS: Essa interligação que você falou, essa relação de pessoas que se gosta, ela permitia a vocês realizarem embates no momento criativo, de construção de cena?

[00:48:50] MARCELO: Sim, **existiu embates, embates em níveis variados, os embates mais belicosos, os embates menos belicosos, são opiniões, às vezes são duas opiniões divergentes, o grupo todo participava e as pessoas se colocavam. Eu acho que é rico, é uma forma rica, isso também fez com que a companhia mantivesse a sua existência até hoje, isto é, poder existir o confronto e desse confronto sair uma conclusão mais forte, uma conclusão onde todas as documentações foram usadas, todas as ideias e as possibilidades foram argumentadas e isso chegou a uma conclusão, e essa conclusão está ali, límpida, forte, cristalina porque ela foi fruto de muito debate**.

[00:49:46] CARLOS: Quais trabalhos ao longo da história da Companhia você mais gostou?

[00:49:52] MARCELO: Foram muitos. Gostei muito de fazer os Oswalds, destacaria muito o Rei da Vela porque foi uma realização pessoal minha enorme porque eu estava pesquisando muito e foi um momento feliz, político, no ano dois mil, quinhentos anos da descoberta do Brasil, o Oswald pouquíssimo montado. O Rei da Vela só tinha tido a montagem do Oficina, nós fomos o segundo grupo a montar profissionalmente, não que não tenha outra montagem, mas acho que mais marcantes fomos nós os segundos. Então, Rei da Vela teve uma realização muito grande, a ideia era minha, eu fazia o Abelardo e o figurino era meu. Realmente foi uma realização profissional muito grande, pessoal, artística, foi incrível. Já tive muito prazer em fazer os Oswalds, A Morta, O Rei da Vela, Melodrama foi um tesão, o Ensaio.Hamlet também foi bastante prazeroso, o Conselho de Classe está sendo um deleite fazer. Enfim, várias peças.

[00:51:03] CARLOS: Você se vê fora do grupo?

[00:51:09] MARCELO: Rapaz... Não, não me vejo não. **Acho que o grupo pode acabar. Mas, eu não me vejo a Companhia dos Atores existindo e eu saindo. Se o grupo acabar, cada um vai seguir sua vida, é a vida, vamos lá, e assim continuaremos, sobreviveremos a isso.**

[00:51:33] CARLOS: O que pode fazer com que uma companhia tão importante acabe?

[00:51:45] MARCELO: **Caminhos divergentes, terem vontade de fazer coisas isoladas. Os trilhos, os caminhos, indo para outras direções, indo para outras terras, outras paisagens, conhecer outros lugares, trabalhar com outras pessoas.** Acho que é isso, uma coisa meio que normal. Eu não tenho filho, mas todo mundo diz que quem tem filho, eu vi que você tem fotinho com bebê então você tem filho, você não cria filho para o mundo? O filho não é para você. Então, você criou o filho e o filho quer ir para outras terras, o filho quer ir para outros lugares, vai fazer o que? Vai prender? Vai amordaçar? Vai dizer, “Vai, filho, vai viver sua vida”. E se as pessoas estão todas querendo ir cada uma para um lugar, para uma terra, conhecer outras pessoas, outros lugares, então, o que você tem que fazer. Vai... **As pessoas vão e a coisa vai se abrir, os laços vão se desatar e cada um vai seguir o seu caminho**. Eu acho que eu respondi para você de uma forma muito lúdica, muito metafórica, mas eu acho que é isso. **O que une umas pessoas para um grupo – porque é um perrengue – é a vontade de estar junto, se não tem mais vontade de estar junto, de criar, mas tem vontade de pegar um navio, descobrir, navegar por mares desconhecidos então o caminho da estrada é só esse, e ai o grupo vai se desfazer naturalmente**.

[00:53:22] CARLOS: Você acha que o grupo já esteve a beira desse perigo de acabar ou estamos falando de uma hipótese remota?

[00:53:28] MARCELO: Responderei para você de uma forma metafórica: “para morrer, basta estar vivo”.

[00:53:40] CARLOS: O grupo está aberto a novos participantes, como isso se dá?

[00:53:52] MARCELO: Não, **não está aberto a isso, a gente trabalhará eternamente com colaboradores, com pessoas de fora que vão agregar valor, mas nós já viveu vinte e seis anos de perrengues. Não é perrengue só coisa ruim não, já vivemos glórias celestiais. Não serei injusto comigo e com as outras pessoas de chamar alguém para fazer parte da Companhia dos Atores** **que não tenha feito parte dessa história toda da gente**, **de carregar cenário num caminhão, montar cenário porque não tem dinheiro, ou conhecer lugares lindos, fazer teatro em coreto, fazer teatro em estação de trem, com pombo cagando na tua cabeça, ou em Paris, Moscou, Berlim**. Isso é injusto para pessoa, ela não viveu isso que a gente viveu. Eu quero que tenham colaboradores, como agora no Conselho de Classe, Leonardo, Thierry, Paulo... com o João Saldanha, que está comigo no Como Estou Hoje. Mas, a Companhia dos Atores é Bel Garcia, César Augusto, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle e Susana Ribeiro. **Quem quiser trabalhar conosco, vai ser muito bem vindo para determinados projetos que nós iremos ainda produzir, mas a Companhia dos Atores somos nós seis.**

[00:55:24] CARLOS: Entrar uma pessoa nova implica na construção de uma relação eu dificilmente chegaria perto daquela que vocês tem entre si...

[00:55:39] MARCELO: Não faz sentido, Carlos. Só se uma pessoa vier muito forte, que até agora não apareceu, **não estamos fechamos para isso, mas é quase impossível**. **Quem é que vai ser tão forte, na altura do campeonato para eu querer abrir a minha firma Cucaracha, para essa pessoa ser sócia minha da Cucaracha**, para essa pessoa entrar em todos os perrengues de pagar contador quando não tem dinheiro, de pagar secretária quando não tem dinheiro, que pessoa vai querer isso? Acho que na verdade isso não entra nem em questão, acho que não faz sentido.

[00:56:20] CARLOS: Como está a questão da sede, o grupo tem uma sede hoje?

[00:56:23] MARCELO: Temos desde dois mil e cinco nós temos uma sede, graças a Deus (bate na madeira três vezes). Agora estamos sem patrocínio da Petrobrás, que era nossa mantenedora, acabamos o contrato de uma forma transparente, acabou o contrato, acabou o dinheiro então conseguimos criar uma nova forma que é abrir a sede para várias companhias. No momento temos um espaço com a nossa mesa, o nosso computador, uma pessoa que atende telefone, tudo certinho, mas agora não respondemos pela casa inteira. Então, tem outra pessoa que agora está administrando a casa, que é o Ivan Sugahara e o grupo Os Dezequilibrados, Saulo Rodrigues, Ângela Câmara, Cristina Flores, Letícia Isnard. Eles estão agora lá na casa com essa responsabilidade de gerir e gerenciar a casa. Então, nós só estamos ali com o espaço, a nossa mesa e o nosso computador,, mas nós temos a nossa sede, com muito orgulho, e agora se chama não mais sede da Companhia dos Atores e sim, Sede das Cias porque ali agora tão três companhias, Companhia dos Atores, os Dezequilibrados e Pangeia.

# APÊNDICE J – Entrevista com Gustavo Gasparani

1. LOCAL DA ENTREVISTA

* Data: 07/07/2014 Início: 13h Término: 14h30min Duração: 78’46”
* N° da entrevista: XV
* Meio: Conferência

1. IDENTIFICAÇÃO

* Nome: Gustavo Gasparani
* Grupo: Companhia dos Atores
* Função(ões): Ator
* Tempo de envolvimento: desde 1992

[00:04:18] CARLOS: Porque você optou por fazer teatro de grupo?

[00:04:28] GUSTAVO: A Companhia dos Atores se formou aos poucos, nós éramos amigos, nós somos todos da mesma geração. Agora, nós somos seis, nós fomos oito durante a maior parte do tempo, até o Enrique Diaz e a Drica Moraes saírem, mas nós éramos amigos desde há muito tempo. A Bel Garcia e eu, nos conhecemos desde os sete anos de idade, ou seja, fazíamos teatro na escola juntos. Depois nós mudamos de escola, fomos para outra que é o colégio Andrews e lá tinha o Olinto e a Drica. Então, eu, Bel e o Olinto, que somos da mesma idade, fazíamos teatro juntos, com o Miguel Falabella, a Drica era um pouquinho depois e ela fazia teatro com o Olinto, a Bel e o Kike no Tablado na mesma turma. Eles eram amigos do tablado, os quatro, e nós três do Andrews. Ai eu conheci a Drica nos recreios, na minha escola, depois fiquei amigo do Kike, me chamaram para fazer uma peça no Tablado e ele também fazia, como ele era o amigo dos meus amigos e nós ficamos muito amigos. O Kike estudava no mesmo colégio que a Susana, ele fazia teatro com a Suzy no colégio e o César era primo de uma amiga nossa que fazia teatro conosco no Andrews, ia ver todas as peças do Andrews e depois foi trabalhar com o Damião – um diretor de teatro do Tablado –, com o Kike e o Marcelo do Valle. Então, nós éramos amigos, trabalhávamos na época aos dezoito, dezesseis, dezessete anos juntos, por temperamento inventávamos muita coisa e nos juntamos. O Kike claramente queria dirigir naquela época, eu estou falando por mim, cada um vai ter a sua explicação, eu sempre tive muita agonia de ficar esperando alguém me chamar para fazer alguma coisa, “eu vou fazer, preciso fazer”. Ai o Kike queria dirigir, o outro queria... “ah então vamos fazer, vamos um grupo”, a reunião era nas casas da gente. E assim começou, começou com mais gente, ai eles saíram pelo meio do caminho nas duas primeiras peças, a rua Cordelier, o A Bao a qu, depois teve a Morta, que não foram todos que fizeram, ai quando foi o Melodrama, juntou a estrutura dos oito que ficaram até dois anos atrás, até ano passado na verdade, quando o Kike e a Drica saíram. Ao longo desse tempo todo, uma coisa foi ficando clara naquela época, todos nós fazíamos muitas coisas. Eu, por exemplo, escrevo, dirijo, atuo, quem não dirigia, hoje em dia já está dirigindo, tem gente que produz muito bem, o Olinto faz figurino, outro faz cenário então tem uma coisa muito bacana que o grupo proporciona.

[00:07:44] CARLOS: Ao longo da história do grupo você teve oportunidade de desenvolver esses outros papéis, como, dirigir, escrever, atuar, etc., ou você teve que buscar fora?

[00:08:16] GUSTAVO: N**a companhia eu só trabalhei como ator**. **Quando eu comecei a escrever, fui escrever um musical, e não tinha nada a ver com a companhia. Então, eu ensaiei na companhia e o Olinto fazia o figurino de todos os meus musicais**. Todas as peças que eu escrevi até hoje foram musicais. A primeira experiência dramatúrgica sem ser musical foi agora com Ricardo III que eu fiz uma adaptação junto com o Sérgio Módena. Então, esse trabalho iria ser com companhia, eu estou até querendo fazer um Shakespeare com eles, eu adaptando e dirigindo. Mas, **a questão da dramaturgia começou fazendo um tipo de trabalho que não tinha nada a ver com a companhia, que eu queria muito fazer e que não me satisfazia estar na companhia e não fazer aquilo então foi um trabalho que eu levei para fora**. O César fez dois como ator, a Suzy fez uma como atriz, ensaiei todos eles na Companhia dos Atores que sempre esteve por perto, mas a produção era minha era um trabalho paralelo. **Eu nunca quis sair, todo mundo teve essa questão da Drica e o Kike saírem, eu disse, “olha, eu não quero sair, acho que não tem que acabar, não estou presente nesses anos** **porque estou fazendo um trabalho diferente que eu tenho que seguir, mas eu estou por perto e daqui a pouco vamos fazer alguma coisa”, eu sempre vou as reuniões, ai quem está mais dentro vai levando, eu vou acompanhando**, Conselho de Classe, por exemplo, eu não participei,, mas enfim estou junto, estou pensando, próximo trabalho estamos juntos. Eu escrevi Otelo da Mangueira e foi engraçado porque eu fiz isso antes da companhia fazer Ensaio.Hamlet, que foi o primeiro trabalho da companhia onde o texto começa a aparecer mais forte. Mas, mesmo assim, a imagem fica a frente da palavra. Enfim, é uma estética, uma questão. Acabou que eles estrearam um ano antes de mim porque eles conseguiram patrocínio primeiro com Hamlet, eu não quis fazer o Hamlet, fui fazer o Otelo, demorei um ano depois, consegui o patrocínio e fiz. E ai eu comecei a marcar uma carreira de produtor também por conta disso. E eu fui levando, depois eu fiz o Bem Amado, com eles novamente, e depois em dois mil e oito, dois mil e sete, ai eu enveredei realmente para um projeto atrás do outro, montei a tragédia, o Sófocles, o Édipo Rei, e agora estou com Shakespeare de novo.

[00:13:28] CARLOS: Alguns entrevistados apontam isso que você descreveu, como um motivo possível para um grupo acabar, ou seja, as pessoas têm gostos estéticos diferentes e isso acaba tomando caminhos distintos. Você considera que na Companhia dos Atores as pessoas encaram isso bem?

[00:13:57] GUSTAVO: Não é tudo bem, **começou com muita briga, é igual irmão, você conhece uma pessoa desde os seus dezessete anos, ai você com vinte começa um grupo, no caso tinha gente que eu conhecia desde os oito, sete anos então você está crescente, um cresce antes, outro cresce depois. Tem competição, coisa que acontece entre irmãos.** Então, no inicio a critica que tinha, por exemplo, a minha experiência pessoal, **eu sempre fiz trabalhos fora e isso gerava um incômodo, podia fazer trabalho fora se não fosse de teatro**, mas eu nunca fui muito de televisão e cinema e eu fazia trabalhos fora de teatro porque eu gostava. Eu fui fazer um musical que me chamaram para fazer da Dolores Duran eu queria fazer, eu fazia teatro fora numa linguagem diferente. Sou geminiano, eu tenho muitas vontades não dá para me deixar muito preso e isso, no início incomodava muito. Eu compus samba, competi na Mangueira como compositor... já comecei nisso. **Eu conheci a Jacyan [Castilho] numa situação dessas, tínhamos um trabalho que era o A Bao a Qu, que deu muito certo, foi muito bacana, eu adorava fazer e o Eduardo Wotzik que tem o grupo Tapa, na época eles estavam terminando, ia montar Bonitinha, mas ordinária, do Nelson Rodrigues, ele foi ver o A bao a qu, se amarrou e me chamou para fazer uma leitura, eu li, eu amo Nelson Rodrigues, são as peças que não tinha a ver com a companhia, eu gosto de personagem, estrutura dramatúrgica mais clássica, com personagens estruturados de uma forma clássica, para o ator acho que isso é um presente para poder enlouquecer**. Não tem como não... é um playground para o ator. Quando ele me chamou para fazer o protagonista do Bonitinha, mas ordinária, o Edgar que é um puta personagem, que tem a ver com Édipo Rei, com Dostoievski... ai **tinha uma viagem para São Paulo com A Bao a qu, eu falei, “gente, eu não vou para São Paulo”, meu pai tinha acabado de morrer, e eles estavam na onda, iam... eu queria ganhar dinheiro, me sustentar e ter a minha casa. Ai foi um divisor de águas na parte também... foram duas coisas juntas, o interesse artístico, isso causou uma mágoa profunda**. Era uma coisa que eu não tinha a menor condição, tinha acabado de sair de casa, de perder um pai, não sairia do Rio de Janeiro para ir para São Paulo ficar mambembando com teatro, eu queria um lugar fixo, a casa vai ser a mesma. Aí eu me afundei ali, fiquei, foi uma processo incrível, somos todos muito amigos até hoje, Bonitinha, mas ordinária foi dos processos mais ricos, muito legal, Jacyan [Castilho], Isio [Ghelman], toda a galera. Depois eu voltei para fazer o Melodrama, eu não fiz a Morta, que foi a peça que ficou nesse período, também li, não gostei, falei, “não gosto desse tipo de dramaturgia, não gosto de Oswald de Andrade, pode me chamar de cafajeste”, acho chato, a pessoa ter que completar a dramaturgia que eu acho chata...

[00:17:24] CARLOS: Como você concilia não gostar do Oswald de Andrade com o Marcelo Olinto, um grande conhecedor dessa autor?

[00:17:30] GUSTAVO: **O que a gente concilia? As diferenças**. Eu falo, “não gosto disso”, eu quero chegar e falar com a pessoa, por exemplo, o Rei da Vela, era Oswald, mudamos o texto em um monte de coisa, pegamos as ideias do cara e transformamos, ai legal. A Morta eu li três vezes e falei, “gente, eu não tenho a menor identificação com isso, isso é teatro para poucos, ninguém entende...”. E a peça fez o maior sucesso, ganhou prêmios, bacana, eu não gostei, não vou fazer uma coisa que eu não identifico. E ai quando veio o Oswald, foi uma sugestão de texto dele [Marcelo Olinto], mas a montagem foi totalmente em cima da minha visão do Oswald (risos) e o Kike dirigiu, mas quem escreveu o projeto do Rei da Vela para o Banco do Brasil fui eu, e na hora que fomos fazendo, tinha ali um monte de coisa de teatro de revista, de cultura popular, que o Oswald propunha, mas ele mesmo não faz, quem fez foi o Zé Celso... Então, eu não tinha essa identificação... Às vezes tem isso, tem um tipo de texto que você não se identifica. Agora, por exemplo, eu propus um texto para eles, o Olinto adorou a ideia, um Shakespeare, eu falei, “Gente, tem tudo a ver conosco... são quatro personagens masculinos muito fortes, vamos ler para ter uma ideia, eu gostaria de fazer”. O Marcelo vai viajar agora e vai ler, o Olinto já adorou a ideia então tem isso. O Olinto é muito diferente... somos muito amigos, inclusive somos amicíssimos, mas somos muito diferente, ele faz todos os figurinos das minhas peças, mas temos um gosto muito diferente. Então, por isso, tem uma hora que você não tem que ficar forçando a barra, “quer fazer? A maioria quer? Então, vou fazer outra coisa”, não vou ficar me torturando, e **tem gente que no início achava “ai não, somos um grupo, temos que estar juntos”, ai com o amadurecimento fomos vendo que estar juntos é uma coisa diferente**. Eu tinha uma figurinha que eu ganhei da minha namorada quando eu tinha, sei lá, uns onze anos, que era assim, “amar é... você ama uma pessoa, deixe-a livre para ir e voltar quando quiser”, para mim isso é filosofia de vida.

[00:20:40] CARLOS: Depois de muito atrito vocês chegaram nesse acordo...

[00:20:44] GUSTAVO: É, eu apanhei mais porque eu fui irmão mais velho (risos), o primeiro a sair de casa, a levar porrada. Mas, eu acho que tudo bem, está tudo ótimo, aprendi fazendo produção, por exemplo, com o César e com o Marcelo porque vamos vendo quem tem mais temperamento para uma coisa. Eles tinham temperamento de produção e eu não tinha o menor, achava um saco, mas quando eu quis produzir minha peça escrita, quem iria fazer isso, só eu. Misturar Mangueira com Shakespeare, até alguém ver e gostar tem que estar pronto e ser bom. **O mais bacana de teatro em grupo, eu que vivi isso muito tempo acho que é você ter um lugar para discutir a linguagem e descobrir quem você é como artista, até para descobrir coisas que não vão ser suas, que são do outro**, por exemplo, eu e o Kike, o Kike tem muitas coisas parecidas com o Olinto, do Olinto eu sou bem diferente em termos estéticos, eu sou tenho apreço pela palavra, eu adoro isso, o Kike não tem isso... agora mais velho ele está começando a ter mais. Outro dia eu estou dirigindo um musical falei, “vai ver o musical, ele é totalmente diferente de tudo o que eu fiz em termos de musicais e eu acho que você vai adorar, ele não tem uma narrativa cronológica, o Samba Futebol Clube”.

[00:22:52] CARLOS: Se você comparar as coisas nas quais você acreditava com relação ao teatro lá no começo da companhia com o que você acredita agora, mudou muito? Um pouco você respondeu através dessa tua descrição de que você aprendeu a sair para fazer outros trabalhos e acredito eu que o grupo mudou a crença ou o entendimento do que seja um coletivo.

[00:23:36] GUSTAVO: Também, *nós primeiro brigamos, isso acontecia mais entre os meninos, as meninas eram mais easy going, elas não tinham essa coisa*. **Os meninos, principalmente, tinham umas coisas bem de irmãos, que fica com ciúmes por que você foi trabalhar com alguém, e ai quem faz a produção fica com raiva, “então, sai daqui, sai da peça” ai você sai da peça idiotamente, coisas de quem está aprendendo a viver mesmo.**

[00:24:01] CARLOS: Relações familiar mesmo?

[00:24:01] GUSTAVO: É relação familiar mesmo, por exemplo, uma vez eu falei, “gente, eu botei um samba na Mangueira”, isso foi uma coisa, foi praticamente uma traição, o Olinto brigando comigo disse, “então já que é para você sair, sai agora, você não pode fazer isso”. **Foi assim, compus um samba com um amigo meu e botei um samba para a Mangueira, e o samba foi indo bem. Se o samba de enredo ganha, além de você ganhar um prestigio enorme no meio da música, você ganha uma grana, e eu tenho uma relação com música muito forte – isso tudo aconteceu antes do Otelo da Mangueira. O samba era considerado muito bem cotado dentro da quadra, ai falei, “gente, o samba passou da segunda etapa, vai entrar na etapa final, eu vou precisar faltar um sábado”. Eu fazia um personagem muito bem no Rei da Vela, que fazia o maior sucesso então eu encontrei um ator, que era excelente ator, preparei, ensaiei ele inteiro, o cara sabia fazer cada unha que eu fazia, e disse “não quero sair, só não quero fazer no sábado dia tal e domingo esse fim de semana”. Isso, no ano dois mil há quatorze anos, foi uma coisa que para nós, um absurdo, virou uma loucura, falei, “gente, não estou entendendo o que está acontecendo, eu compus um samba que está sendo considerado um dos mais bonitos da Mangueira, está competindo e pode ser o hino do Carnaval. Grava-se disco, eu tenho uma relação com música”, ai o Olinto falou assim – não sei se isso interessa, mas eu acho que tem a coisa do grupo (risos) –, “Ah então amanhã eu quero ir ao cabelereiro, fazer minha unha, cortar cabelo e não vir a peça”, eu falei, “eu não entendi a relação”, tinha que ser só a Companhia dos Atores. O Eduardo estava pronto, ensaiado e sabia tudo porque talvez ele precisasse fazer, realmente vai num sábado iria precisar, ai fiquei puto e falei assim, “É o seguinte, se eu não puder ir para Mangueira, eu vou sair da peça e ai ele faz o resto, sem a menor necessidade”, um dos atores estava magoadíssimo, puto e falou, “sai”. Na ponta do lápis era muito mais caro manter o cara em São Paulo, era pior ele entrar e eu sair da peça porque eu fazia bem para caramba, tinha a peça na mão as críticas falavam super bem, mas era tudo pela burrice da juventude, inexperiência e com isso eu sai do Rei da Vela. A Drica ficou falando, “Não estou acreditando”, não havia a menor necessidade de eu ter saído porque tudo isso era uma conjectura, eu apenas tinha que me planejar porque talvez eu nem passasse no concurso de samba enredo. Não ganhei, apesar de que o samba foi bem à frente. Mas, um dos motivos de não ter ganhado foi porque estava em temporada em São Paulo e, sendo o compositor, eu não ia à quadra. Talvez eu nem ganhasse, mas poderia ter ido muito mais e levado mais torcedores, fazer a famosa política de estar lá presente, fazendo a social., mas como eu não fui nem passei então não precisava nem ter saído, mas eu falei, “agora eu sai, não fico não”. O menino entrou, fez, o Kike não ensaiou e falou assim, “Caraca, eu nunca peguei um ator que estivesse tão preparado para entrar numa peça”. Fiz tudo certinho e ai, hoje em dia, é claro que isso não aconteceria, não existe esse radicalismo, a Suzy está fazendo, todo mundo faz outras peças, outros projetos**. Mas, na época, nós tínhamos trinta anos. **O Kike também ficava com ciúmes quando chamamos um outro diretor para dirigir que não fosse ele**, normal, as coisas vão acontecendo. Você falou que queria as relações interpessoais, **é que nem uma relação de casamento, no caso é um surubão porque somos oito** (risos). É a mesma coisa, imagina ficar num casamento, você é apaixonado pela sua mulher, adora campo, fazenda, mas ela não gosta, você nunca mais vai poder ir para fazenda na sua vida? Andar a cavalo... você vai ter que ficar a vida inteira agora na cidade grande? Porra, tem hora que você vai passar as férias, você e teu filho, você sozinho, quinze dias e volta...

[00:29:18] CARLOS: Você acha anacrônico fazer teatro de grupo?

[00:29:29] GUSTAVO: Não, nem um pouco. **Eu acho que todo mundo que está começando, jovem ator, que se juntar e puder conseguir formar um grupo e fazer, faça. Você tem que criar sua identidade, se você não cria identidade, fica no mercado, pode ser, mas o tempo está me dizendo que as pessoas que tiveram a história de grupo na sua vida, não precisa ficar eternamente, mas que tiveram representativamente uma vivência de grupo, elas são artistas muito interessantes**. Vou te dizer, de diversas gerações, Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi e Sérgio Brito, teatro de Companhia, Andréa Beltrão, Regina Casé foram de teatro de grupo, foram criando identidade, a Regina hoje em dia nem faz teatro, mas criou uma identidade que foi para TV. Você veja, eu estou falando propositalmente pessoas que hoje em dia não vivem só de teatro. Pegando aqui a Companhia dos Atores, nós temos quase trinta anos trabalhando juntos, mais ou menos, emendando uma peça na outra, depois ficamos períodos de três anos sem trabalhar, dois anos. Mas, hoje em dia, nós somos artistas, atores, homens e mulheres de teatro, **todo mundo ali dirige, atua, no caso eu escrevo, o outro produz, o César faz produções de festivais importantes, tem uma coisa de produtor cultural, faz editais, fomenta a cultura sem ser apenas criando um espetáculo, e nós dialogamos com diversas gerações mais velhas, mais novas, a experiência do grupo trouxe isso.**

[00:31:30] CARLOS: A partir do que você falou com relação ao estresse que se produzia quando você saia porque se tinha a impressão que você estava se afastando, saindo do grupo...

[00:31:40] GUSTAVO: **Estava traindo, “Eu estou aqui puxando a carroça, e o outro vai se divertir”, o pensamento é mais ou menos esse.**

[00:31:49] CARLOS: Você acredita que reagiu da mesma forma com outro membro do grupo que desejou sair?

[00:31:58] GUSTAVO: Não, aconteceu depois de ver as coisas acontecerem com os outros igual aconteceram comigo e ser tudo normal, enquanto eu levei porrada (risos). Mas, ai eu sou filho caçula e sei que os meus irmãos mais velhos, principalmente o mais velho apanhou mais que eu, muito mais, a vida para mim foi bem mais fácil em relação aos meus pais porque é isso, é abrir caminhos...

[00:32:25] CARLOS: Nas voltas desses projetos externos você sentia algum tipo de...

[00:32:30] GUSTAVO: Estremeço? Não, nunca teve nada não. O Kike às vezes me botava de castigo, eu falava, “Ih, vou ficar de castigo”, eu era mais debochado. Uma vez estávamos lendo o livro da Companhia dos Atores e eu me surpreendi com o depoimento de algumas pessoas dizendo, “Ah, o Kike me convidou para um grupo” e o meu falei, “ninguém me convidou para um grupo nenhum”, nós já era amigo, estávamos sempre juntos, “ah, estamos fazendo uma coisa aqui, vamos fazer, vamos”, tanto que os encontros eram na minha casa, muitos deles, na casa da Bel, na casa do Kike, na casa da Suzy... eu nunca me senti convidado para fazer parte de um grupo do Kike, para mim nunca foi... e para outros também não... **Então, como bate para cada um, para segurança de cada um, tem pessoas que eram mais inseguras, por exemplo, eu faço teatro desde que eu tenho três anos de idade, quando começamos tinham pessoas que faziam teatro há três anos, é muito diferente a relação daquele oficio com a pessoa**. Para mim é muito esquisito uma pessoa chegar para mim e dizer, “você pode fazer isso, você não pode fazer isso”, “eu posso fazer o que eu quiser, isso é meu... o teatro é meu, não está em mim pelo seu meio”. **Para mim foi muito claro que se eu não estivesse na Companhia dos Atores, se eu estivesse ou não num grupo eu faria teatro, eu sempre faria teatro.** É assim, existe esses momentos de maturidade de cada um dentro da sua profissão. **Para mim é muito claro, eu sou um ator, viverei disso e eu quero saber do que eu fizer.** **A minha relação não era de um ator dentro de um grupo onde tem um diretor que comandava, nunca foi assim, e nós oito sempre fomos cabeças pensantes e líderes, tinha um diretor, é outra coisa, mas não era...** **Tem grupos, por exemplo, que os donos podem ser um casal, três pessoas, enquanto os outros trabalham muito, mas não são sócios, nós oito fomos donos durante anos, os oito sócios da mesma empresa, quando saíram dois teve que mudar o regulamento, passar a ser seis, tem essa diferença.**

[00:41:37] CARLOS: Você fala no livro “Na Companhia dos Atores”, perguntado se o processo de criação era colaborativo, tua resposta não é segura...

[00:41:58] GUSTAVO: É que depende do trabalho, vai depender do trabalho, por exemplo, Melodrama é um texto do Filipe Miguez, nós fazemos diversas improvisações sobre o tema Melodrama, coisas incríveis, mas o texto é dele, a estrutura da peça é dele, ele traz a ideia, aproveita dentro do texto dele, eu trouxe frases minhas, coisas minhas, mas é o texto dele. O Ensaio.Hamlet, eu não participei, mas eu acho que é um processo bem mais colaborativo, dramaturgicamente falando. As quatro peças que eu escrevi, musicais, são todas textos meus, ou meus com o Eduardo [Rieche], mas esse último [Samba Futebol Clube] que eu escrevi é colaborativo, eu trazia ideias, eu sabia o que eu queria de roteiro, eu sabia exatamente o que eu queria, onde que eu queria botar, eu ia induzindo eles, mas tem coisas que são deles, eu não queria botar a minha palavra, deixava eles falando, ai sugeria, “bota um pouquinho para cá”, até eles atingirem com o linguajar deles, esse é um projeto diferente, é colaborativo, se falasse assim, “esse roteiro com esses atores, sem mim aconteceria? Não. Se saísse um deles e entrasse outro, aconteceria? Aconteceria, ia mudar um pouco, mas ia nesse lugar”. **Não é uma criação coletiva, colaborativo é bem diferente de criação coletiva**. **Criação coletiva, nunca foi. Criação coletiva é todo mundo junto, não tem diretor, Deus me livre. Deus me livre criação coletiva**. **Ai você fala, gosto de azul, o outro, gosto de amarelo, cadê o diretor para falar “vai ser amarelo porque eu quero?”, tem que ter o diretor, pelo amor de Deus**. **O diretor é fundamental para equilibrar essas diferenças, se não tivesse o Kike para equilibrar... o Filipe falava assim, “Guto, uma vez escrevendo o texto do Melodrama”, uma peça com gente tão diferente, um tão solar como eu e um tão lunar como o Olinto, o Kike botou a gente como sendo irmãos, eu fazia o diabo e ele fazia o anjo no segundo texto que ele escreveu para gente – terceiro texto. Se não tiver o diretor para harmonizar essas diferenças, vira o samba do crioulo doido.**

[00:44:54] CARLOS: Na tua opinião, o que cria mais conflito dentro do grupo, o processo colaborativo ou um processo mais convencional?

[00:45:16] GUSTAVO: Eu acho que isso depende muito do temperamento da pessoa, por exemplo, fomos fazer o Rei da Vela, um texto do Oswald, proposto pelo Olinto, que eu escrevi o projeto levando para o lado que foi dirigido, e nesse espetáculo especialmente, eu tenho uma participação que vai muito além de um ator, eu fui coreógrafo do espetáculo e é muito a minha cara, tanto que tem muito a ver com os outros espetáculo que eu faço, é dirigido pelo Kike e pelo Emílio [de Melo], mas tem dramaturgicamente ali uma coisa que vinha das minhas improvisações que eu tenho certeza... é tão forte, que Durante o Rei da Vela eu fazia umas improvisações, eu fica 45 minutos improvisando, ai a Drica um dia falou, “Eu não quero mais fazer com o Gustavo porque ele não é ator, ele é autor, como é que sai isso tudo da cabeça de uma pessoa de improviso?”, ai ela falou para mim, “Você tem que escrever, você é autor e não escreve, escreve que eu faço o que você escrever”. Ai, fiquei com aquilo na cabeça, isso era dois mil e eu fui escrever o Otelo da Mangueira em dois mil e quatro, foi a primeira. Ali ficou muito claro que eu tinha uma coisa que era além do ator, realmente tinha a ver com a dramaturgia, e a gente até escreve uma coisa coletiva porque é diferente, pegamos o texto, mas a adaptação é uma adaptação Companhia dos Atores, eu podia sempre fazer mais, mas todo mundo fazia. Engraçado, quando eu parei de reprimir isso em mim a minha vida profissional deslanchou para um lugar muito bacana – sempre foi legal – e eu sou muito mais feliz, hoje sou um ator que canta, faz comédia, dança, realmente danço, sou bailarino, fiz balé clássico, cheguei a fazer coreografia de espetáculo, até do próprio Rei da Vela, e disse assim “Caraca, mais isso agora”, e por tudo isso, eu escrever para o teatro musical faz uma diferença incrível, com os coreógrafos que trabalham comigo é óbvio que a comunicação é outra, eu escrevo uma cena que é uma cena de coreografia, quando eu vou falar com o coreógrafo eu falo através de gesto, “pensa uma coisa por aqui, que a história conta aquilo”, vai para outro lugar. Eu gosto muito do que eu faço, a verdade é essa, desde que eu tenho três anos de idade, fui fazendo tudo, não sou de família de artistas, mas fui entrando num teatro, cursando uma escola de teatro, fui fazer teatro antes de aprender a nadar, escrever, me alfabetizar, e quanto menos barreira eu boto no teatro, quanto menos “eu sou isso, sou aquilo”, “sou mais um homem de teatro”, mais feliz eu fico e mais as coisas fluem com naturalidade. Hoje em dia eu vejo isso claramente, mas na época eu estava no grupo e ninguém podia fazer nada fora do grupo, isso não combinaria comigo, eu era muito livre para ter isso. **Na época, passava por algumas cabeças, éramos todos jovens, que talvez eu quisesse pegar a melhor oportunidade e me dar bem, tanto não é isso, que estou com oportunidades incríveis e nunca quis sair da Companhia dos Atores, estou bolando um projeto para eles, para fazermos juntos, porque acho que é isso, vamos chegar aos sessenta anos, daqui a quinze e imagina se conseguimos um grupo, todos com setenta anos trabalhando juntos? Olha a potência disso. Só é possível se as pessoas conseguem com verdade levar suas vidas e voltar quando quiserem.**

[00:49:29] CARLOS: E você hoje, acha isso possível para a Companhia dos Atores?

[00:49:35] GUSTAVO: Está sendo possível, a Bel já tinha feito pequenas direções, a Suzy teve eu diria, uma pequena joia, que é o Conselho de Classe, que você com certeza verá em algum festival. É incrível, incrível, dialogando com uma geração nova, que também é de grupo, que é o Jô Bilac, vai agora dirigir o [Marco] Nanini, então, acho que tudo isso é possível.

[00:50:12] CARLOS: O que pode abalar relações entre pessoas que se conhecem a tanto tempo?

[00:50:27] GUSTAVO: O que pode abalar? **Quando não somos honestos e sinceros, ai rola a tal da traição, isso abala.**

**[**00:50:52] CARLOS: Isso já aconteceu alguma vez na história do grupo?

[00:50:55] GUSTAVO: Já, **na época desse livro a relação para mim estava bem abalada, mas isso eu não vou dizer (risos).**

[00:51:08] CARLOS: E o que reconstrói?

[00:51:12] GUSTAVO: **O que reconstrói é o tempo, o que transforma é o tempo**.

[00:51:17] CARLOS: Os projetos, as peças ajudam nessa reconstrução?

[00:51:25] GUSTAVO: Os projetos ajudam a enfrentar. Eu acho que **quando vamos nos aproximando dos quarenta anos, vem chegando as crises, as crises pessoais, dos anseios pessoais, e ai, cada um enfrenta de um jeito. Às vezes você fala uma coisa, faz uma coisa para ajudar uma pessoa, que você tem intimidade, a pessoa não consegue receber aquilo, faz tudo truncado, atrapalhado, ai vem a porra da mágoa, a mágoa que é uma bosta. Até ela passar o tempo vai passando, você tem que deixar passar e aceitar, querer estar junto, mais forte, ai você continua muito próximo de uns, menos próximo de outros porque às vezes abala relações pessoais, mas isso não abala a relação do grupo. Somos seis, eu me desentendo com uma pessoa e não me desentendo com os outros.** Vendo agora que tem muito tempo de estrada, tudo vale apena, valeu a pena a hora de recuar e se distanciar, valeu a pena a hora de falar “vamos tentar de novo”, só **não valeu a pena quando, no meu caso, quando eu não fui honesto comigo mesmo, ai não valeu apena, isso não vale nunca. Ai não é grupo, quando você não é honesto com você mesmo, finge que gosta de uma coisa porque está com medo de ficar desempregado, não gosta daquilo que diz que gosta, quer fazer outra coisa e não faz** então eu procurei ser sempre o mais sincero comigo, mesmo que gerasse atritos, mas às vezes também não fui. Um vez, tivemos um desentendimento, eu me machuquei, e foi uma coisa assim, justamente essa coisa de fazer coisa de mais, “você faz coisa de mais, você faz muita coisa” e era real, eu fazia muita coisa, hoje em dia quase todo homem faz muita coisa, na época, aconteceu uma coisa que misturou-se novamente isso, com o fato de eu ter me machucado porque eu tive um problema sério de saúde, e ai eu não gostei da forma como a coisa me aconteceu, ai são as relações que estão mal resolvidas, e ai depois disso eu continuei na peça, eu deveria ter saído e não voltado, aquilo me fez mal, deveria ter saído.

[00:54:17] CARLOS: Como a saída da Drica e do Enrique, na tua perspectiva, afetou o grupo?

[00:54:21] GUSTAVO: Não afetou o grupo porque estávamos num momento de muita transição, as saídas já existiam, já estavam saídas, não estava se fazendo nada juntos. A questão é, eu lamento que eles saíram num sentido que às vezes existe o vazio criativo, existe a falta de comunicação, mas não somos casados, não temos filhos, não precisamos ficar nessa fórmula. **A Companhia dos Atores virou a sede das companhias, e com isso se conseguiu dar tempo de se regenerar as relações e se descobriu, saiu um mega sucesso, talvez a peça mais popular da companhia junto com o Melodrama – o Ensaio.Hamlet também é muito premiado, mas eu acho que é uma peça que fala mais para o pessoal do teatro, é fechada mais aos festivais, ao público de teatro –, o Conselho de Classe fala para qualquer plateia, isso é uma conquista muito bacana, mantendo as qualidades, a sofisticação de linguagem, pensamento, tudo isso, e a gente conseguiu, sem a Drica... a Drica até botou a voz, fez um playbackzinho na peça. Mas, eles escolheram, eles não queriam mais esse lugar de fazer reunião, ter que pensar, e a minha posição sempre foi, “Eu não quero estar pensando, não tenho tempo, estou no momento de produzir meus trabalhos como autor, numa pesquisa de linguagem, fazendo projetos pessoais que me interessam e eu quero fazer esses projetos, mas eu não quero sair, se isso for possível, eu fico, do jeito que eu posso, e incentivando que as pessoas possam estar”.** Não fiz o Conselho de Classe, mas sinto que podia estar lá, eu tinha vindo de um monte de peças seguidas e eu não tinha condição de ensaiar uma linha, como agora eu não teria se fosse uma peça nova, tinha acabado de fazer As Mimosas da Praça Tiradentes e Édipo Rei, um musical gigantesco que eu dirigia, atuava, escrevia, produzia, tudo em parceria, mas era muita função, e Édipo Rei. E era assim, acaba o Édipo Rei e começa o Conselho de classe, ai eu disse, “não”. Comecei o Ricardo III devagar, comecei a ensaiar em outubro, tipo seis meses depois.

[00:57:05] CARLOS: Como você falou, vocês são um grupo de mentes brilhantes, fortes, expressivas, que falam apaixonadamente, nas entrevistas capto isso...

[00:57:52] GUSTAVO: Cara, **ser ator é difícil, não é para qualquer um é para quem tem paixão**, se eu não fizesse o que eu faço, eu seria doente, eu adoeceria, eu não teria a menor dúvida, somatizaria. O que me livra da loucura é o teatro.

[00:58:16] CARLOS: E juntando vocês todos numa sala de ensaios, como essa potência fluía?

[00:58:33] GUSTAVO: Eu não fiz todas as peças da companhia, mas dos que eu fiz, foram A bao a qu, Melodrama e Rei da Vela, para mim foram três processos enriquecedores e que abriram portas dentro da companhia. Houve um processo bem difícil, que foi bom para crescer, para ver que o caminho não é esse, que eu não gostaria de repetir. Tiveram outros legais, mas que não foram tão potentes, e eu acredito que quem fez o Hamlet tenha vivido isso.

[00:59:35] CARLOS: Foram difíceis em que sentido?

[00:59:37] GUSTAVO: Por exemplo, a peça Cobaias de Satã foi logo depois de Melodrama, o problema dessa peça era o diretor queria uma coisa e o autor queria outra e nós ficávamos no meio. Não combinava o desejo do diretor e do autor para fazer um tipo de espetáculo. O projeto era criativo, era bacana, mas não estava rolando. **Fizemos uma peça do Nelson, que era O meu destino é pecar, que era o tipo de projetos que eu trabalho... cara era um processo que era uma crise de família e ali a gente viveu a nossa maior crise. Antes d’O meu destino é pecar tínhamos feito o Rei da Vela e alguma coisa aconteceu que o Kike não quis dirigir... eu falei, “tá na hora da gente chamar um diretor para fazer”. Chamamos o Gilberto Grawronski, que é um amor, um querido, que tem a ver conosco, mas a gente vivia internamente uma crise começada no Rei da Vela, não no processo, mas durante a temporada [relacionada com a história do samba de enredo], e que foi eclodir dentro do trabalho d’O meu destino é pecar. Era uma peça que não tinha a Drica, o Marcelo, o Kike, era isso, “ah, eu não posso fazer, eu tenho outro trabalho”, eu disse, “a gente quer fazer então vamos chamar um diretor e vamos fazer, ganhamos o patrocínio então vamos fazer”, a Suzy estava morando nos Estados Unidos, éramos quatro só na companhia, eu, César, Olinto e Bel, com outro diretor.** **Essa é a peça que eu teria saído, que eu deveria ter saído e não voltado nunca mais, não por ninguém. Depois dessa peça foi tão forte que veio a tal da crise dos quarenta,. A minha insatisfação era querer mudar o estilo totalmente, fazer uma coisa nova, eu queria fazer Nelson e fizemos igual o que se faz então não me satisfez, ao mesmo tempo, as relações pessoais com algumas pessoas ficaram bem complicadas naquela época. Então, comecei a escrever, foi ótimo, no fundo foi ótimo.**

[01:02:36] CARLOS: Melhorou as relações?

[01:02:39] GUSTAVO: Com o tempo as relações foram melhorando. Depois disso eu ainda fiz O Bem Amado. Eu fui fazer o Otelo da Mangueira, não quis fazer o Hamlet, não queria aquele processo mais, não queria aquele lugar, disse, “Cara, eu não quero, não quero ficar dentro de uma sala de ensaio improvisando cinquenta mil coisas, podendo escrever cinquenta peças e alguém escolhendo o que vai e eu não podendo ter escolha do meu trabalho”, e ai eu entendi, “eu quero escrever”, foi ótimo, “eu quero escrever do nada”, ai eu escrevi o Otelo da Mangueira, comecei em dois mil e cinco, a primeira estreia – estou em dois mil e quatorze então são nove anos – em nove anos eu escrevi e produzi cinco peças inéditas de sucesso e produzi dois clássicos, Ricardo III e Édipo Rei, fiz outras peças, fiz com a Companhia o Rei da Vela, fiz com o Pedro Brício, trabalhos de grupo e tudo, mas estava claro que eu queria fazer um projeto meu podendo escrever do zero o que eu queria fazer, e fiz e deu certo. E agora eu quero fazer um projeto com a companhia, que é um Shakespeare, estamos começando a estudar para ver se eles topam e tudo. Nós tínhamos de grupo num esquema familiar, eu sou compadre da Bel, o Olinto do Kike, somos padrinhos dos filhos, a Drica é comadre da Suzy, amigos meio irmãos, uma relação familiar mesmo. Eu tenho vontade de escrever, de fazer personagens e uma coisa que me incomodava muito, ninguém fazia um personagem do início, meio e fim, eu falei, “Caralho, eu tenho quase quarenta anos, eu quero fazer um personagem do início ao fim, não quero dividir com três, não quero cortar, eu quero ter essa responsabilidade de fazer um Hamlet, um Édipo, um Ricardo III, sem dividir com quatro”, pode ser esteticamente interessante, mas para o ator não é a mesma coisa. Você vai ver o Hamlet da companhia, o espetáculo é incrível, mas ninguém faz o Hamlet ali, em termos de desafio de ator, é diferente, e eu tenho interesse por isso, eu gosto de personagem, quando não posso criar o jeito de andar, a fala porque alguém entra e fala o resto da minha frase, “Ah, pelo amor de Deus, não sou mais criança, mais jovem para fazer isso”. Isso, realmente, é uma coisa que eu não tenho vontade de fazer.

[01:06:01] CARLOS: Você sentia, num grupo tão inovador quanto a Companhia dos Atores, em função do teu gosto, do teu estilo, uma certa resistência ou reprovação estética?

[01:06:19] GUSTAVO: Não, porque todos queriam, mas eu que falava claramente (risos), quem não tem isso mesmo é César e Bel, realmente não tinham, isso não os incomodava, todos os outros gostavam de grandes personagens, eu falava na hora. Eu vim agora de três personagens importantes, o Iago eu fiz a mais tempo, mas eu vim de As Mimosas da Praça Tiradentes, eu vim de peças que possam ter sido mais famosas, menos famosas, tinha uma que nem era tão boa, mas o personagem era incrível, era uma comédia inglesa, boba, que cresce quando você tem que estar em cena duas horas, a quantidade de inflexões, você tem que saber como criar o personagem como um todo, é incrível. Ai eu vou fazer o Ricardo III com um lastro de quem vem de Édipo Rei, Iago, de quem veio d’As Mimosas da Praça Tiradentes, do Me Salve Musical, que foi dirigido pelo Pedro Brício, d’O Pintor, que foi dirigido pelo [Guilherme] Piva, que era uma comédia simples, inglesa, mas o personagem provavelmente é incrível, era muito bom, um péssimo ator que era pintor de paredes, mas o sonho dele era fazer Otelo... Otelo me persegue (risos), várias peças que citam Otelo, já fiz duas, fiz Otelo, do Joaquim Manuel de Macedo, que é um ator que trabalha num armarinho e o sonho dele é montar Otelo e ele é o mais canastrão do mundo. Mas, enfim, tudo isso para dizer que o que me interessa como ator é o personagem, eu faço tudo, mas tudo o que eu faço é em função de ator.

[01:08:27] CARLOS: Se a gente comparar financeiramente uma companhia de teatro com uma empresa vemos que se uma empresa não der lucro em dois anos no máximo ela não deu certo... e um grupo de teatro começa a faturar...

[01:08:47] GUSTAVO: Ah, esquece isso amigo, o teatro não fatura nunca, ele vive das peças que ele faz, a não ser que você seja um grupo, talvez o Galpão tenha isso, que tem uma estrutura diferente, ou um grupo como o Armazém, eu acho que no Armazém é mais centrado no Paulo e na Patrícia. No caso, os dois grupos são subvencionados por empresas, ai eu acho que você consegue ter esse salário mensal, não sei como eles vivem. Mas, na companhia nós nunca tivemos isso, tivemos até uma subvenção, mas é em função de espetáculo, vai dar uma aula em algum lugar e completa com outro trabalho.

[01:09:38] CARLOS: Essa questão econômica era foco de tensão, preocupação, no grupo?

[01:09:43] GUSTAVO: **Claro que é, a manutenção da sede é foco de tensão num grupo sempre**. Nós dividimos agora de uma forma muito criativa, inteligente e renovadora, transformamos a sede da Companhia dos Atores na sede das cias. O Ivan Sugahara, da companhia de teatro os Dezequilibrados, entrou trazendo uma companhia mais jovem do que a geração dele. O Ivan começou fazendo teatro como meu aluno no Andrews e dirigiu a gente no Notícias Cariocas. **O teatro é feito com paixão, a companhia existe, mas ela não gera o emprego e a vida de ninguém, é a paixão que mantém a gente ali nesse lugar**. É claro que ninguém tem prejuízo, vamos fazer da forma como fizemos até agora, tivemos uma ideia, vamos levando até novamente conseguir um apoio para mais dois anos de subvenção em cima de um projeto específico. Chamamos parceiros sem problemas hoje em dia porque antes era um problema, “só pode ser se formos nós oito”, mas deixou de ser, vamos fazer desse jeito.

[01:11:03] CARLOS: Como você falou a aquisição da sede e a manutenção dela são focos de preocupação...

[01:11:08] GUSTAVO: Isso é um foco de preocupação sim porque é um acervo grande, são funcionários, é manutenção, luz, água, gás, telefone, secretária, conservação, digitalização, tudo isso tem custo, você vê as coisas se deteriorando, você não consegue fazer tudo, é memória, é peça.

[01:11:34] CARLOS: Você saberia mensurar o que pesou mais ao longa da história do grupo, nas escolhas do grupo, as tensões e crises internas ou as pressões externas?

[01:12:34] GUSTAVO: Cada grupo tem a sua história, que tenha isso tudo... eu acho que **o que fez a gente ficar juntos foi uma afinidade artística e acreditar num sonho de produzir teatro, fazer teatro, quando isso foi ficando muito diferente de um ou de outro as pessoas foram se distanciando naturalmente, primeiro foi logo no início na A Bao a qu, depois o Kike e a Drica foram para outro lugar, eu acho que isso é natural e as pessoas que mantêm uma chama que acham que têm uma coisa parecida, continuam trabalhando juntas.** As coisas se transformam, por exemplo, eu e o César, não tínhamos tanta afinidade no início dos trabalhos, hoje em dia trabalho muito com ele, inclusive chamei ele para dois trabalhos meus pessoais como ator, ele fazia comigo Oui, oui... a França é aqui! e o Édipo Rei. Eu acho que **é uma questão de como ver teatro, de como pensar, tem coisas que eu não vou fazer, não tem a ver comigo, hoje em dia com muito mais clareza e sem problema, projeto que tem a ver comigo eu vou fazer, um que não tem eu não vou fazer, não tem problema. Para muitos grupos isso não é assim, talvez consigamos fazer isso por sermos muito mais velhos hoje em dia.**

[01:14:09] CARLOS: Você acha que as relações interpessoais do grupo pesaram mais do que qualquer pressão externa?

[01:14:15] GUSTAVO: Para manter o grupo? O que mantém é a relação, o que fizemos de bom. O que faz você querer voltar são as experiências positivas, se você, por exemplo, leva um garoto no pior jogo do mundo de futebol no Maracanã, a coisa mais chata... leva um jovem no teatro para assistir à peça mais insuportável do mundo, nunca mais volta, leva uma pessoa numa peça incrível, a primeira é Petra von Kant e a segunda é Doce Deleite, a pessoa vai querer voltar sempre, ver os melhores no melhor momento. Tivemos uma história, talvez se tivéssemos montado o grupo e aquilo não acontecesse durante três anos... Mas, foi meteórico. Primeiro ano aconteceu A bao a qu, virou uma febre no Rio de Janeiro e em São Paulo foi catapultado... Kike ganhou um prêmio Molière, e depois as coisas iam acontecendo de forma muito forte. **É uma coisa que deu certo, se voltássemos e não tivesse reconhecimento, acabamos de ter uma crise, fazer uma peça que não deu muito certo... vamos dar uma afastada ai... vamos montar Conselho de Classe, virou um bum, foi o espetáculo mais premiado do ano passado, então, vale a pena insistir nisso** **e vale a pena também, quando não está feliz, não insistir nisso e buscar o seu caminho porque eu fui buscar o meu e deu tudo certo**, “não está dando certo ali, o que eu quero fazer, umas coisas que eu aprendi aqui junto com aqui, vamos fazer? Vamos”. Porque **quando a pessoa sai e volta, traz coisas novas, renova a relação**. Acho que nós sempre tivemos muita clareza de que éramos muito diferentes, cada um num estilo, uns mais para um lado outros mais para o outro. O maior mérito do Kike era saber pegar essas diferenças e criar um todo unificado e potente.

# APÊNDICE L – Entrevista com Anna Paula Secco

1. LOCAL DA ENTREVISTA

* Data: 24/06/2014 Início: 17h Término: 18h30min Duração: 115’53”
* N° da entrevista: X
* Meio: conferência

1. IDENTIFICAÇÃO

* Nome: Anna Paula Secco
* Grupo: Companhia de Teatro Atores de Laura
* Função(ões): Atriz
* Tempo de envolvimento: aproximadamente de 1992 à 1998 e de 2000 até os dias atuais.

[00:04:49] CARLOS: Você pode falar um pouco da tua experiência enquanto artista até o momento de chegar ao grupo?

[00:05:02] ANNA: Eu comecei a fazer teatro em oitenta e nove, aquela coisa clássica, não pensava “Ah, desde de pequena eu queria ser atriz”, eu queria ser veterinária. Eu morava na Barra, estava com dezoito e tinha uma amiga que com treze anos já tinha feito o tablado, e ela ficou botando pilha, mas disse, “era muito difícil, só filhos de artistas conseguiam entrar no tablado”, o pai e a mãe dela são cantores, ai ela voltou dizendo que era muito ruim, tinham feito um mês, achado a aula horrível e eu achei que aquilo também não era legal,, mas fiquei com aquilo na cabeça. Eu tinha um pouco de vergonha de dizer que eu tinha vontade de fazer teatro. Até que eu liguei para Susanna Kruger e ela disse, “não, vem fazer uma aula”, acho que foi meio oitenta nove. Tem gente que acha que a companhia surgiu nos ensaios de A Entrevista, que foi a primeira peça, em noventa e dois, e tem gente que diz que não, que a companhia nasceu em janeiro de noventa e três, na estreia da entrevista. Eu, na verdade, fiz um ano e meio antes da companhia nascer porque eu fui fazer teatro nessa aula e fiquei muito feliz já na primeira aula porque fui muito bem recebida. Me botaram para fazer uma árvore e eu fiz uma árvore que balançava com vento, ai a Susanna ficou falando, “nossa, a sua árvore balança com vento, tem vida”. Ai, me encontrei, é isso que eu quero, eu nunca imaginei que eu pudesse fazer teatro antes. Entrei e nunca mais sai. E para essa minha amiga eu falei, “Pô, você não gostou do tablado, mas vai fazer o Laura Alvim”, que era a Casa de Cultura Laura Alvim onde começamos, onde eles davam aula. Ela fez, mas hoje em dia ela é produtora de música, não tinha nada a ver. Mas, foi um grupo muito especial porque eu, por exemplo, era amiga da Irene, afilhada da Susanna, e foi através da Irene que eu vim para Laura Alvim. O Daniel [Herz] tinha uma experiência de grupo, mas estava sem grupo nenhum e, de repente, como eles já davam aula na Laura Alvim há um tempo, eu cheguei ali e me encaixei muito bem com o pessoal ficamos muito unidos. Durante um ano e meio fazíamos peças, sempre gostei de desenhar, eu também tinha vontade de ser desenhista ou programadora visual, ai eu estava entrando na faculdade de desenho industrial então antes de formar a companhia eu fazia figurino, eu fazia os folhetos, fazia meio que tudo e estava já no clima. Os demais, um vendia ingresso, nós nos dividia muito bem no grupo. De repente, o Daniel veio com uma peça que ele havia escrito, um ano e meio depois que eu já estava fazendo teatro, e ele chamou, “acho que temos que fazer uma companhia”. Lembro que ensaiamos por seis meses A Entrevista, ainda com a ideia de ter uma companhia, e ai a filha do Ivan de Albuquerque nos chamou para estrear a peça no Teatro Ipanema que era ali do lado, estreamos, ficou seis meses em cartaz e ai se forma a companhia. Tínhamos vinte e três pessoas, ensaiávamos todo dia, éramos muito cheios de gás quando a peça estreou. Já estou mudando de assunto, falando do depois, na verdade o antes não tem muito, o antes é um ano e meio de aula de teatro, fazendo programação visual e, de repente, falando, “caramba, eu estou aqui, acabei de estrear e eu quero ser atriz”.

[00:11:08] CARLOS: Antes de entrar na história do grupo, que eu pedirei para você fazer um desenho dessa história pela tua perspectiva, me diga se existe um momento que faz você pensar, “estou num grupo de teatro”?

[00:11:40] ANNA: Existe... tem vários momentos. Acho que a estreia da companhia foi muito especial porque ensaiamos muito tempo, foram mais de seis meses. Eu passei a noite pintando a fachada do teatro, “A Entrevista”, era tudo muito braçal, lembro que não tinha computador naquela época, eu fazia a programação visual em fotolito, era tudo muito artesanal. Tínhamos dezoito anos, era mais fácil de você ficar o dia inteiro no teatro então vivíamos aquilo e aquele grupo era muito unido, muito amigo. Estreamos “A Entrevista” e acabou que conseguimos por meio da Ana Markun, filha do Paulo Markun, contatos de um produtor em São Paulo e fizemos uma turnê logo no primeiro espetáculo pelo interior e na capital de São Paulo. Foi muito especial e depois o Daniel fez outro texto que se chamava o “Cartão de embarque”, estreamos no teatro Delfim, que era aqui no Humaitá, agora é consulado dos Estados Unidos. Nessa peça eu lembro que o Daniel e a Susanna falaram assim, “você tem que fazer o figurino também”, ai eu falei, “Mas, eu já vou fazer a programação visual, já sou atriz”, “Não, acho que você tem que fazer o figurino também”. No Cartão de Embarque foi o momento de eu dizer assim, “Caraca, eu quero isso”, foi um momento especial porque eu fazia três funções e tudo na raça. Lembro que o figurino da peça, tínhamos um patrocínio que deu uma grana e eu eram quase quarenta personagens, tinha uma amiga minha que a família tinha acabado de vender o apartamento e tinha uma cortina de voal branco que ia pelo apartamento inteiro e eu disse, “então vamos usar essa cortina”. O espetáculo foi feito com a cortina do apartamento dela e com as roupas da Inega. Pegava umas roupas da Inega, pintava, rasgava e tentava mudar aquela cara de roupa de marca, depois com a cortina. Fiquei muito cansada, eu era muito nova então quando acabou a peça eu chorava muito, nesse dia o pessoal ficava me abraçando, foi muito emocionante, realmente conseguimos fazer aquilo com praticamente nada. Acho que sempre tive certeza, desde essa árvore que eu fiz no Laura Alvim, eu pensei assim, “caraca, consegui, cruzar a ponte de ônibus, sair da barra que vira um mundinho, as pessoas ficam na barra e não saem mais”. Eu não me identificava com o mundo da barra nem com as pessoas. Eu fazia jazz, mas não era o que eu queria. Quando acabou a aula eu tive certeza de estar fazendo parte de um grupo, ai eu fui indicada como melhor figurino, como melhor atriz, logo no Cartão de Embarque, a peça foi muito indicada também. Logo depois nós emendamos outra peça, era quase uma peça por ano, sempre criações coletivas em que somávamos muito. O Daniel nos mandava improvisar, o método, o modus operandi da companhia é muito esse, encontramos um tema, o Daniel traz um tema, improvisamos e vamos criando os textos, na maioria das peças da companhia foi isso que aconteceu. Então, eu acho que desde a primeira aula eu disse, “eu quero fazer isso”, tanto é que um ano e meio depois eu sai da faculdade, fui fazer faculdade de teatro e fiquei, mas acho que foi bacana esse momento de Cartão de Embarque porque foi muito na raça que conseguimos montar essa segunda peça.

[00:17:27] CARLOS: Por outro lado, houve um momento que você pensou, “não quero mais fazer isso, vou sair da companhia”?

[00:17:34] ANNA: Existiu, vários. Eu tenho duas companhias agora por conta disso. Em mil novecentos e noventa e sete estávamos com a peça Romeu e Isolda, um espetáculo muito alegre da companhia, fez muito sucesso na época, fomos muito indicados, ganhei premio de melhor atriz, tudo muito incrível e fomos chamados para ser uma das companhias a representar o Brasil na bienal de Lyon. Tinham quatro francesas no elenco, fizemos a peça em francês, foi incrível, fizemos uma turnê, na época o dólar estava um para um, e viajamos pela Europa toda. Quando eu voltei, pensei, “ah, eu quero morar fora” então eu fiquei muito mais crítica com o trabalho da companhia. Não sei se foi porque eu tinha ganho o prêmio de melhor atriz, “não, pera ai, agora o que eu vou fazer”. Uma coisa boba, mas que também faz parte do crescimento. Eu queria muito morar fora, ai tinham uns textos que eu não queria fazer, ai foi o primeiro ensaio que eu fiquei longe da companhia. Eu resolvi não fazer a peça porque eu vinha fazendo todas as peças. Fui morar fora e fiquei um ano e meio fora, já tínhamos Decote, e outras coisas. O Romeu e Isolda ficou muito tempo em cartaz, ficou de noventa e cinco a noventa e sente. Ai eu fiquei um tempo fora, ai eu falei, “É, eu posso ficar na companhia”, eu fui fazer mímica em Londres, isso em noventa e oito. O Romeu e Isolda estreou em noventa e cinco, ficamos muito tempo em cartaz, viajamos para França em noventa e sete. Em noventa e seis estreamos o Decote, mas ainda estava com o Romeu e Isolda viajando. O Decote também foi uma peça muito feliz da companhia, ganhamos todos os prêmios, o mais importante que tinha de teatro jovem na época que era o prêmio Coca-Cola, que possibilitou três companhias irem à França para essa bienal de teatro. Depois, iríamos montar a Flauta Mágica, não seria um texto coletivo, mas de um autor Brasileiro, já falecido, só que **eu não queria fazer a peça**, ai eu disse, “bom, já chega”. Eu estava na companhia e fazendo aula, ai nessa época **eu queria fazer outras coisas**. Como tínhamos viajado e feito muitas coisas nessa viagem, em noventa e oito eu fiquei com muita vontade de fazer muita coisa, tentar outra técnica de teatro porque nós sempre tínhamos a mesma técnica, improvisação. Então, resolvi fazer mímica, eu odiei fazer mímica, achei muito frio, era um monte de gente alta, bailarina e eu baixinha morena. Ai eu consegui o dinheiro necessário e fiz o Decroux.

[00:22:26] CARLOS: Voltando num ponto que você falou, quando você viajou, sobre a peça que você não queria fazer...

[00:22:50] ANNA: É, eu não queria fazer a Flauta Mágica, o Daniel experimentava um pouco a próxima peça da companhia na aula e eu tinha experimentado, feito uns papéis, achava legal, mas não queria. Cara, em noventa e oito, quando eu viajei, estreamos duas peças, a Casa bem assombrada e o Julgamento. Eu fiz as duas e logo depois eu viajei.

[00:23:32] CARLOS: Você sente que não ter participado dessa peça causou uma certa tensão ou o grupo recebeu numa boa?

[00:23:47] ANNA: Não, na verdade, como sou uma pessoa que fazia muita coisa dentro do grupo, sempre querendo fazer tudo, de repente, chegar e falar, “quero ficar um tempo fora”, foi um susto para o Daniel e para Susanna como diretores. Mas, ao mesmo tempo, eles falaram, “Beleza”. O grupo era grande, não tinha tanto problema. No dia da estreia da Flauta Mágica eu fiquei chorando em Londres pensando, “Ah, será que é isso que eu deveria ter feito mesmo”, muito apegada porque é como um casamento. Mal eu sabia que aquilo era apenas o início da história. Não tinha problema nenhum eu não fazer uma peça, só que quando você está vivendo esse momento é muito cruel, desapegar e dizer, “não, eu não vou fazer essa peça”. Mandei várias cartas para os atores, fiquei muito conectada, chorei de apego mesmo, “ah, meu Deus, eu não estou lá junto com a minha companhia”, uma coisa meio de mãe, doida. Mas, deu tudo certo, eu voltei, tinham umas quinhentas peças para fazer e tudo certo. Quando chegou a dois mil, o Daniel e a Susanna se separaram então ficou um clima um pouco ruim na companhia nessa época.

[00:25:49] CARLOS: Foi difícil com a saída de uma pessoa tão importante para o grupo?

[00:25:57] ANNA: A Susanna e o Daniel são pessoas muito diferentes. A Susanna sempre foi uma pessoa que gostava de manter, achava que a opinião dela era muito importante, que tínhamos que ouvir. O grupo foi formado de uma forma paternalista pelo Daniel e Susanna. Acho interessante que a companhia conseguiu passar por todas as fases, no início tinha uma coisa muito paternalista da Susanna. Acho que a saída da Susanna da companhia foi a melhor coisa porque hoje em dia é uma outra companhia. Sabe aquele casamento que passa por várias etapas e é bem sucedido? Acho que é um pouco isso. Por exemplo, nessa época que a Susanna estava se separando do Daniel, já estávamos no teatro Miguel Falabella, que é um teatro que administramos, e estávamos querendo montar uma peça que foi convidada para viajar para São Paulo. Estávamos fazendo um projeto chamado Saravá Mario de Andrade, e “vocês vão viajar por vinte e uma cidades do interior de São Paulo, mas tem que falar do Brasil...”. Ficamos um mês na sala de trabalho, eu tinha acabado de voltar de Londres, ensaiando muito, e sabíamos que se ficássemos improvisando conseguiríamos improvisar uma peça falando do Brasil, das nossas experiências de viagem pelo Brasil, e saiu. Acabamos pegando um clássico, um texto do Gil Vicente, o Auto da Índia ou Arabutã – o texto do Gil Vicente é o Auto da Índia – e fizemos outra coisa que virou o Auto da Índia e o Arabutã. Depois desses vinte e um dias viajando pelo interior, resolvemos montar a peça no Rio de Janeiro só que com outro cenário, outro figurino, foi bem na época que a Susanna estava se separando do Daniel, ai foi bem complicado, a peça ficou muito ruim. **A Susanna estava muito insegura por conta da separação e numa reunião com o grupo ela disse assim, “a companhia é minha e do Daniel”, o Daniel falou assim, “Não, eu acredito numa companhia de todo mundo”, “Não, a companhia é minha e do Daniel e vamos montar o que quisermos”, uma coisa meio imposta assim. Nós sempre acreditamos que o grupo era de todo mundo, o grupo tinha uma harmonia muito grande, nessa época tinha muita gente ainda no grupo, tinha ainda vinte e três pessoas. E nessa época, eu, o Luiz André [Alvim], a Adriana Schneider, que hoje em dia é professora da UFRJ, a Helena [Stewart], a Georgiana [Góes], nós nos olhamos e falamos, “Pô, se o grupo é de vocês então vamos fazer o nosso grupo porque eu estava aqui dando o meu sangue o tempo todo porque eu achava que a companhia era minha também”**. E fizemos. O Daniel e a Susanna brincavam que o Luiz André e a Adriana, que sempre foram muito revolucionários, eram pedras na água, eu não porque eu sempre fico muito na harmonia, não era do grupinho pesado, apesar de compartilhar dos dois grupos, enfim, num grupo de vinte e três pessoas sempre há panelas. Eles jogavam pedra na água e, aquela coisa que vai reverberando? Ai, nesse dia nós nos olhamos, ficou aquela coisa, “Pô, vamos fazer um grupo? Qual vai ser o nome?” e ficou o nome, Pedras, que já tem treze anos de existência. Hoje em dia brincamos que foi uma dissidência amorosa. O grupo continua, ganhamos até agora um edital de fomento para pesquisar o próximo espetáculo. Eu sempre dei muita sorte de intercalar, o ano que o Pedras está com espetáculo, a Companhia não está.

[00:30:49] CARLOS: Gera ciúmes entre um e outro?

[00:30:58] ANNA: Gera, eu e o Luiz André estamos na Companhia e no Pedras. A Adriana e a Helena saíram da companhia e só estão no Pedras. Eu não quis sair, disse, “Bom, vamos montar outro grupo de pesquisa que é nosso, mas eu quero continuar na companhia”, muita gente saiu, a Verônica [Reis] e uma galera saíram com essa discussão. **A discussão do Daniel e da Susanna acabou reverberando no grupo e o grupo rachou e a volta disso foi no [As artimanhas de] Scapino, só que no Scapino eu já estava ensaiando o primeiro espetáculo do Pedras, ai eu fiquei fora**. O Daniel fez teste para entrar algumas pessoas. Foi ai que entraram as pessoas novas da companhia, a pessoa mais nova deve ter doze treze anos de companhia, no caso é o Leandro Castilho que entrou no Scapino.

[00:32:15] CARLOS: Nesse momento então a Susanna saiu da companhia?

[00:32:17] ANNA: **Não foi nesse momento, ficou ainda uma coisa... ai ficou um bom tempo de discussão de quem é a companhia, com quem vai ficar o nome artístico? Eu acho que a Susanna saiu faz quatro anos. Isso foi um racha no sentido de jogar um balde de água fria para quem estava achando que estava num grupo que era seu. A Susanna continuou trabalhando muito tempo na companhia, acho que saiu em dois mil e dez ou nove [foi em 2008, segundo a própria Susanna, que foi contatada e preferiu não dar a entrevista sobre esse tema]. Mas, foi muito ruim, foi de uma forma meio estranha como ela saiu porque ela estava ficando desgastada ao acreditar numa companhia que era dela e o Daniel então ela não se encaixava mais.** Mas**,** eu continuo adorando ela, nós nos falamos, ela mora perto da minha casa. Mas, artisticamente, acho que **um grupo consegue se sustentar quando pensa o artístico igual**, quando pensa teatro igual, junto, e realmente com ela não estava dando, **ela estava impondo alguns projetos que o grupo não queria**. Então, fizemos alguns projetos que não foram felizes porque não estávamos felizes. Fizemos uma peça por ano por seis anos. Fizemos N.I.S.E., O Conto de Inverno, fiz muitas peças ainda com a Susanna depois dessa grande discussão de dois mil. Continuei na companhia, o André também, em paralelos com o Pedras, mas **a companhia estava muito pesada, e ia ter que passar por essa fase, criando espetáculos que não voavam, acho que por causa da energia interna do grupo. E assim que ela saiu foi muito impressionante como a companhia... ai falamos, “pô, agora é nosso. Vamos fazer tudo o que fazíamos antigamente, que é pegar as coisas?” Ai um faz o edital, o outro cuida da parte visual da companhia, outro cuida do site, nós nos dividimos muito bem. Ai mudou a energia, nós nos renovamos porque realmente quase acabou.**

**[**00:35:29] CARLOS: Hoje você sente que esse tipo de conflito acabou?

[00:35:31] ANNA: Esse tipo acabou.

[00:35:34] CARLOS: Que outros conflitos ou tensões você identifica internamente na companhia?

[00:35:52] ANNA: Eu não sei, eu acho que hoje em dia, qualquer artista tem que ser produtor também, e é muito difícil porque você escolhe ser ator e tem que ficar lá com lei, edital, é muito chato. **Você tem que cair nesse lugar porque é da gente, nós nos sentimos donos e caímos nesse conflito, “caramba, poderíamos ser mais produtores, mais donos da bola do que estamos sendo”**. Às vezes nós nos chicoteamos muito em cima desse tema e eu sou a que tenta, “gente, não é assim, espera aí”, mas realmente isso é complicado.

[00:36:37] CARLOS: Perguntando de outra maneira, para que talvez te produzam outras reflexões, que tipo de conflitos existem na Companhia que não tem no Pedras e vice-versa?

[00:37:24] ANNA: O que aconteceu? As pessoas foram saindo muito naturalmente da companhia. Até a Susanna sair, as pessoas foram saindo, um saiu para ser cineasta, outro para ser produtor e foi diminuindo o grupo. O Daniel sempre falava isso, vai ter uma seleção natural. Quando veio o [Teatro] Miguel Falabella, trouxe uma espécie de subvenção. Em dois mil, eles perguntaram para o grupo – vinte e três ou vinte e uma pessoas – e eu falei que não queria ser dona de teatro, queria ser atriz, e eu não fui e umas nove pessoas foram, que chamaram G9 [grupo dos nove], para trabalhar no teatro. Isso gerou um salário, e muita gente foi ficando na companhia por conta desse salário e não pelo trabalho artístico. Então, ao longo do tempo isso foi se renovando e hoje em dia temos um grupo de oito pessoas que trabalham no teatro, é uma subvenção porque eu pago todas as minhas contas, se não estivermos fazendo peça nenhuma, não tivermos patrocínio, eu tenho o salário do teatro. Então, **antes de dizer o que tem de diferente entre uma companhia e outra, só para falar os conflitos da companhia que são muito diferentes do Pedras**. **O Pedras não tem um salário, só trabalhamos por projetos. Na companhia eu tenho um dia a dia de trabalhos muito mais frequente, no Pedras só quando estamos com patrocínio, temporada, viagem comprada**. **Na companhia temos sempre um momento de “Pô, estamos aqui porque somos uma companhia ou porque queremos esse salário mensal”. Então, isso fica um pouco no ar, “Pô, já recebemos esse salário do teatro”, porque trabalhamos muito na parte operacional do teatro, mas nós nos olhamos às vezes e falamos, “será que isso nos acomoda enquanto companhia, será que corremos menos atrás de vender o espetáculo, de estar fazendo turnê porque temos o teatro Miguel Falabella?”. Acho que isso é real porque de certa forma temos o teatro para cuidar. De uns dois anos para cá resolvemos nos provocar nesse lugar. Foi muito interessante porque ficamos dois anos quase afastados no teatro, tendo que colocar mais gente para trabalhar no teatro porque estávamos viajando, com muita peça em cartaz, nós nos provocamos e rolou. No Pedras temos que nos provocar para colocar os trabalhos nos editais para poder ter trabalhos, senão não iremos nos encontrar**. Porque tem astróloga no Pedras, tem a Adriana que dá aulas na UFRJ, quem trabalha só com teatro mesmo no Pedras sou eu, a Georgiana Góes e o Luiz André, mas ele faz luz então ele também tem outra coisa. Só para te localiza o como é diferente, **o fato de termos um teatro para cuidar diferencia muito o modus operandi do Pedras e da Companhia**. **No Pedras temos um tempo muito mais lento do que na Companhia**, o Daniel é um diretor muito inquieto porque ele diz, “O Diretor goza quando ele está ensaiando, a peça estreou, acabou a brincadeira para ele” então ele quer logo entrar na sala de trabalho, e nós não, queremos viajar com a peça, entrar em cartaz, rodar com a peça. Então, a companhia agora está com seis peças no repertório, não temos tempo e ai ele já está querendo montar outra peça. Conseguimos convencer o Daniel de parar, falar esse ano, “não, não vai dar, vamos rodar com as peças, vamos viajar com as peças, vamos entrar em temporada”. Porque no meio de copa se não formos fazer algo político, fica muito estranho montarmos uma comédia, que estamos querendo fazer. Num ano de copa, ano de eleição, acho que temos que estar sintonizado com o que está acontecendo no Brasil. E o Daniel falou, “Beleza então vou dirigir outras peças fora”. **E ainda tem essa diferença, na Companhia tem seis homens e duas mulheres, no Pedras são cinco mulheres e dois homens**. Então, é muito engraçado porque eu faço parte da companhia que tem muito homem e no Pedras que tem muita mulher. **O Pedras é muito feminino, ele precisa de um tempo, fazemos uma peça de dois em dois anos, a última peça que estreou foi em dois mil e dez, agora que estamos com espetáculo novo que vai estrear no final desse ano ou ano que vem**, não sabemos, tem um tempo muito mais largo porque não temos um gerente de produção, nem um produtor está conosco direto então ele vai se encaixando nos tempos. Mas, quando surge alguma coisa é sempre uma coisa muito necessária de falar então é tudo muito mais orgânico no Pedras, se eu tivesse que falar, gosto muito da galera da Companhia, sou amiga, conheço a milênios, todo mundo irmão, mas eu me identifico mais com o pessoal do Pedras porque eu acho que somos mais amigos entre si, claro, são mais mulheres então sou muito amiga das mulheres do grupo. Então, tem uma morosidade maior no Pedras. Na companhia, não tem como, vinte e três anos de companhia, já vi muito problema, por exemplo, fizemos o Absurdo que estreou em dois mil onze, em seguida nós já tínhamos que ensaiar o Beatriz, que tinha ganho o edital para montar. **O Daniel perguntou se eu queria fazer a Beatriz. Eu fiz e emendei um processo no outro e foi uma loucura. Eu fiz com um ator da companhia que eu não me identifico muito, mas eu sou obrigada a trabalhar com ele no dia a dia porque ele é um grande ator, mas eu não me identifico tanto. No Pedras eu me identifico com todo mundo, posso trabalhar com todo mundo que vai dar samba, não vou me sentir incomodada. Na companhia, depois de tanto tempo, acaba que tem um pouco esses atritos. Mas,** por incrível que pareça no momento que você está fazendo essa entrevista eu estou no maior amor com a companhia, tranquila com todos os atores, mas fazer o Beatriz foi meio complicado porque eram só dois atores em cena.

[00:46:17] CARLOS: O que é “não se identificar com a pessoa”?

[00:46:43] ANNA: Quando você não se identifica muito com o mundo da pessoa, com a maneira de agir. Depois de vinte e três anos você conhece muito bem essa pessoa, é o Paulo Hamilton, ele é muito bom ator, é muito inteligente e participativo na companhia, mas ele é leonino, tem um ego muito inflado, nada contra os leoninos, mas no teatro é complicado. Você tem que estar o tempo todo ligado no seu ego porque senão você pode não dar espaço para o outro porque em cena você tem que dar e recebendo o outro e se a outra pessoa não te recebe você fica um pouco sem espaço. **O que eu acho muito interessante e me fascina continuar na companhia é justamente passar por essas coisas ruins**. **Num momento eu pensei, “cara, não quero mais, acho que vai ser a última peça da companhia porque é muito complicado e o Daniel tem que dar um basta no Paulo Hamilton e ele não dá”, essas coisas de crise no meio do processo. E o que foi genial é que passou o processo, conseguimos nos encaixar dentro das nossas diferenças porque somos pessoas muito diferentes e hoje em dia eu sou muito mais amiga dele do que eu era antes**. E não foi por conta da peça, mas foi por conta da vivência que tivemos ao longo da peça. Quando parou a peça, nós nos olhamos e falamos, “Poxa, poderíamos ter sido mais parceiro”. **E hoje em dia, eu estou me dando super bem com ele, muito mais. Então,** vamos ter uma turnê agora em setembro que vai ser um mês inteiro viajando por várias cidades, eu e ele com Beatriz, e eu estou muito mais tranquila, ficava falando, “Ai meu Deus, não queria entrar em cartaz”, ficava um pouco boicotando isso, e agora eu estou muito mais tranquila porque eu sinto que por conta dessa dificuldade conseguimos nos reinventar dentro da companhia, mesmo depois de tantos anos. E isso é legal. **Então, realmente, na época foi complicado, mas agora eu não sinto mais isso, me sinto mais próxima e beleza, está tudo certo, somos diferentes e é só isso, não é nenhum bicho de sete cabeças. E acho que o teatro faz isso porque ele se confunde um pouco com o pessoal, e acho que isso que é difícil viver em companhia seja de música, de teatro, seja lá o que for**. Porque às vezes você não está bem e você não pode chegar e colocar em cima do grupo. Tem que estar o tempo todo se trabalhando, como é trabalhar num grupo? **Ai vem uma pessoa com aquele mesmo problema de anos, e uma frase que fica rondando a companhia e vivemos falando, “é muito difícil mudar sua imagem com seus velhos amigos”**. **Numa companhia de teatro a coisa fica muito misturada, “é meu amigo e não é, mas ao mesmo tempo já não saímos tanto à noite, mas ao mesmo tempo saímos, marcamos de ver o jogo juntos”, ninguém viaja junto. Já no Pedras, não, no Pedras nós viajamos juntos, fazemos muita coisa de amigos. É diferente isso. Na companhia não, na companhia conseguimos ser amigo e não ser e ao mesmo tempo perceber que o faísca [Márcio Fonseca] depois de dezoito anos mudou, não posso ficar com aquela imagem dele cristalizada de achar que ele é assim, ou a Anna Paula é assado. A grande parada de estar num grupo é falar, “Pô, essa pessoa já mudou, vamos tentar revê-la com uma lente nova”. Acho que aos poucos vamos conseguindo manter essa convivência.**

**[**00:51:27] CARLOS: Olhando na história, nesse processo do Beatriz, você identifica em algum momento uma reverberação no processo da criação ou numa cena dessa certa incompatibilidade entre você e o seu parceiro naquele momento?

[00:52:05] ANNA: Eu não sei. Tinham algumas pessoas que falavam, “vocês não têm química no palco”. Porque a história é um autor que se apaixona pela Beatriz e fica a peça inteira sem saber se chega em cima dela ou não, e ai o espectador fica vendo o pensamento desses personagens porque eles são muito invadidos pelo passado o tempo todo. Então, no momento que surge um pouquinho de sedução então ela começa a pensar, “não, o meu ex-marido fez aquilo comigo, me traiu, esse vai me fazer a mesma coisa”, e é muito poético, um texto do Cristóvão Tezza que o Bruno Lara Resende adaptou para o teatro. Então, a energia sedutora, a energia ali dos enamorados está o tempo todo presente. Dentro da companhia nunca ninguém namorou ninguém, não tem muito essa coisa sedutora, eu acho que todos os homens da companhia são mulheres e vice-versa. E como só tem duas meninas o Paulo Hamilton botou muita pilha do Daniel chamar outra atriz para fazer a Beatriz, eu fiquei sabendo disso e foi ruim. E na época o Daniel falou, “É, seria legal você emagrecer para fazer o personagem”, eu falei, “Ah, legal, acho bacana também porque o personagem é mais novo que eu, acho legal”, e eu quis emagrecer. **Só que foi muito chato durante o processo porque o Paulo Hamilton tem uma coisa meio francesa de fazer uma brincadeira meio irônica de dizer, “E ai, já emagreceu quanto essa semana?”, e aquilo me incomodava muito então eu tinha que olhar àquele homem e me apaixonar por aquele homem**, “Ah, meu Deus, eu acho esse cara um chato, pentelho”, tudo o que eu menos queria é estar fazendo aquele papel, muito menos um papel romântico. E nunca tínhamos feito, quer dizer, no Adultério tínhamos feito, mas era uma cena farsesca, super mais tranquila, mas quando você vai para um mais teatro realista, por mais que seja um texto super poético, era muito complicado para mim. Mas, conseguimos porque tinha muita gente que via a peça e falava, tanto é que a mulher dele, que fazia o figurino, veio contar que a tia avó dela foi ver o espetáculo e saiu da peça falando, “Olha, você toma cuidado com essa Beatriz, você viu os olhares dela para o seu marido?”. Então, tinham umas pessoas que acreditavam. Eu ficava um pouco assim, “Ah, será que poderíamos ter ido mais se não fosse esse climinha do tipo, você não é a Beatriz que eu imagino e você não é o escritor que eu queria que fosse”, acho que **ficou um pouco em cima do ego mesmo. Eu queria outro ator para fazer o personagem e ele queria outra atriz então tivemos que nos adequar, só temos nós dois, você vai ter que me aceitar como Beatriz e eu vou ter que aceitá-lo**. Isso eu acho que atrapalha um pouco, mas acontece muito no teatro, na televisão, de repente, você pega um par romântico e não tem muito axé, mas rolou, fomos tentando, foi passando por cima disso tudo e é isso, é trabalho, é técnico. É mais gosto se é uma pessoa que você tem mais intimidade, você pode brincar e tal.

[00:56:38] CARLOS: E hoje se você fosse participar de qualquer outra montagem em dupla e tivesse que ser com ele, teria a mesma reação?

[00:56:55] ANNA: Acho que teria bem menos. Porque dentro de uma companhia tem os personagens arquetípicos, todo mundo tem uma brincadeirinha para uma pessoa, “Ah, a Verônica é atrasada, o Paulo Hamilton é o egão. Pô, fazer com ele? Ele vai roubar tua cena, como é que você vai conseguir?”. Quando eu aceitei fazer Beatriz todo mundo da companhia – nos corredores, brincamos que as coisas vão rolando pelos corredores – vinham para mim e falavam, “Ih, está ferrada, ele não vai deixar você fazer nada, ele vai roubar todas as suas cenas” e eram praticamente dois monólogos o espetáculo. É muito texto, muita coisa, o tempo todo nós dois em cena. E as pessoas falavam, “Meus pêsames, coitada”. Ele tem essa fama de roubar a cena do outro, dentro da companhia, de querer aparecer o tempo todo, leaozão, rei da selva. Ele é chamado de Jorge Dória porque ele gosta muito de improvisar. Só que esse lugar do improviso dele, por exemplo, comigo dá muito certo porque quando fazíamos o Adultério, que eu tenho uma cena com ele que é farsesca, ele improvisava e eu improvisava junto e isso é uma delícia porque ele é um ator muito vivo em cena e ele joga com você, isso é muito bom de estar com ele em cena, mas tem um lado ruim que realmente, às vezes ele passa do ponto e não sobra espaço para você interagir. Tive que aproveitar isso como uma escola. Hoje em dia se eu tivesse que fazer um personagem com ele seria mais tranquilo. Cada um tem uma tendência, um tem uma tendência de tentar fazer sempre a mesma coisa. Vamos nos conhecendo enquanto atores, depois de tanto tempo fazendo teatro juntos você vai entendendo que um ator não improvisa muito, se rolar um erro ele fica meio catatônico, ele fica no texto que está sendo dito, isso é muito bom porque você vai treinando várias formas de fazer teatro. Por exemplo, no processo do Absurdo, que também era um texto nosso, estudamos toda a obra do Ionesco e o teatro do Absurdo faz tudo ao inverso então a maneira que tínhamos que improvisar era invertendo toda a lógica e tiveram dois atores no processo que não conseguiram, eles ficaram catatônicos, literalmente catatônicos, não conseguiram improvisar. Era eu, o Luiz André e a Verônica, o Anderson [Mello] e o Márcio [Fonseca], o Márcio e o Anderson tiveram um tilte no processo que não conseguiram improvisar, ai o Daniel teve que chamar o Paulo Hamilton, o Charles [Fricks] e o Leandro [Castilho] para nos ajudar no processo para ter homem para podermos improvisar e ter material. E isso, no processo que foi muito difícil, tipo, “Ah, que saco, pô, eles não conseguem improvisar”, até chamar o resto da companhia para falar, “chega ai galera porque estamos precisando de força criativa”, foi um estresse. Então, discussões, várias coisas. Porque **criar um texto a cinco mais, seis mãos, a sete como fazemos é sempre muito desgastante, mas também prazeroso.**

[01:01:10] CARLOS: Em cima disso que você falou, qual a diferença da crise que existe durante um processo de criação e aquela que existe durante a entressafra criativa?

[01:01:35] ANNA: **Todas as crises aparecem no processo de criação porque você é obrigada a lidar com a fragilidade do outro**, **com a irritação do outro, com a impotência do outro e isso, você tem que ficar muito atento para não ficar muito crítica, muito histérica**. Eu sou uma pessoa muito crítica comigo e com os outros então quando eu vejo que não está rolando, eu vou ficando numa irritação e, às vezes chego e falo uma coisa que não é legal. Eu chego e falo, “vem cá, você não vai trazer nada para o processo?”, às vezes eu desafino e assim como eu, todo mundo desafina em algum momento porque fico numa gana de querer criar e ai é complicado. **Por exemplo, quando o outro apresenta uma cena e não é bem recebida pelo grupo, ai é horrível, ai você vai tendo que ligar o tempo todo com o ego, “minha cenas não estão indo, não estou tendo papel, não está rolando”**. É aquela coisa que não é muito dita, mas que fica claro, assim como eu adoro futebol, eu estava vendo aquele jogador que saiu e entrou Marcinho, Marcelinho (?), alguém que entrou no lugar dele, no meio de campo, e o repórter perguntou para ele, “mas então você vai ficar no campo?”, aquela coisa que não é dita, está muito claro que o cara não está rendendo bem. Num processo de criação, acontece a mesma coisa, é um time. Então, quando a pessoa não está rendendo muito bem, fica uma coisa, é muito difícil. **Quando estamos ensaiando uma peça que o texto já está pronto é muito mais fácil, está ali, até se dividirem os papéis tem uma tensão porque às vezes você quer o mesmo papel que o outro e tal, tem isso, mas acaba rapidinho**. **Num processo de criação de uma peça, às vezes tem textos sendo criados uma semana antes de estrear, como foi o absurdo, como foi o adultério. É uma tensão até o final, tentando ligar com a dificuldade do outro, tentando encaixar a minha dificuldade com a do outro e tentando manter isso em harmonia para a peça poder estrear. E depois que a peça estreia todo mundo vira melhor amigo, está tudo certo, é só partir para o abraço e ficar fazendo a peça, aí está tudo certo. A entressafra, como você disse, que é esse lugar entre uma peça e outra, eu acho que não tem tanta crise porque normalmente continuamos nos apresentando com as peças então nunca ficamos sem fazer nada, por exemplo, agora, temos um treinamento de ator toda quinta-feira, e ai normalmente lemos textos, toda quinta-feira**. Então, quando estamos na entressafra ficamos lendo teatro pós-dramático ou peças de teatro, ou vendo filmes de peças para ver qual vai ser o material, o que vamos querer montar na próxima peça. Agora estávamos lendo muito Molière, tinha botado vários editais, Escolha de mulheres, Tartuffo, etc. Até que, de repente, uma pessoa sugeriu ler Martins Pena. Quando lemos, todo mundo se apaixonou, vibrou o olho, e dissemos, “é isso, queremos fazer isso”. **Então, na entressafra tem esse momento de procura que é difícil, mas não tem muita crise, tem assim, “Ah gente, eu quero fazer essa peça”, e ai tem, “Não, essa peça não tem nada a ver” então fica uma discussãozinha assim, mas nem beira a crise da criação de um espetáculo, eu acho.**

**[**01:06:40] CARLOS: Você sente que o Daniel enquanto diretor utilizar esse teu jeito crítico, essa forma como você se relaciona com seus companheiros num processo criativo, você acha que ele utiliza essa tua característica em cena e até mesmo para o processo criativo fluir, ou acontece de forma tão intuitiva que ninguém percebe?

[01:07:11] ANNA: Olha, o **Daniel é um diretor que trabalha na aprovação, existem os que trabalham na aprovação e outros na reprovação. O Daniel trabalha cem por cento na aprovação. Ele sempre vai te dizer o que foi legal na tua cena e não o que não foi legal, isso é muito bom, ele fala assim, “no final do processo todos têm que odiar o diretor, mas não podem se odiar entre si” então acho que ele conduz isso muito bem, ele atinge o objetivo dele.** Então, é claro, vai rolar uma discussão entre eu e uma pessoa, entre dois atores, entre um ator que um dia chega muito irritado e começa a falar alguma coisa... e o Daniel está sempre, “não gente, pera ai, para que? Pera ai...” ele sempre pega a responsabilidade para ele. Por exemplo, uma coisa legal que acontece, que depois de muito tempo fazendo teatro junto, **o Daniel sabe que eu sou uma atriz muito crítica então muitas vezes ele fala, “Anna Paula, o que você não está gostando?”**. Ele já sabe que eu não estou gostando. Então, depois de muito tempo eu parei de falar tanto as minhas críticas, do processo porque eu tenho uma maneira de estar em cena às vezes e estou dirigindo a cena... é mais forte do que eu. Ele sabe disso então ele já sabe como me pegar também, ele chega para mim e fala, “o que eu você não está gostando?”, “Pô, não estou gostando disso, disso e disso” e o que ele concorda ele traz para ele, “Gente, não gostei disso, disso e disso”, como se fosse ele então é perfeito. **A coisa vai surgindo de uma forma mais harmônica, isso aconteceu muito no Beatriz porque eu falei, “Já que sou só eu e o Paulo Hamilton, ele não vai sair desse processo falando, a Anna Paula é muito crítica”. Eu segurei toda a minha onda para ficar ninja, zen, e foi perfeito porque tudo que eu achava que não estava legal o Daniel me perguntava e ele trazia para ele. Em nenhum momento rolou uma discussão entre eu e o Paulo Hamilton, foi muito harmônico.**

[01:09:41] CARLOS: Você acha que se você falasse o grupo não aceitaria por achar que esse lugar pertence ao Daniel?

[01:10:00] ANNA: É, isso. Esse que é o problema porque senão é muito complicado. Quando todos os atores começam a falar o que acham, vira um caos. Então, acho que esse modus operandi dos atores falarem para o Daniel, acho que acontece não só comigo, mas com todo mundo. **O Daniel teve essa sabedoria de umas peças para cá de falar com cada ator, “o que você está sentindo”, para poder ir ajeitando o time porque são muitos egos, muito ator, muita atriz, e todo mundo querendo contar a sua história, querendo se identificar cada vez mais.** Por exemplo, **no Absurdo rolou isso muito porque foi uma peça muito difícil, o resultado ficou muito legal, mas o processo foi difícil porque você inverter a lógica, você vai ficando meio louco no final do processo. Mas, no Adultério foi muito divertido.**

[01:11:10] CARLOS: Como é que essa dificuldade se expressou nas relações entre vocês no Absurdo?

[01:11:32] ANNA: **Eu acho que depois que saímos da sala de trabalho, fica muito tranquilo. Temos reuniões, nós nos falamos, sabemos que ali é o momento do fogo, do trabalho, temos que ter sabedoria de entender que está todo mundo em busca do teatro, da mesma coisa, de um time, então, quando você bota isso para si, você se relaciona melhor com a crítica do outro, ou qualquer que seja o conflito.** No Absurdo aconteceu que eu, Verônica, Luiz André, estávamos trazendo muito material para o espetáculo e realmente o Márcio e o Anderson tiveram uma dificuldade que é normal, cada um tem a sua, eles tiveram, apesar de que depois que entrou o Leandro e o Paulo Hamilton, Charles, quando eles vinham para ajudar, eles ajudavam e isso ajudava a andar e ajudava o Márcio e o Anderson a se sentirem melhor dentro do espetáculo. Essas discussões aconteciam muito porque não tínhamos o final da peça até duas semanas antes da peça estrear. Então, estávamos muito nos quarenta minutos do segundo tempo, isso foi acontecendo cada vez mais no final, tínhamos uma data de estreia prevista, tínhamos que acabar a peça, não tinha tempo suficiente, tinha que marcar cada vez mais horas extras. Foi difícil, uma peça difícil, mas depois que estreou, amenizou, mas não tem essa coisa assim, “Pah, rolou uma discussão na sala de trabalho e depois vamos para uma reunião e ninguém se fala”, não, não tem isso. Todo mundo sabe que é ali. Tem uma coisa assim, “não foi legal o ensaio hoje, não foi tão fluido”. No Adultério, que era um tema adultério, todo mundo se divertiu muito, eu lembro que no final, tínhamos três espetáculos praticamente prontos, tínhamos muita cena boa, todo mundo trazia cena boa, estava todo mundo no mesmo, ninguém estava mais exaurido do que o outro, ninguém estava trazendo mais material que o outro, estava todo mundo trazendo material igual, e fazendo bem tudo, então, foi muito fluido, e eram seis atores, no Absurdo eram cinco e poderia ser melhor porque tem menos gente. Mas, não tem muito uma norma, foram os temas, o tema do Absurdo foi um tema pesado, em que a peça nem ficou pesada, ficou divertida e tal, mas o processo foi difícil.

[01:14:59] CARLOS: Voltando nesse tema do Daniel enquanto mediador, é confortável para o grupo apoiados na hierarquia deixar nas mãos dele esse papel da exposição da própria opinião e da crítica?

[01:15:16] ANNA: Eu não sei se é confortável, eu nem sei se isso é uma coisa aberta, que nós falamos. Eu acho que eu estou falando aqui para você uma coisa que se sabe, as pessoas sabem que é o Daniel que está ali por traz tentando orquestrar as diferenças entre as pessoas que estão ali ensaiando**. Eu acho que a função do diretor é um pouco essa, não é só está ali no artístico e foda-se o elenco. Acho que tem que ter uma harmonia entre o grupo que está ali em cena porque eu acho que o diretor tem essa, eu já vi o Daniel falando isso, “O diretor tem essa função também de estar harmonizando o grupo”, e eu acho que é uma função, às vezes ruim,** principalmente um grupo que tem vinte e três anos, às vezes tem um, “Ah, não acredito”, tipo, eles se amam, todo mundo se ama, está tudo certo, mas tem uma hora que, eu mesma já discuti com o Daniel, depois nós nos abraçamos, nos amamos. **É tudo muito familiar, é muito uma espécie de família.** Depois de tanto tempo, eu vejo muito os meninos como os meus primos, apesar de eu já ter sido casada com uma pessoa do grupo, acho que foi o único par que se formou da companhia, fui eu e o Leandro, fomos casados por seis anos, e hoje em dia somos super amigos. Tem uma intimidade muito grande, apesar de, às vezes não sair tanto junto porque já se saiu muito junto, acompanhamos muito o crescimento um do outro, a vida. Por exemplo, quando uma pessoa está se separando no grupo, todo mundo acolhe, entende, respeita, tenta fazer uma cama mais confortável para essa pessoa então também tem uma áurea de cuidado muito grande, ao mesmo tempo porque em vinte e três anos vai ter tudo. **Acho que qualquer coisa que você me perguntar vou dizer, “já teve”, porque é muito tempo juntos.**

**[**01:18:05] CARLOS: E vocês que já trabalharam com processos mais colaborativos até aqueles possam ser mais verticais, dirigidos pelo Daniel ou pela Susanna, qual método criava mais tensão?

[01:18:35] ANNA: Ah, **o que é mais conduzido**. Na verdade, na época da Susanna, já fazíamos criação coletiva, acho que nós sempre fizemos, acho que essa sempre foi a grande marca da companhia, o que eu mais aprendi no grupo porque é muito tempo, é muito tempo exercitando criar textos juntos. Outro dia eu fiz um curso de roteiro para TV e o professor estava falando que a forma que eles criam roteiro para TV é exatamente a forma que a companhia cria, ele começou a falar, “Nós sentamos numa sala e todo mundo começa a discutir, o que esse personagem vai fazer, se o personagem se matar, etc”. Ai ele falou, “poxa, que bom vocês têm uma companhia, a diferença é que vocês dizem, vamos lá fazer? Vocês não ficam só na ideia”, pensamos e fazemos. Eu fiquei muito orgulhosa falando, “Pô, a nossa maneira de criar era caótica, só nossa, mas estou vendo que cria da mesma forma que um grupo de autores cria uma novela ou cria um seriado para TV e tal, achei isso interessante”. A nossa tendência é sempre, pelo menos a minha, “Será que a nossa forma de criar é? ... para criar menos atritos e tal”, e não, **a criação vai trazer um pouco de conflitos porque todo mundo vai querer botar um pouquinho de si, mas na época o que incomodava, o que acontece hoje na companhia desde que a Susanna saiu é que fazemos votação para tudo e muitas vezes o Daniel perde**, tipo, no Adultério, tínhamos trinta e seis cenas e só podíamos entrar com doze cenas, e queríamos realmente um espetáculo menos então fizemos uma reunião para decidir as coisas então todo mundo tem cem por cento de poder, está todo mundo ali igual. Tem momentos que o Daniel ainda fala, “A direção artística é minha... não, gente, estou aqui de fora...” e acreditamos e vamos com ele. Então, **tudo é muito votado, discutido e acho que é o ouro da companhia hoje em dia porque na época da Susanna não dava, discutíamos, a Susanna falava, “ok, eu vou decidir, eu e o Daniel vamos decidir”, fez as pessoas ficarem muito embotadas porque eu não tenho direito de opinião, então... eu dou minha opinião aqui, não é ouvida então é meio chato**. **Foi uma época que as pessoas não se apropriaram do trabalho, se apropriavam dos seus trabalhos de atores, mas não do processo inteiro da peça.** Agora com a saída da Susanna é tudo muito discutido, é cansativo? É, mas eu acho muito rico. Tem que entrar num denominador comum e acabamos entrando, mas requer tempo, é um pouco isso. Sobre o processo conduzido, isso nunca aconteceu na companhia, nem quando a Susanna estava junto, sempre teve uma abertura para conversa. Sempre foi muito criado pelo ator, não tem essa condução.

[01:23:04] CARLOS: Mas já chegou perto em algo desse tipo?

[01:24:20] ANNA: **Olha, o que, por exemplo, passou perto, digamos, o N.I.S.E., em dois mil e cinco ou quatro, ninguém queria montar Nise da Silveira, nem a adaptação da Maria da Luz, que é uma autora portuguesa amiga da Susanna – na época e a Susanna queria trazê-la para fazer a dramaturgia inspirada no universo da Dra. Nise. E nessa época ninguém queria montar, tanto é que muita gente saiu e não quis fazer, saiu e tipo, “Ah, não vou fazer a peça, não sei o que”, deu um tempo. Ai a Susanna falou, “Não, vamos fazer Nise”, ai botou no edital, saiu o patrocínio, ai ela abriu, “Quem quer fazer?”, teve uma liberdade assim, mas ela usou de um poder de diretora na peça. Mas,** não foi o que o grupo quis, eu acho que é esse lugar, que tinha uma imposição de, “Não, vamos fazer essa peça”, hoje em dia não tem isso, hoje em dia nós só montamos o que o grupo inteiro quer. Todas as peças que montamos depois que a Susanna saiu, entre aspas, fizeram sucesso, dentro do que é possível se fazer no Rio de Janeiro, viajamos muito sempre com muito elogio. E todo mundo muito feliz e todas as peças entraram para o repertório, todo mundo acha que vale a pena montar por ai, que são pesquisas relevantes de teatro, o que é muito legal porque todo mundo queria. Além disso, tem uma liberdade muito grande de não fazer essa peça porque esse ano eu quero dar um tempo. A liberdade é maior, mas por esse lado, não no momento da criação de estar ensaiando a peça.

[01:26:47] CARLOS: Comparando o Pedras e a Companhia, o que se torna mais difícil de administrar as relações que se estressam pelo contato quase constante ou aquelas que se estendem e diluem no tempo?

[01:27:26] ANNA: Eu acho que o mais difícil de administrar no Pedras **é justamente nós só estarmos juntos e trabalhando efetivamente quando se tem um patrocínio**. Porque ninguém mais tem dezoito anos para sair. Então, as pessoas têm que trabalhar, têm que ganhar dinheiro... isso é muito difícil. A sensação às vezes que dá é, “Se perdeu o Pedras, vai e volta”, brincamos que no Pedras a prefeitura tem um plano de não deixá-lo acabar porque toda a vez que pensamos que o Pedras vai se acabar, chega um patrocínio da prefeitura. Agora rolou de novo, ganhamos um patrocínio para pesquisar, serão três meses pesquisando, demais então fizemos a demonstração de trabalho, acabou e ai até no dia da demonstração nós falamos, “queremos agradecer a prefeitura”, porque ficamos sem se ver, sem ter um trabalho contínuo, algumas meninas foram ser mães, então, foi se afastando, o difícil é você ter, por isso eu acho que **as companhias que tem subvenção conseguem permanecer unidas, se você não tem subvenção como você vai manter o dia a dia de trabalho, de pesquisa, de treino, fica impossível porque as pessoas não podem ficar juntas, vivendo de vento, as pessoas tem que trabalhar** e ai, graças a Deus, temos a companhia, é muito por conta da subvenção do fato da gente ter o teatro. **A BR Mall nos cedeu o teatro, pagamos um aluguel, administramos, mas geramos uma renda mensal, para podermos estar juntos, e o Pedras não tem isso, acho que a maior dificuldade do Pedras especificamente é essa e mesmo quando tem dinheiro já é difícil**.

[01:30:05] CARLOS: O Pedras funciona por edital. Já aconteceu de você pensar, “eu não queria fazer esse trabalho”?

[01:30:25] ANNA: Já, já, por exemplo, no último trabalho do Pedras, foi em dois mil e dez, no Pedras somos um grupo sem diretor. Muito por conta da história lá com a Susanna e o Daniel na época, quisemos montar um grupo de atores que pesquisam então cada vez chamamos um diretor convidado. O grupo tem quatro espetáculos, o Restin, o Muro, Mangiare, e o Reino do Mar Sem Fim, são quatro espetáculos em treze anos de grupo para você sentir o tempo que temos entre uma coisa e outra. Esses espetáculos foram muitos felizes, todos os espetáculos do Pedras, e estão até hoje em repertório. Mas, é tranquilo, por exemplo, no Reino do Mar Sem Fim eu não queria fazer porque era um tema que eu não tinha vontade de falar, mas achava muito interessante e fiz o figurino do espetáculo e paralelamente eu estava fazendo outra peça em cartaz da companhia. O Pedras é muito livre.

[01:32:41] CARLOS: Com relação a companhia, você falou da questão de ter o salário, o vínculo financeiro produz que tipo de efeito nas relações de vocês? Gera uma obrigação de ter que se aturar, ou por outro lado um conforto maior para poder criar?

[01:33:27] ANNA: Acho que **não estaríamos juntos sem essa subvenção, com certeza**. O que nos possibilita ter uma peça por ano, um ano e meio, é porque temos ali uma sala de trabalho, temos isso, podemos negar trabalho fora da companhia. Acho que Pedras teria muito mais frequência. Tem o lado positivo de você ter lá o salário mensal e tem o negativo, mas tem mais positivo que negativo. É muito difícil fazer teatro no Brasil, no Rio de Janeiro, só tem um jornal. Então, temos uma crítica, se ela resolve falar mal da sua peça... **Um dos lados positivos, esse salário que não é uma coisa incrível, mas que paga relativamente as nossas contas, mas por exemplo, quando fizemos vinte anos da companhia então tiramos da nossa caixinha – dez por cento do nosso salário vai para caixinha – e possibilitou fazermos a mostra, entrar em cartaz sem patrocínio. Se não tivesse esse salário, não seria possível.**

[01:40:54] CARLOS: Você acha que se o Daniel Herz saísse da companhia ela perduraria?

[01:41:00] ANNA: Acho que sim, hoje em dia a companhia todo mundo se sente muito dono, vou te dar um exemplo, na última reunião que tivemos, estávamos lendo Martins Pena, para decidir o que iríamos montar, ela só tem cinco atores e somos oito, ai um dos integrantes do grupo, o Márcio disse, “pô gente, três atores não estarão em cena, vamos montar um infantil com três atores?”, o Daniel falou, “legal, bacana, mas eu não vou poder dirigir”, “não, tudo bem, chamamos alguém, alguém quer dirigir?”, ai o Luiz André falou, “eu quero dirigir”, vamos montar dois projetos, um com direção do Daniel, outro do Luiz André. Muito por conta desse lugar, **as pessoas se sentem muito donas, é muito nosso**. Se eu quiser montar um espetáculo, monólogo, e falar, “eu quero montar pela companhia”, totalmente porque a companhia é minha, eu posso também fazer um monólogo pela companhia mesmo que não tenha nenhum apoio, é discutido, “acho que tem a ver, acho que não”. Então, se o Daniel hoje em dia sair, ele até brinca às vezes, um ou outro brincam, acho que a companhia hoje em dia é independente das pessoas, ela é uma coisa muito highlander porque já passou por tantas coisas, e temos um orgulho mesmo de ter passado por isso tudo e estar nos sentindo mais fácil do que nunca agora.

[01:44:51] CARLOS: Em cima disso que você me falou, seria correto eu interpretar que além de uma relação forte entre os participantes, tem uma noção de autoria, de propriedade, um financiamento e a junção dessas coisas que faz a companhia continuar?

[01:45:09] ANNA: Acho que sim.

[01:45:14] CARLOS: Como os demais membros do grupo te definiriam?

[01:45:41] ANNA: Ui (risos). Eu acho que eles responderiam que sou uma pessoa muito intensa, que sou uma boa atriz, acho que as pessoas falam isso, não sei, eu tenho um pouco de vergonha de falar isso, mas diriam que sou uma boa atriz, muito intensa, mas muito crítica, eu sou um pouco teimosa. Os meninos costumam falar que eu e a Verônica suscitamos muita discussão, que a mulher fica querendo aprofundar, eles são todos homens, tudo é muito objetivo, “não, não vamos ficar horas discutindo isso, nós já decidimos gente”, que eu acho que são as diferenças do feminino e do másculo, nós sempre queremos levar para profundeza, o homem está mais na ação. Esse conflito é gerado às vezes no processo. Ai eles ficam, “ah, mulheres” e brincamos que os homens são misóginos. Acho que tem a ver com isso, essas indagações, de querer discutir tudo, ai que canseira. Talvez um ou outro poderia falar isso, não todos, tem muitos que gostam desse lugar de discussão. Eu acho que sou muito exigente, tem o lado bom e o lado ruim.

# APÊNDICE M – Entrevista com Verônica Reis

1. LOCAL DA ENTREVISTA

* Data: 26/06/2014 Início: 14h30min Término: 16h20min Duração: 107’57”
* N° da entrevista: XI
* Meio: conferência

1. IDENTIFICAÇÃO

* Nome: Verônica Reis
* Grupo: Companhia de Teatro Atores de Laura
* Função(ões): Atriz
* Tempo de envolvimento: aproximadamente de 1992 à 1999 e de 2002 até os dias atuais.

[00:05:10] CARLOS: Fala um pouco, por favor da sua trajetória até chegar ao grupo.

[00:05:20] VERÔNICA: Eu não tenho trajetória antes. Na verdade a companhia surgiu de um curso de teatro para adolescentes na casa de cultura Laura Alvim em Ipanema, eu tinha vindo de uma experiência na escola, nunca tinha feito teatro, tinha feito uma peça na escola e fiquei muito imbuída, acabei dirigindo a peça, atuando e foi uma coisa que aconteceu, de repente, tinha que fazer aquilo para escola, me apaixonei e a professora disse, “você tem que fazer teatro”. O curso mais próximo da minha casa era esse. Entrei, fiz duas peças de finais de curso, normais que sempre tem, fiz uma apresentação final do ano e na terceira peça que seria uma apresentação de final de ano, era um texto do Daniel mesmo, que já dirigia a companhia, com um amigo, o Bruno Levinson. O Daniel resolveu montar esse texto com a turma que ele tinha de teatro na época, era uma turma que, depois ele contou, que ele achava uma turma muito especial, que ele já tinha essa vontade de ter uma companhia de teatro, ai ele com a Susanna Kruger, que dava aula junto com ele e foi diretora da companhia junto com o Daniel durante muitos anos, eles resolveram montar essa peça no final do curso, chamaram a Cristina Albuquerque, filha do Ivan de Albuquerque, que na época era dono do Teatro Ipanema junto com o Rubens Corrêa. Ele chamou a Cristina para assistir um ensaio, já pleiteando uma pauta no teatro Ipanema, a Cristina gostou muito da peça, que era só de final de curso, e deu a pauta para nós. Eu nem sei se foi só dois meses, mas a peça ficou seis meses no teatro Ipanema, isso foi uma surpresa, as pessoas não sabiam, algumas pessoas saíram inclusive, foi a primeira seleção natural da companhia, algumas pessoas não chegaram a entrar em cartaz porque só tinham interesse de fazer um curso e nada mais. Ai, ficamos seis meses em cartaz, viajamos para São Paulo com essa peça pelo SESC, viajamos para Brasília também, dai virou uma companhia. Então, o início da companhia marca o meu início profissional também então não tem história anterior.

[00:08:11] CARLOS: A tua história artística se confunde com a história da companhia?

[00:08:21] VERÔNICA: Com certeza. A minha história profissional vem da companhia porque eu nunca tive o objetivo de ser atriz, ao contrário de muitas pessoas porque não é a profissão que... teu pai quer que você faça medicina sempre, é uma profissão difícil. Mas, normalmente as pessoas que resolvem ser atores, escolhem, e às vezes tem que escolher muito. Eu não, eu tinha escolhido ser jornalista, queria muito desde muito nova, eu sou jornalista, me formei, mas nunca exerci a profissão, não do jeito que eu imaginava, exercer como repórter de um jornal. Na verdade eu fui resolver, “eu acho que eu não quero mais ser jornalista, quero ser atriz...” a companhia já tinha três anos de existência.

[00:09:29] CARLOS: Você faz parte do Pedras também?

[00:09:36] VERÔNICA: Não, o Pedras surgiu depois do Auto da Índia ou Arabutã, da temporada no Rio de Janeiro, eu sai antes. Nesses vinte e dois anos, agora vinte e três, durante três anos eu fiquei fora, eu dei aquele tempo que é muito saudável, eu acho, de ficar um pouco de fora e depois retornar. Ai teve essa temporada no Rio de Janeiro e eu fiz a peça quando ela viajou, eu sai, ai teve a temporada do Rio de Janeiro e o Pedras começou depois disso, eu estava até grávida na época.

[00:10:14] CARLOS: Por que você saiu?

[00:10:18] VERÔNICA: porque foi uma época que eu estava muito apertada financeiramente, eu tinha arrumado um emprego, que estava sendo muito bacana para mim, muito bom, eu estava realmente precisando, e eu teria que sair desse emprego, e aquela coisa da instabilidade da vida do artista. É complicado, tem época que você não pode, mesmo, você tem que ganhar seu dinheiro, você está num momento financeiro da vida e tal... ai, eu tive que me ausentar durante esse tempo. Ai, depois acabei engravidando e já estava trabalhando em outras coisas, fui trabalhar num restaurante, nessa época, aqui no Rio de Janeiro e me apaixonei momentaneamente por essa profissão e trabalhei alguns anos nisso. Depois de alguns anos eu voltei para o teatro. Mas, durante muitos anos foi isso que me sustentou a continuar fazendo teatro, inclusive.

[00:11:42] CARLOS: Você poderia desenhar para mim os trabalhos que você fez no grupo e, a partir desse percurso, tentar analisar que tipo de pressões externas você sofria em cada trabalho?

[00:13:00] VERÔNICA: Eu acho que, **assim como a vida de qualquer pessoa, a vida de uma companhia enquanto coletivo, ela tem altos e baixos e isso se reflete no trabalho, com certeza**. Por exemplo, o Auto da índia ou Arabutã foi uma peça que na época a companhia estava se questionando muito, ela estava precisando se reinventar, se renovar. **Quando começamos, nós viemos de um curso de teatro, as pessoas eram novas, era um grupo de teatro para adolescentes, o curso era no meio da tarde, só adolescente mesmo podia fazer aquele curso porque não precisava trabalhar**. E era em Ipanema. Os pais podiam pagar isso para os seus filhos e eram pessoas muito novas, de onze, doze anos. Eu era uma das pessoas mais velhas, quando a companhia começou eu tinha de dezoito para dezenove e eu era uma das mais velhas mesmo, a média era quatorze. **Então, em dois mil, já tinha oito anos de companhia, que foi mais ou menos na época desse espetáculo, as pessoas já estavam na casa dos vinte, vinte e poucos e já começavam a precisar, “como é que eu vou fazer para sobreviver”, muita gente não fez faculdade, foi fazer até nessa época.** O teatro ele tem isso, não precisa fazer uma faculdade para virar ator então **quando chega a época do vestibular há uma cobrança muito grande da sociedade e dos pais, “e ai, que você vai fazer da vida?”**. Então, o Auto da índia ou Arabutã acabou tendo, não tem nada a ver com a peça em si, mas de alguma forma ela falava disso, internamente tínhamos um pouco essas crise de, “e ai, como é que vamos fazer?”. E foi engraçado porque logo depois a companhia começou a administrar o teatro Miguel Falabella e isso acabou virando a subvenção da companhia e dos seus artistas**. Como toda crise, que bom, é da crise que você anda para frente às vezes. O Romeu e Isolda foi a peça que eu decidi que eu queria ser atriz, isso foi uma experiência pessoal minha, não do grupo, mas minha com a história da peça**. Eu decidi ser atrás ali, eu já estava fazendo faculdade, já tinha um curso de um ano e meio de faculdade, mas eu decidi que não, realmente eu vou ser atriz, comecei a namorar nessa época então foi uma época muito feliz, eu me lembro que dessa forma meu namorado ajudou porque meu namorado queria ser jornalista e eu vi que de certa forma não era isso que eu queria, e era uma comédia então foi tudo absolutamente divertido porque foi uma época muito feliz da vida, foi uma época que tinha a força da decisão, “não, vou ser atriz”, e era uma comédia hilária então acho que isso ajudou a fica tudo mais engraçado. Na verdade, o Romeu e Isolda é muito importante porque ele é o primeiro sucesso da companhia mesmo, de critica, quando a grande maioria da classe teatral realmente conheceu a companhia, ele foi indicado aos primeiros prêmios.

[00:17:16] CARLOS: Você acha que uma comédia, assim como uma tragédia ou uma drama muito denso, você acaba levando para casa a alegria da comédia ou a tristeza do drama?

[00:17:34] VERÔNICA: Ah, com certeza, com certeza absoluta porque isso não significa que há algum tipo de confusão entre você e seu personagem, isso não existe, você sabe exatamente a hora de... Mas, **de alguma forma, durante o processo de ensaio, você fica muito tenso buscando trazer essa energia, tentando buscar esse estado e isso demanda pensamento, pensamento é energia**. Então, de alguma forma você vai... Porque **precisa inclusive se imbuir daquela energia para representá-la, para interpretá-la, para compreendê-la e em algum momento você compreende e ai sim há uma separação grande.** A hora que você compreende, ai sim, a obra está pronta, enquanto a obra não está pronta isso é um canal aberto e eu acho que você leva sim. Não estou falando de nenhuma patologia relacionada a isso, nem de uma confusão de personalidade, nem de nada mais pirado do que isso, mas você respira aquela energia. Não é atoa que os psicólogos precisam fazer análise porque é muito tempo de vida ouvindo problemas dos outros porque acabamos ficando imbuído mesmo.

[00:19:11] CARLOS: Você lembra se em algum momento, o caminho inverso ocorreu? Se uma tensão no grupo ou um conflito veio de fora para o grupo, o surgiu no grupo e foi para cena?

[00:19:44] VERÔNICA: Eu acho que isso na companhia acontece muito porque para mim o grande diferencial da Companhia Atores de Laura, é a questão da criação coletiva dos textos. Isso é uma coisa hippie, está em desuso, não se acreditava mais. Lembro do Daniel falando isso na época, que era uma coisa muito da prática da década de setenta, o Asdrubal e outros grupos, isso tinha parado, a companhia resgatou isso e fomos apurando isso. E a coisa que mais acontece é sentarmos, geralmente em grupos sob a coordenação do Daniel, com o colega com quem você precisa escrever uma cena, criar e depois escrever, e você coloca as tuas experiências pessoais ali. Então, **um dos grandes tesões de trabalhar na companhia, que eu pelo menos tenho enquanto artistas, é poder escrever e fazer**. É um trabalho de dramaturgia também, talvez essa minha vertente jornalista que ficou perdida, é como se eu sentisse com mais força do que eu estou falando, é algo que eu já vivi ou é algo que eu tenho vontade de falar mal, de fazer campanha contra então essa coisa da vida com a cena é o tempo todo.

[00:23:06] CARLOS: Voltando ao que você falou, sobre o momento que você decidiu ser atriz, imagino eu que isso seja um processo intuitivo, podes falar um pouco sobre como isso aconteceu, e qual a diferença do antes e do depois da sua decisão?

[00:23:33] VERÔNICA: Quando o jornalista entrou na minha vida eu já estava sendo profissional do teatro, eu estreei a primeira peça na época que entrei na faculdade, é como se eu tivesse num trabalho muito adiantado e fosse regredir para começar algo lá de baixo. Uma coisa que eu entendi, sem ter passado pela experiência ruim, é que muita gente se forma num negócio que elas não gostam na verdade e que temos uma imagem da profissão que é diferente do exercer essa profissão. Eu vi muita gente mudar de ideia no meio do caminho por isso porque quando chegou na hora do vamos ver, disse, “Pô, não quero fazer isso”. E eu estava justamente ao contrário, eu comecei a fazer isso porque **a companhia desde o início sempre foi muito profissional, nós sempre tivemos uma exigência de profissionalismo muito grande por parte do Daniel e da Susanna, eles precisavam ser rígidos para conter aquelas pessoas todas, acho que aquela rigidez precisou ser revista, não éramos mais crianças depois de determinado momento. No início tinha que ser, era muito menor de idade sob responsabilidade deles, viajamos com a peça.** Então, eu estava num ambiente ultra profissional desde o início então é o que me possibilita ter trabalhado com outras pessoas e ter sido muito profissional, muito correta, uma pessoa que se pode confiar profissionalmente. Então, uma coisa estava muito adianta e a outra muito lá atrás, fora que eu me fascinei pela profissão de atriz, me apaixonei, falei, “minha gente eu quero fazer isso para o resto da minha vida”, a outra coisa ainda estava começando, eu não sabia no que era ainda então esse eu acho que foi a questão da decisão. E a outra pergunta que você me fez, da diferença do antes e depois, **eu passei a me exigir mais, muito mais**. Porque então, **se eu queria viver disso eu tinha que ser muito boa**, tinha que deixar de ser só um hobby. Acho que desde o início eu entendi o teatro como uma coisa muito importante, mas depois que eu decidi ganhar dinheiro com isso, eu me exigi muito. Então, eu fazia vários bicos, cheguei perto de uma estafa, aliás, cheguei a ter uma espécie de estafa porque eu fazia faculdade, trabalhava num lugar para ganhar um dinheiro, ensaiava com a companhia, me apresentava com as peças da companhia, fazia aula de dança, canto, dança flamenca, eu tinha um dia absolutamente lotado, e acho que fiquei um pouco tensa também e ir para cena exige mais.

[00:26:55] CARLOS: Os teus colegas de trabalho tiveram influência na tua decisão de ser atriz?

[00:27:06] VERÔNICA: Não, acho que não teve. Eu gostava das pessoas, mas eu gostava muito mais da cena. Eu fui para lá por conta do que eu fazia lá, quando eu comecei a fazer aulas de teatro, tinha várias amigas minhas que vivíamos uma na casa da outra à tarde, eu saia de onde eu estivesse para ir para aula de teatro e elas diziam, “não, fica ai, é aula de teatro”. Eu tinha um compromisso muito grande porque eu amava aquilo. Então, acho que foi uma coisa muito de mim comigo mesmo.

[00:27:56] CARLOS: Nesse grupo tão jovem como você falou, a partir de que momento chega uma maturidade e você identifica que faz parte de um grupo de teatro?

[00:28:13] VERÔNICA: Acho que foi entre o Romeu e Isolda e o Decote, acho que no Decote principalmente. Porque Romeu e Isolda foi aquele primeiro bum, nós aparecemos para o mundo, fomos indicado a prêmio, fizemos essa peça durante muitos e muitos anos, acho que por uns seis anos. E ai a coisa profissionalizou mesmo, especialmente com relação aos integrantes, pela primeira vez fizemos teste, abrimos para atores que não vinham para o curso, e vieram muitas pessoas do Tablado. Na verdade a Companhia Atores de Laura tinha um embriãozinho no Tablado. Porque muita gente que era do Tablado foi experimentar o curso na casa de Cultura Laura Alvim, por exemplo, o Angelo Paes Leme entrou exatamente no Romeu e Isolda por teste, ele vinha do Tablado, o Luiz André Alvim, que também é um dos que está desde o início da primeira turma, já tinha anos de Tablado, tinha feito parte de um grupo chamado Troglo. E ai, no Romeu e Isolda entraram essas pessoas e no Decote chegamos ao mercado com o nosso primeiro patrocínio, foi a primeira vez que eu ganhei um tostãozinho para ensaiar alguma coisa. Isso também te dá uma sensação de profissionalismo muito maior. O Decote foi indicado a muitos prêmios importantíssimos, foi uma peça que não fizemos tanto, viajamos, mas nem tanto. Sabe aquela peça que todo mundo quer ver? Foi um bum, era muito inovadora para época. Foi mais um texto de criação coletiva nossa, dessa vez parodiando com o Nelson Rodrigues.

[00:31:03] CARLOS: Esse conjunto de coisas, desde o seu primeiro cachê, audição para artistas, formou a ideia de estou num grupo?

[00:31:26] VERÔNICA: Eu acho que a ideia que eu faço parte de um grupo foi desde a Entrevista, desse a primeira peça, “nossa, faço parte de um grupo, que legal”. O decidir ser atriz é que foi posterior, e o se sentir mais profissional é que foi no Decote.

[00:31:53] CARLOS: Eu ia te perguntar se você já sentiu vontade de sair do grupo, mas você já falou que saiu dele uma época então eu deduzo que sim.

[00:31:59] VERÔNICA: É.

[00:32:03] CARLOS: Queria te perguntar por que voltou.

[00:32:12] VERÔNICA: As pessoas tinham quatorze, eu tinha dezenove então depois de oito anos de companhia eu já tinha vinte e cinco. Então, eu já estava muito preocupada de como ganhar dinheiro na vida**, tínhamos vindo de vários trabalhos remunerados, pouca coisa, mas de uma sequência de trabalhos remunerados e, de repente, seis meses de vácuo porque não pintou mais nada, não tinha mais dinheiro para entrar em cartaz, resolvemos dar um tempo mesmo. No início desses seis meses eu disse, “Meu Deus, o que é que eu vou fazer”. E quando a peça voltou eu tinha resolvido os meus problemas**. Então, eu estava muito preocupada com isso, tanto é que eu não sai da companhia para trabalhar em outra companhia ou fazer um outro trabalho, eu sai da companhia para trabalhar em outra função. Nessa época, inclusive, eu pensei deixar de ser atriz. Eu fui trabalhar no Zaza Bistro Tropical, era na esquina da minha casa, super descolado, moderno para época, tinha uma galera bacana que trabalhava lá e me apaixonei por aquele mundo. De alguma forma eu usava tudo o que eu tinha aprendido no teatro, a comunicação, cheguei a virar gerente do restaurante, só que um tempo depois isso foi perdendo a graça, comecei sentir uma falta incrível do teatro, lembro que na época algumas pessoas me reconheciam no restaurante. Cinco ou seis vezes me reconheceram no restaurante, falavam, “Você é atriz.”, e elogiaram, uma vez chegaram a dizer assim para mim, “Nossa, você não pode parar”. E isso bateu muito fundo na minha cabeça porque eu falei, “Gente, que coisa louca, eu nunca fui reconhecida desse jeito, na rua”, até talvez seria em Ipanema, por termos ficado em cartaz no Teatro Ipanema e vindo da Laura Alvim, por acaso as pessoas me reconheciam ali. Então, eu fui tendo uma saudade absurda, e isso foi bom demais porque eu acho que reafirmou mais ainda, é a frase da Fernanda Montenegro muito famosa, “Se você decidir ser ator, desista, desista, desista; se não conseguir, insista”, eu tentei justamente isso, eu tentei procurar outras profissões, mas eu não consegui ser feliz e realizada em nada.

[00:35:13] CARLOS: Uma pressão econômica te forçou a sair do grupo, mas essa pressão não foi seguida de um desgaste de relação que fez com que vocês brigassem ou coisa do gênero e isso permitiu que você voltasse, está correto?

[00:35:45] VERÔNICA: Eu até acho que sair da companhia é sempre uma coisa de, “Poxa, que pena, não insistiu?”. Então, eu acho que não teve um desgaste de maneira alguma foi uma coisa super amigavelmente conversada, mas **eu acho que ficou talvez uma cara de, “está abandonando o barco”. A companhia estava se reinventando e de alguma forma, estávamos ficando mais velho e uma criança vai crescendo e pedindo autonomia para os seus pais, estávamos pedindo um pouco de autonomia dentro daquela instituição e de como eram as regras. Era muito rígido no início, você, por exemplo, não podia fazer outro trabalho, você não podia faltar um ensaio de forma alguma para fazer um trabalho, que fosse um dia de gravação, dois dias de gravação, não podia, e isso é inviável financeiramente, se ali você não recebe para trabalhar ou recebe muito pouco. Então, não dá, tem uma hora que não dá.** Foi uma questão realmente que se alongou na minha vida, ainda mais que nessa época eu tive uma filha então ficou bem pior, eu fui para essa história de restaurante, em algum momento eu sai, cansei, conheci meu ex-marido, engravidei e ai eu estava desempregada, foi uma época complicada.

[00:38:00] CARLOS: O Sérgio de Carvalho, diretor da Companhia do Latão, disse que quando uma pessoa sai de um grupo, normalmente ela precisa justificar e nisso ela fala mal daquele coletivo, isso te aconteceu?

[00:39:09] VERÔNICA: Eu acho que é que nem quando você termina um casamento, **você termina porque você não aguenta mais viver com aquela pessoa, agora, em que nível ou o que você não aguenta e se você sai falando isso para todo mundo ou fala só para os seus amigos mais pessoais, se você põe no jornal, acho que ai é da relação de cada um consigo mesmo, com a história**, **enfim, mas que todo mundo sai de um casamento porque não aguenta mais aquela pessoa, isso é certo, e que você tem críticas, com certeza**. Eu tinha críticas também, mas eu acho até que essas críticas se reformularam melhor depois que eu sai, mas o primeiro motivo foi, “cara, eu não vou voltar para dificuldade financeira que eu estava”, eu fiquei muito ferrada durante um tempo, eu penei uns meses para arrumar um emprego e reencaixar a minha vida, “eu não vou voltar para essa maluquice, não estou podendo”. Então, realmente o meu primeiro impulso foi isso, a minha relação, a idade que eu estava, o que eu queria da minha vida. A minha família me ajudou muito financeiramente na minha história do teatro, muito mais tempo do que normalmente se ajuda ou deveria ajudar e nessa época eu não tinha isso, a minha família também estava passando por uma crise financeira muito complicada, foi a primeira vez que pesou a realidade, “ah, isso é muito bom, é lúdico, é o lugar que eu me sinto feliz, mas e a realidade?” **Depois de um tempo eu fui reelaborando melhor as críticas que eu tinha, que era um pouco isso, muita falta de autonomia, uma coisa tipo, “Cara, tão me pedindo um tempo muito grande e eu não estou ganhando nada com isso e não estou tendo tempo para correr atrás da minha vida para ganhar alguma coisa com isso”, porque horários eram marcados em momentos absolutamente diversos. Então, não tinha como você trabalhar e estar ali, isso inviabiliza e claro que era uma crítica minha, se dia tal eu tenho que fazer uma gravação? Tem que me liberar para fazer uma gravação e não posso ir no ensaio? Tudo bem, o ensaio não precisa parar por causa disso, é só ter uma reordenação e claro que isso tem um limite também**. Acho que depois dessa época isso tudo foi sendo formulado. **Todo mundo já estava mais profissional e criou-se um bom senso com relação a isso, isso era uma coisa que me incomodava e eu comentei isso com outra atriz que na época saiu da companhia também por um motivo muito parecido**, mas isso não era uma coisa que eu sai espalhando, até porque eu não era muito da classe teatral, não conhecia muita gente ainda, mesmo depois de muitos anos, a companhia era um grupo muito fechado, e como você não trabalhava com outras peças, com outras pessoas, eu não conhecia muito. **Eu acho que isso é pertinente, mas tem vários níveis, acho que não necessariamente todo mundo que sai falando mal para todo mundo, sai muito puto, não acho.**

[00:42:54] CARLOS: Como foi a volta, você pediu, comunicou, como foi isso?

[00:43:23] VERÔNICA: Não, eu não pedi, e eu acho que eu não teria voltado, na verdade, eu resolvi voltar para o teatro, eu entendi muito claramente, isso também foi importante, a minha relação com a companhia e a minha relação com o teatro. Nossa está sendo uma análise isso, quase uma terapia essa entrevista. Aquilo que eu falei no início, eu não tinha carreira antes da companhia, a minha carreira se inicia na companhia. Então, foi muito importante para mim entender que eram duas coisas diferentes, a minha relação com o teatro e a minha relação com a companhia. **A minha relação é com o teatro, a companhia é um veículo disso, essa relação que é forte, o teatro que estava dentro de mim e que eu descobri na companhia**. Então, quando eu voltei, eu senti falta do teatro. E ai eu quis voltar para o teatro, e ai eu fiz três trabalhos fora da companhia.

[00:44:29] CARLOS: Quando você volta já há a clareza dessa separação entre companhia e o teatro?

[00:44:32] VERÔNICA: Sim, sim, sim... e ai eu fiz, o Viagem ao centro da terra, uma peça muito louca para época, se passava no galpão da praça Mauá, totalmente interativa com a plateia. Conheci meu ex-marido na plateia, engravidei, fiz o Enxoval que hoje em dia é um dos espetáculos de repertório da companhia, é um dos espetáculos que mais temos feito, é uma das peças que as pessoas mais me reconhecem, vem falar comigo e parabenizar de alguma forma. O enxoval nasceu de um texto meu com a Anna Paula e depois ganhou a direção do Luiz André Alvim. fizemos um texto de quarenta minutos, pegamos uma cena que já era do Auto da Índia ou Arabutã e transformamos essa cena num mini espetáculo de quarenta minutos. Chegamos inclusive a participar do festival de cenas curtas do Galpão Cine Horto. Lembro de Teuda [Bara] entrando no camarim para falar conosco. Fazemos duas velhinhas, velhinhas mesmo, e é um trabalho incrível dos que eu mais me orgulho de ter feito, e ganhamos. Então, essa foi uma produção que virou uma peça da companhia em dois mil e nove a convite do Daniel e fiz o Brutal que é uma peça que o Paulo Hamilton, que também é da companhia dirigiu com outros atores completamente diferentes, era um texto do Mário Bortolotto. O Mário estava vindo muito para o Rio na época, o conhecemos, ele fez uma leitura e acabou que conhecemos o Mário nessa vinda e o Paulo, por coincidência estava pegando o Brutal para montar aqui no Rio, eu entrei para o elenco. Quando o Brutal estreou, a Susanna e o Daniel, resolveram reestrear o Decote com elenco novo, e ai eles me ligaram me chamando para fazer, eu aceitei e ai eu voltei para companhia.

[00:47:06] CARLOS: Você saiu e voltou por volta de quando?

[00:47:12] VERÔNICA: Eu sai em noventa e nove para dois mil, o Auto da índia voltou em dois mil, e retorno em dois mil e três.

[00:47:29] CARLOS: Você que pegou os dois períodos, como era trabalhar numa companhia que tinha Daniel e Susanna e agora trabalhar noutra que tem só o Daniel?

[00:47:44] VERÔNICA: É tão outra época de tudo. Eu acho que, a Susanna ela sempre foi diretora, mas ela sempre foi muito atriz, a Susanna é uma grande atriz, sempre foi, mesmo na direção, tinha um olhar sob o ator muito especial. O Daniel tem um olhar especialíssimo sob o ator, mas a Susanna era atriz mais que o Dani, eu acho. O Daniel falava, “quero atuar, quero atuar”, mas não ia nunca, na verdade o Daniel é mais diretor, não que ele não seja ator, e a Susanna, mesmo como diretora, para mim, sempre foi mais atriz. Em determinado momento, a companhia foi avançando num lugar que a Susanna precisava voltar a ser atriz mesmo, é isso que eu acho. E ai o que que aconteceu, ela começou a atuar nas peças da companhia, mas era muito complicado, eu acho que às vezes **dois artistas tem um encontro e o tempo vai avançando e as pessoas vão tendo outra concepção de arte**. Acho que **em determinado momento a concepção de arte e de como deve ser a estrutura de uma companhia do Dani e da Susanna se distanciou demais**. **Ai eu acho que você tem que procurar realmente qual é o seu caminho, o que é melhor para você, o que te faz mais feliz**. **Como eu acho que como a Susanna sempre foi mais atriz, a proposta de estrutura dela era diferente demais para o que já era a companhia, para o que já estávamos fazendo**. A Susanna também tem uma experiência antes do Atores de Laura, de ser atriz do grupo Tapa. **Eu acho que hoje em dia as companhias de uma forma geral ou tem como base uma ou duas pessoas, que é o diretor e a primeira atriz ou o diretor e uma produtora, e você tem um núcleo de artistas diretores e técnicos de teatro, ficha técnica que é mutante, ou você tem coletivos, que ai a Companhia dos Atores, por exemplo, é isso, o Grupo Galpão é isso, são os atores, eles convidam outros diretores**. Então, a grande maioria das companhias são de uma dessas estruturas. Os Atores de Laura conseguiram algo muito diferente, que é, ser um coletivo com o mesmo diretor, com os mesmos atores porque o ator que está a menos tempo na companhia está a treze anos. A companhia funcionar bem dessa forma e isso requer uma democracia, uma noção de coletividade muito grande, conseguimos mudar a nossa estrutura, éramos uma estrutura totalmente baseada no que os diretores falam ou fazem e conseguimos virar um coletivo de artistas, eu acho que nesse caso a diferença da Susanna com o Tapa é que ela tinha uma outra concepção e acho também que tem essa questão do ser atriz. Ai quem saiu foi a Susanna, eu acho sinceramente, que foi mais saudável para Susanna e para companhia. Porque **existia ali um distanciamento muito grande do que você quer e do que eu quero. Então, acho que foi saudável e um dos grandes passos para maturidade da companhia. Não a toa depois disso a Susanna foi indicada a um prêmio Shell de melhor atriz e a companhia aprovou três projetos, fez três peças na sequência, num esquema de produção muito mais do que fazíamos desde sempre, e tivemos um bum, foi Enxoval, Adultério e Filho eterno**. **Voltamos para classe teatral com força total, ganhando prêmios, fomos indicados, viajando como nunca tínhamos viajado, ganhando patrocínios, Eletrobrás, Oi Futuro, que eram patrocínios que nunca tínhamos ganhado. Então, acho que foi isso, um amadurecimento.**

[00:52:52] CARLOS: O teu olhar sobre esse amadurecimento já tinha uma consciência na época em que é uma conclusão recente?

[00:53:06] VERÔNICA: Não, eu já achava isso a muito tempo. Eu não diagnosticava que talvez a saída da Susanna pudesse dar nisso, até porque eles eram uma direção. Acho que nem o Daniel, ninguém sabia o que ia ser da companhia depois da saída da Susanna. Mas, para onde fomos e o que melhoramos eu já tinha na cabeça que era necessário. **Se falava muito, “gente, vamos nós mesmos abrir esse editais e vamos escrever, temos que ter essa autonomia, temos que saber fazer isso, não podemos contratar alguém ou esperar que o Daniel ou a Susanna façam isso. Por que nós atores não entramos mais fortemente, todos, na produção da companhia?”**

[00:54:14] CARLOS: Alguns artistas relataram essas pressões externas sobre seus grupos e eu gostaria que você pudesse dar a sua perspectiva sobre elas.

[00:57:45] VERÔNICA: A pressão econômica já falei, a pressão de ser mãe, com sinceridade, eu acho isso uma bobagem, que me perdoem minhas amigas atrizes, o que existe é que a vida do artista é muito livre, e o filho poda isso, não para sempre, no iniciozinho poda sim. Vai ver como é a vida de um obstetra, vai ver como é a vida... por exemplo, eu dou aula de teatro para os funcionários da FIRJAN, a coordenadora desse trabalho, coordena todos os projetos de qualidade de vida da empresa, tenho certeza que ela vê muito menos as filhas dela do que eu e tem mais, ela é proibida de levar os filhos para o trabalho. Então, assim, eu posso te citar milhões de profissões em que as pessoas não consigam ver seus filhos. Então, para mim pega mais de noite do que de dia. Ser atriz não inviabiliza de ter um filho, acho que para você ser atriz você tem que ter uma estrutura como qualquer profissão, se você trabalha fora você tem que ter uma estrutura, alguém tem que ficar com o seu filho enquanto você está na rua, não é uma questão do teatro, é uma questão da mulher moderna. Ter sido mãe me equivaleu a dois anos de curso de teatro muito bom porque tem algo na entrega de ter filho que passei para o meu trabalho, e o fato de você ter uma boca para alimentar faz com que você enxergue aquilo ali mais ainda... eu reafirmei definitivamente que eu nunca mais iria deixar de ser atriz na minha vida quando eu tive um filho porque ter um filho é entrar no sistema. E ai você fica imaginando, “Meu Deus, se eu não tiver o teatro para me contrabalançar eu vou morrer”. Ter filho é maravilhoso, mas tem um retorno que é tão chato, lidar com a sogra, com a família, com o que as pessoas... Às vezes não é nem a sogra, é a própria mãe, o que as pessoas acham de educação, com o pai de amiguinho do colégio, com o pediatra que nem te chama pelo nome, “Mãe”, com aquele mundo de coisas que esperam que você como mãe que é tudo uma mentira danada... enfim, eu acho que não tem nada a ver, pelo contrário, é maravilhoso. **Ainda acho que a única dificuldade na verdade ainda é a financeira então não é o ser atriz, nem o ser mãe, é a estabilidade econômica de novo**. Sobre a mídia, realmente isso é uma coisa muito forte no Rio de Janeiro, aqui não é como muitas outras cidades em que você tem atores de TV, atores de teatro e que às vezes aparecem na rua, aqui, se for um apaixonado por teatro ou da classe teatral, o que é raro no Rio de Janeiro, você reconhece quem é ator, senão, ator é só quem apareceu na TV, até então, você está tentando. Realmente tem isso, é assim que praticamente todo mundo estão identificados nesses três tipos de pessoa veem a profissão do ator no Rio de Janeiro. Agora, eu fui criada lá nos primórdios da companhia em que as pessoas de teatro condenavam os atores de TV, gerou um preconceito as avessas, eu vim disso então eu nunca tive nenhum tipo de frustração por não estar na TV, achava um horror, eu achava que a pessoa estava se perdendo (risos), até nesse meu racha financeiro eu pensei, “que é isso, imagina, quero mais é fazer televisão”, ai eu percebi que para fazer TV ou eu tinha que ser assim escolhida, tipo chegou lá e falou, “eu quero você”, te tirou de dentro de teatro e te colocou lá dentro, ou eu teria que fazer uma espécie de Lobby, aquela coisa, fotos, espalhar em produtora, cansamos de fazer e nunca deu em nada e raramente ganha alguma coisa, para mim nunca deu em nada, eu tive que fazer um bocado de coisa que eu não queria fazer, que eu não sabia fazer, então, falei, tá, é bacana, mas para fazer isso ai eu não quero não. Então, é por isso que eu sempre tentei fazer teatro e fazer outra coisa, essa coisa da mídia é fortíssima, mas como tudo na vida é uma resolução tua, como você se resolve com isso. E, uma outra pressão? Eu acho que existe uma pressão com relação a beleza, ao que é belo, é óbvio que o que é belo é bom para os olhos, não há a menor dúvida disso, mas o que é belo também é muito relativo. A beleza sempre encantou os palcos, o que aconteceu foi uma padronização da beleza, não é a toa que **a profissão começou a ser confundida com a profissão de modelo** em certe sentido e isso tem muito a ver com a TV e como o Rio de Janeiro tem essa questão com a TV, não sei se em outras cidades é assim, mas aqui no Rio de Janeiro eu acho que existe muito isso porque muita gente faz teatro como trampolim para ir para TV, de tanto que uma coisa está relacionada a outra e para aparecer na TV, ser bonito é um grande chamariz então eu acho que uma coisa começou a se confundir com a outra.

[01:06:41] CARLOS: E você acha que na companhia Atores Laura, alguma decisão já foi tomada baseada nesse critério?

[01:06:56] VERÔNICA: Cara, eu acho que na primeira vez no Beatriz, vou falar um coisa que é real, o que acontece hoje em dia é que na companhia existem duas atrizes, eu e a Anna Paula, a Ana com quarenta e três e eu com quarenta e um, óbvio, não somos mais nenhuma garotinha. **Então, a companhia caminha para – não sei como vai será porque é uma empresa, todos os atores da companhia são uma empresa – em algum momento ter que chamar uma atriz mais nova e talvez um ator mais novo também porque estamos ficando mais velhos, nem que seja para fazer uma participação de uma peça, não fazendo exatamente parte da companhia ou fazendo, não sei com o vai ser isso, mas isso vai ter que acontecer, mas hoje em dia, todo mundo da companhia com exceção do Leandro já tem quarenta ou mais.** No Beatriz, no livro a personagem tinha trinta e um anos, mas na concepção de quem fez a adaptação do texto, o Bruno Lara Resende, e do que se entendia do livro, era necessário que a Beatriz fosse uma mulher mais nova e muito bonita, muito interessante, e não que não me acharam interessantes (risos). Achou-se que realmente precisávamos parecer mais jovem, eu te confesso que na época eu achei isso muito chato e optei por não fazer a peça, a Anna Paula não, ela tem uma cara mais nova, de menina, mas ela teve que emagrecer 10kg, eu acho que foi muito bacana no final das contas para ela, aquele empurrãozinho que precisamos às vezes, foi ótimo e a Ana Paulo tomou. Eu não tinha cara de mais nova, com quatorze eu já entrava em filme de dezoito, eu tenho um tipo físico que eu não iria entrar nesse papel, eu realmente optei por não fazer a personagem, que me incomodou na época, mas tem um outro lado meu que entende a importância que as pessoas que conceberam a peça viram numa menina mais nova e o fato de estarmos ficando mais velha. Talvez montemos Rei Lear, são três mulheres, uma delas é bem nova e em algum momento vamos esbarrar nisso, faz parte da vida.

[01:11:00] CARLOS: Como é fazer parte de um grupo, com tantos homens?

[01:11:05] VERÔNICA: Ah, é dificílimo, o Luiz André diz que a companhia não tem sete homens e duas mulheres, são nove homens porque temos que ser muito macho ali dentro. É inevitável, ainda mais no convívio tão próximo que é uma companhia que tem vinte e dois anos, eu conheço essas a pessoas há muitos anos. **Então, é muita intimidade, é muito conhecimento da vida um do outro, a energia diferente dos gêneros e até algumas coisas de valores que julga importante ou não. Uma questão muito clássica é a dos detalhes, eu e a Anna Paula somos duas mulheres detalhista, e eles ficam loucos com os nossos detalhes, alguns são fundamentais, é difícil, mas fazemos um contraponto do feminino no masculino, mas como são muitos homens é muita energia masculina.** Então, é bem complicado, mas acho que no final das contas, não sei eles porque nós somos em menor número, mas eu acho que eu aprendi a lidar com os homens de uma forma mais compreensível e melhor depois da companhia, depois dessa configuração da companhia porque isso é relativamente novo, até dois mil e oito existiam mais duas atrizes na companhia, eram cinco porque tinha a Susanna também.

[01:13:09] CARLOS: Você vê a chance de serem trocadas por atrizes mais novas?

[01:13:56] VERÔNICA: Não, acho mesmo porque **a companhia é uma empresa jurídica, somos sócios mesmo de duas empresas artísticas. Tem contrato social, pró labore, uma organização financeira muito incrível, décimo terceiro, férias, isso é uma das conquistas mais geniais da companhia, conseguimos ter numa organização interna uma coisa bem próxima de benefícios de um trabalhador de empresa, por exemplo, e isso está no papel.** Então, eu não acho que possa haver essa troca, o que acontece é que vamos ter necessidade artística de chamar pessoas mais novas porque estamos envelhecendo. Apesar de que o teatro é uma arte muito ampla, dependendo da tua concepção isso nem entra muito em questão. Não sei se você conhece os trabalhos da companhia, Artimanhas do Scapino, que é commedia dell’arte, é o estado que conta, não interessa a tua idade de verdade. Mas, eu não me sinto trocada, acho que há necessidade artística, a questão do Beatriz teve a ver com isso, mas também teve a ver com o fato de que eu estava a fim de trabalhar com outras pessoas, eu não estava querendo sair da companhia, “Ah, é o Beatriz, tem essa questão então sei lá cara, talvez seja mais interessante para mim não fazer e abrir espaço para coisa novas”, e foi exatamente o que aconteceu, eu fiz um espetáculo e ganhei até um prêmio. É isso, na vida às vezes temos que abrir espaço para coisas novas, e eu acho que só tem a acrescentar e a fazer inclusive o coletivo ganhar. A minha saída de dois mil a dois mil e três foi completamente diferente porque ali eu não tinha estrutura nenhuma, eu não tinha empresa, não ganhava nada, não tinha benefício algum, não tinha contrato de nenhum dos trabalhos que eu prestei, não tinha nada era uma coisa completamente no ar. O não fazer o Beatriz não é sair da companhia, é não fazer o Beatriz, a companhia tem uma vida própria, naquela época não tínhamos nada, trabalhávamos por peça, não nos vendíamos bem, a companhia demorou muito tempo para conseguir se vender bem, que não é só ganhar o dinheiro e fazer a peça. Mas, fazer aquilo multiplicar, viajar, vender espetáculo fechado, temporada com um tipo de cachê já, não nos vendíamos.

[01:19:24] CARLOS: Assim como te relatei algumas pressões externas que surgiram nas demais entrevistas, queria que você refletisse um pouco sobre as tensões internas dos grupos.

[01:22:18] VERÔNICA: **Não ser escolhida para um papel nunca me ocorreu**, não sei se foi sorte, mas sempre fiz o papel que eu queria fazer, uma coincidência eu acho, mas é incrível essa coisa de que o personagem escolhe o ator, o personagem que me escolhe é sempre o que gosto. A questão do horário, é engraçado porque a classe teatral tem uma fama de ser muito frouxa com a questão do horário, está mudando muito, as pessoas não estão mais assim porque a vida está muito ligeira mesmo e ninguém tem tempo para perder, mas de uma forma geral tem uma frouxidão. **Nos Atores de Laura vivemos exatamente o inverso porque isso é uma coisa que o Daniel colocou no grupo, essa rigidez com o horário, tem um outro ponto de exagero, que de uma forma geral foi muito boa para mim.** Outra questão que não tem exatamente a haver com o horário, mas com o tempo é tempo de ensaio, a hora que nós vamos ensaiar porque ninguém vive só disso, e todo mundo tem vida, coisas para administrar. **A hora que vamos ensaiar é sempre uma polêmica, conseguir um horário vago na vida desse monte de gente, isso também acho que é uma tensão que às vezes é um horário péssimo para você, faz uma revolução na tua vida.**

[01:25:38] CARLOS: Quais trabalhos você mais gostou e os que menos gostou?

[01:25:55] VERÔNICA: Difícil, vou te dizer quatro, Romeu e Isolda, Decote, Adultério e Enxoval.

[01:26:05] CARLOS: Por quê?

[01:26:11] VERÔNICA: Por motivos diversos, Romeu e Isolda era muito divertido, eu gostava muito do trabalho com o meu personagem, no Decote eu adoro Nelson Rodrigues, me identifiquei muito com a aura rodriguiana. É claro que nos quatro eu acho que eu faço trabalhos muito incríveis. Não vou ficar aqui dourando a pílula para você porque eu acho que o meu trabalho é bom. Eu cheguei num lugar que eu queria, extrapolei um limite interessante, cresci como artista. O Decote foi isso, fui indicada a um prêmio, não ganhei, abri uma janela de trabalho muito diferente do que eu já tinha feito. No Adultério eu peguei um tipo de personagem que já era um pouco da minha verve, mas eu acho eu consegui bater meu recorde total, também foi muito bom para minha carreira, muita gente passou a me conhecer depois do Adultério até porque marcou a volta da companhia. O Enxoval porque foi um trabalho dos mais difíceis que eu fiz e que talvez seja o que mais considero na história da companhia porque como eu e a Anna Paula fazemos e vem de um processo de criação muito diferente, o personagem que eu faço no enxoval é o meu clown e o nascimento de um clown é uma coisa muito importante. Ah eu esqueci de uma outra peça que eu amei fazer, na verdade não é a peça é a personagem, é a Hermione, de Conto de Inverno, acho que foi meu grande personagem trágico, foi lindo, eu gostava muito de fazer.

[01:28:10] CARLOS: E quais aqueles que você não gosta tanto quanto gosta desses?

[01:28:15] VERÔNICA: O N.I.S.E., não tanto do resultado do trabalho, falava de esquizofrenia, era um sofrimento fazer aquela peça não gostava daquilo não. O Auto da Índia ou Arabutã porque eu acho que não era um bom espetáculo, e acho que O Julgamento, nem tanto pelo meu personagem, eu gostava muito de fazer o meu personagem e a minha cena, mas eu não gostava da peça.

[01:29:30] CARLOS: Tem alguma que você não goste pelo processo, que tenha sido tenso ou difícil?

[01:29:41] VERÔNICA: **O N.I.S.E. foi um processo muito conturbado, muito ruim, não é nem que eu não tenha gostado pelo processo, a peça poderia ter ficado muito melhor e não ficou por culpa do processo, acho que se embolou e não era um tema muito palatável, o processo foi um dos ingredientes. O Julgamento também foi um processo conturbado, talvez o Julgamento seja muito isso.**

**[**01:30:19] CARLOS: Quais tipos de tensão interna você acha que a companhia já teve e quais ainda recorrem e perduram?

[01:30:41] VERÔNICA: Ah, **vontade todo mundo de falar, é incrível, parece criança, brigamos muito, vontade de falar, “agora é a minha vez de falar, você me cortou”. Eu acho que os artistas são muito criativos e todos defendem com muita garra seus pontos de vista ainda mais num coletivo como somos hoje em dia, temos uma hierarquia artística com o Daniel como diretor, mas na produção nós somos todos iguais, então, é muito cacique para pouco índio. É o maior conflito que ainda recorremos.**

[01:31:15] CARLOS:, mas tem a ver só com o processo de criação?

[01:31:22] VERÔNICA: Não, tem a ver com tudo, tem a ver com o falar durante o processo de criação porque escrevemos texto juntos. Na hora do texto é um bate boca por frase palavra vírgula preposição, às vezes. **Nos novos processos de criação coletiva acho que isso é mais forte, esse bate boca artístico, nos outros nem tanto porque é mais uma coisa ali do ator que o diretor está pedindo que o texto já está pronto**. Então, acho que os nossos bate-bocas maiores são na produção, são reuniões da companhia e que decidimos o que vamos fazer, como é que vamos vender essa peça, que peça bota em que edital, quem tinha que ter feito a tarefa tal e porque não fez se não fez, enfim, produção. E também a frente do teatro porque administramos um teatro juntos.

[01:32:09] CARLOS: Essa dinâmica da relação se aprofunda na colaboratividade?

[01:32:48] VERÔNICA: **É eu acho que a democracia se constrói com muita dificuldade em qualquer coletivo porque quando você vê já criou facção, já criou partidos, isso tem a ver com as afinidades, as concepções e valores semelhantes ou não**. Então, acaba se criando partidos, isso é absolutamente volátil não acho que tenhamos dois partidos fixos para quase nada, para determinados assuntos já tem pouco. E não tem outro jeito a não ser aprender a conviver porque senão você sai da democracia, se não há o debate, por que você está na democracia? **Precisamos caminhar para saber debater isso melhor, ouvir melhor opiniões contrárias e saber a hora de aceitar mesmo que você discorde completamente.** **E até de sair, se for possível, se você discordar completamente mesmo, democracia é isso, democracia é principalmente você aceitar o que você não concorda.**

[01:33:58] CARLOS: Como o grupo reage quando alguém deveria ter feito uma coisa dentro desse processo de produção e não faz?

[01:34:04] VERÔNICA: Você chega e fala, “E ai porque não fez?”, é isso.

[01:34:20] CARLOS: Você lançou uma pergunta atrás que foi, como é que conseguimos uma coisa tão bacana na organização financeira do grupo, pergunto, como?

[01:34:33] VERÔNICA: temos um anjo salvador chamado Teatro Miguel Falabella porque **a grande questão da companhia é a sobrevivência mensal, como é que você ganha um salário, quais maneiras possíveis de você ganhar um salário? A subvenção ou de alguma empresa privada, como é o Galpão, por exemplo, ou a Companhia dos Atores com a Petrobrás**, não lembro se eles já voltaram a ter essa subvenção, acho que sim, não temos subvenção, o teatro Miguel Falabella funciona para nós como subvenção. Porque **administramos um teatro grande, num lugar no Rio de Janeiro, zona norte, num lugar onde não tem nada mais cultural, dentro de um Shopping que é o Shopping mais visitado do Rio de Janeiro porque também é um big shopping num lugar muito carente de tudo, tem bar, restaurante, serviço, cinema, não é só de compras, mas também de lazer, o que facilita**. Então, temos um teatro muito bem localizado, demos uma grande alavancada porque o Teatro Miguel Falabella é um teatro que ninguém conhecia, ninguém queria ir e é uma estrutura linda, um teatro maravilhoso. Fomos chamado para fazer essa administração e conseguimos alavancar o teatro, acho que na verdade demos para o teatro e o teatro nos deu porque até chegarmos na concepção de que o teatro Miguel Falabella tinha que ser a subvenção da companhia demorou muito tempo. **Durante uma época você tinha os atores da companhia que trabalhavam no teatro e ganhavam por isso e os que não trabalhavam no teatro e não tínhamos a empresa, tinha para os Atores de Laura só, a artística, eu, por exemplo, durante muitos anos eu era atriz da companhia, mas não trabalhava no teatro, quando entendemos que o teatro tinha que ser a subvenção dos artistas, todo mundo entrou, na hora que inventamos isso, passamos a ter uma subvenção e é isso que possibilita vivermos até hoje**. **Conseguimos fazer essa junção muito em função do teatro Miguel Falabella, aí você pode ter uma empresa, ganhar um salário para trabalhar por essa empresa, se todo mundo trabalha todo mundo opina, é diferente de ter só uma pessoa que carrega a produção nas costas. Hoje em dia temos uma produtora, e nós somos diretores dessa produção.**

[01:37:38] CARLOS: “Uma produtora” é uma empresa de produção?

[01:37:40] VERÔNICA: Não, temos uma pessoa que faz a produção. Por termos o teatro Miguel Falabella temos dinheiro para contratar uma pessoa para trabalhar só para nós.

[01:37:56] CARLOS: Então a responsabilidade de administrar esse teatro fez com que os papéis no nível da produção se especializassem e ficassem mais claros?

[01:38:16] VERÔNICA: **Eu acho que fez com que os papéis se igualassem porque você é sócio, está todo mundo no mesmo nível, quando você tem uma companhia e um só faz a produção, você dá uma autonomia e interfere até certo ponto. A partir do momento que essa pessoa é coordenada pelo grupo, todo mundo se iguala.**

[01:38:53] CARLOS: O fato de ter o teatro interfere, por exemplo, no tipo de escolha artística de vocês? Por exemplo, uma comédia atrai mais público que uma peça pós-dramática, vocês levam isso em consideração?

[01:39:17] VERÔNICA: De forma alguma, eu acho que temos uma tendência a fazer rir, mas eu não acho que isso implique na escolha das peças que fazemos. Podemos fazer às vezes uma tragédia e em alguns momentos você descobre o humor. Eu acho que a companhia gosta de descobrir o humor no que faz. Mas, isso não tem a ver com a escolha, até porque fizemos outras peças que não são engraçadas, comédia. Alias, comédia rasgada mesmo, só Romeu e Isolda. Temos essa mentalidade quando estamos no teatro pautando as peças, até porque estamos ali num outro contexto. Se aqui na zona sul as comédias são o que bombam, na zona norte se não fosse isso... é mais radical essa coisa do rir na zona norte. No teatro sim, na companhia não.

[01:40:24] CARLOS: Se eu pedir para os atores da companhia definirem a Verônica, o que eles vão me responder?

[01:41:03] VERÔNICA: A primeira coisa que eles vão falar é que eu sou atrasada, eu nem sou tão atrasada assim, eu brigo com isso toda hora, mas eu fiz essa fama, e fama em grupo é um negócio difícil de tirar. Eu realmente tenho uma relação com o tempo muito pessoal. Cada um vai dizer uma coisa. Eu acho que eles diriam que sou uma boa atriz, aliás, eu diria isso de todos, não tem um ator que começou ontem ali, se você não é lindo e maravilhoso, você melhora (risos), eu posso dizer que tem pessoas que eu considero mais talentosas do que outras, ou que tem mais talento para uma coisa do que para outra.

[01:42:51] CARLOS: Como você falou lá no começo, como é que vocês conseguem manter a energia desse casamento de mais de vinte anos em vez de pedirem divórcio? Ou, por outro lado, o que pode abalar ou revigorar essas relações?

[01:43:15] VERÔNICA: Olha, eu acho o seguinte, **tem um trecho do Mambembe [Artur de Azevedo] que para mim é a descrição perfeita de como são essas relações, a peça é uma companhia de teatro e um personagem está falando das pessoas do teatro na peça, ai ele fala que as pessoas de teatro são muito loucas, você pode presenciar brigas horríveis, um xingando a décima geração do outro e juramentos de morte, prometendo nunca mais se falar, as piores barbaridades são ditas, porém um segundo após você pode ver essas mesmas pessoas chorando, abraçadas, fazendo juras de amor eterno, de amizade, de amor, afeição e tal**. Acho que é um pouco isso, é meio maluco mesmo, tem muita coisa que influencia, tem um negócio mal dito alguns atrás que você não engoliu bem, que você também não procura saber e que, de repente, você viu que não era nada do que você entendeu. Nós também mudamos e a vida dos nossos colegas também mudam então tem épocas que você está curtindo mais uma coisa menos outra e isso faz ficar mais próximo desse ou mais afastado daquele. Quando está ruim, é muito ruim, é um sapão que você tem que engolir e isso em qualquer ambiente de trabalho então também tem um coisa de estar mais velho e entender que faz parte. Ai, você não vai dar dois beijinhos de canto a canto de orelha quando ver a pessoa, você não vai chamar ela para sair fora dali, você não vai tomar um Chopp com ela, claro que você vai procurar ficar afastado porque não está descendo por algum motivo. Lá pelas tantas isso vai se dissolver de alguma forma ou vai criar uma nova relação com aquela pessoa que não necessariamente é ódio profundo. Não existe ódio profundo na companhia. Se existisse ódio profundo e algum momento isso ficasse muito forte, alguém sai. Mas, **eu acho que é isso, vai-se levando.**

# APÊNDICE N – Entrevista com Georgette Fadel

1. LOCAL DA ENTREVISTA

* Data: 18/06/2014 Início: 19h Término: 20h30min Duração: 88’35”
* N° da entrevista: III
* Meio: telefone

1. IDENTIFICAÇÃO

* Nome: Georgette Fadel
* Grupo: Companhia São Jorge de Variedades
* Função(ões): Diretora e Atriz
* Tempo de envolvimento: Integrante fundadora

[00:04:34] CARLOS: Você pode falar um pouco da tua trajetória até começar o grupo?

[00:04:44] GEORGETTE: Eu estava na faculdade, tive uma formação bem convencional. Nem era muito chegada ao teatro porque minha família não era muito de frequentar teatro, aliás, nada de frequentar teatro. Então, a escolha do que seguir como profissão no vestibular... eu tinha mais tendência para exatas, física, engenharias, etc. Mas, acabei tendo uma crise ao perceber na fichar do vestibular que eu precisaria ter uma liberdade criativa na minha vida, que eu precisava cantar, dançar, estudar vários assuntos, que eu não conseguiria me restringir apenas a um campo do conhecimento como hoje em dia está organizado. Fiz essa escolha, entrei na USP, no segundo ano prestei EAD. Passei, fiz a formação ao mesmo tempo, tanto em direção teatral quanto em interpretação. Na ECA, o bacharelado em direção e ao mesmo tempo a EAD com um curso mais voltado para interpretação. Ali eu conheci a Companhia São Jorge. Ali na EAD, na ECA, o Alexandre Krug, que ainda é membro da companhia, era da letras. Ai eu tinha que realizar projetos de direção dentro da faculdade...

[00:06:24] CARLOS: Estamos falando de algo em torno de mil novecentos e noventa e cinco?

[00:06:24] GEORGETTE: Exatamente, estou falando de noventa e sete, noventa e oito, esse período que consideramos a fundação da Companhia São Jorge, dentro da universidade mesmo. Os dois primeiros trabalho foram os dois trabalhos de direção para me formar em bacharel de direção. Aí já estávamos juntos. O Sérgio de Carvalho também foi assistir – indicaram, ele estava precisando de uma atriz nova para fazer um trabalho –; ele foi até a faculdade, me assistiu fazendo uma Yerma ou coisa parecida, me chamou para integrar o primeiro esboço de trabalho, o primeiro “Ensaio para Danton”, que depois viria a ter outra versão. Então, eu estava ali entre a Companhia do Latão e a São Jorge, atuando numa e dirigindo outra durante algum tempo. Ainda não tinha o nome de Companhia do Latão, mas logo na sequência, em “Santa Joana dos Matadouros” e “O nome do sujeito”, que foram peças das quais eu participei também, já tinha o nome de Latão. Então, eu tive a sorte de usufruir daquele clima bom da universidade que te proporciona um abrigo seguro para sonhar com novos padrões, com invenções, etc. Encontrei minhas parcerias lá, Patrícia Grifford, Paula Klein, Luís Mármora, Alexandre Krug, Rogério Tarifa, Ana Cristina Petta. Depois outras pessoas foram chegando que não faziam parte desse primeiro núcleo, mas a base da Cia. São Jorge foram esses dois primeiros trabalhos feitos na USP.

[00:08:24] CARLOS: Por que teatro de grupo? Você considera o trabalho de vocês como teatro de grupo?

[00:08:31] GEORGETTE: Total cara. A São Jorge é muito família, **para mim qualquer trabalho é trabalho de grupo, é assim que eu vejo. Estou falando com você agora, e nós somos grupo, acho que a vida é feita assim, você vai se relacionando, encontrando pessoas num momento ou noutro. Um grupo de teatro é um grupo que as pessoas se reúnem para construir coisas juntas. Já participei de montagens, por exemplo, de elencos que não faziam parte de um grupo, que não eram uma companhia de teatro, mas aquele trabalho foi realizado em grupo, no sentido completo da palavra, com escuta, com liberdade, ao mesmo tempo com uma escuta para liberdade do outro ao ponto de não precisar haver aquela igualdade burra, ou seja, “eu dou uma ideia e você dá uma ideia, eu dou uma ideia e você dá uma ideia”, não, às vezes alguém estava ali com a força criativa, o grupo todo com a escuta de ir atrás dessas forças que iam se manifestando, os talentos individuais que vão sendo desenvolvidos, sendo honrados também, e ao mesmo tempo, as pessoas com liberdade para se expressar, e todas com algum peso de veto. Então, não eram *a priori* companhias ou grupos, mas tiveram um relacionamento quente, respeitoso, de admiração mutua, de reconhecimento de potencialidades e tudo mais, que configurou um “bate-bola” de grupo bom que se relaciona há vinte anos. Eu não gosto de pensar, “trabalho de grupo é isso, e isso não é trabalho de grupo, isso é alguma coisa diferente”**. Cada trabalho, cada relação tem as suas especificidades, as suas lutas. Na São Jorge, quando o Luís Mármora dirigiu “As Bastianas”, ou seja, foi o primeiro trabalho que não foi dirigido por mim na companhia, eu tinha dirigido três espetáculos anteriores, ai ele veio para dirigir Bastianas porque eu mesma queria estar no elenco. Criei a São Jorge para poder estar como atriz na companhia, e quando o Luís veio dirigindo, para mim não foi fácil, eu queria a horizontalidade, eu, super mandona, tenho uma tendência a achar que a minha concepção vai ser mais legal, e o Luís na vaidade dele, todo mundo na própria vaidade, ele tentando se colocar no espaço. Conseguimos nos recuperar um pouco porque o pai dele morreu e isso fez com que a nossa amizade... ele me ligou e falei, “Ó, somos amigos”. Era uma disputa de território, conceitual, era uma bobagem, mas aconteceu, nós tínhamos nossos vinte e cindo anos, ele trinta. Tínhamos a nossa juventude, estávamos batalhando ainda nessa instância do poder, mas o processo como Bastianas foi totalmente fundamental. A companhia se dividiu um pouco entre meninos e meninas porque as meninas estavam no elenco e os meninos na parte técnica. Então, de alguma maneira houve uma divisão muito doida. Bastianas foi um marco de aprendizado muito louco, uma das peças que mais amamos pelo lirismo e pela marca do Luís Mármora na direção, ela foi fruto de um acerto de contas de todas as espécies... ali entendemos que não era por aquele caminho, teríamos que investigar muito o que significa esse tal de processo colaborativo, esse processo não significa que todo mundo pode fazer tudo, não significa que as individualidades não devam ser respeitadas e que as funções não possam existir. Aprendemos um monte de coisas ali, sem contar que estávamos dentro de albergues para moradores de rua então o próprio cenário... essas relações estavam a flor da pele... estávamos com vergonha de ter cinco meias na gaveta. Passamos um perrengue nessa época, em todos os sentidos, que nos amadureceu, reconhecemos isso até hoje. **Só conseguimos nos olhar com muita clareza e muita irmandade e amor porque nos testamos naquela época até chegar numa síntese**. Por mais que o Luís Mármora não esteja mais na companhia, isso não aconteceu nessa época, ainda continuamos juntos por bastante tempo, e depois por uma vontade de novos caminho o Lú decidiu sair da companhia. Então, até hoje o Luís, a Tininha, a Carlota Joaquina, pessoas que já saíram, ainda são da companhia porque configuraram justamente essa busca por esse conhecimento coletivo de um funcionamento harmônico, mas não sem contradições, não sem batalhas.

[00:14:45] CARLOS: Como te pedi anteriormente um breve histórico anterior à chegada na companhia, quero te pedir que me relate um pouco da história da companhia até hoje.

[00:15:09] GEORGETTE: Meio resumido. É muita coisa, cada processo é uma vida. Tudo começou lá com “Pedro o cru”, que depois de sete anos de companhia foi remontada, era uma peça simbolista, decadentista de um cara chamado Antônio Patrício, falava sobre amor, estávamos todos naquela época de 21 anos. Era a história da Inês de Castro e Pedro I, uma história de apego, misturamos um monte de coisa, e sem querer, enveredamos por jeitos épicos de lidar com o material. Remontamos isso depois porque consideramos que poderíamos dar um salto dramatúrgico, inclusive cênico a partir desse primeiro material, esse foi o primeiro espetáculo da companhia. Com esse espetáculo, usamos palco italiano e, eu fiz uma encenação bem geométrica, eu estava muito numa busca apolínea por desenhos cênicos, por uma luz cuidada, desenhada. Gosto muito desse espetáculo porque eu estava bem nessa pesquisa geométrica, frontal então foi uma empreitada legal. Quando remontamos, já comecei na rua, a peça ganhou um início e alguns momentos mais dionisíacos, requintamos um pouco mais a parte musical com uma banda, toques medievais, e trouxemos essa interferência de outro espaço, a peça começava no cortejo, na rua, como passou a ser uma espécie de uma tradição da São Jorge, uma brincadeira com espaços internos e externos. O segundo espetáculo foi “Um credor da fazenda nacional”, fruto da nossa paixão por Qorpo Santo e foi uma alegria porque pudemos testar mil loucuras, uma linguagem livre que ele propõe, com possibilidade de improvisação, de invenção, personagens muito interessantes e um questionamento sobre a burocracia, os impedimentos para que a justiça seja feita, um brasileiro perdido nos corredores da burocracia, não conseguindo reaver um dinheiro que lhe devem. Uma saga também épica, divertida e trágica ao mesmo tempo e nós já apontando para essa simpatia por falar e revelar essas personagens sofredoras, esses mecanismos de alienação, esses perrengues dos brasileiros, do não acesso dos poderes e valores invertidos até hoje. Fazíamos uma grande parte da peça nos corredores do teatro laboratório da EAD ou então com uma visão lateral do teatro. Nós investigamos bastante um espaço cênico diferente, sempre foi gosto da companhia, não por nada em especial, mas por habitar novos espaços. Ai, o terceiro espetáculo da companhia foi “Biedermann e os incendiários”, do suíço Marx Frisch, foi a primeira vez que fomos reverentes ao texto, que o montamos de cabo a rabo com pouquíssimos cortes. Um texto que, muito bem humoradamente, tinha um coro de bombeiros, brincando um pouco com o esquema de tragédia grega, também falava das culpas e dos mecanismos de defesa do burguês que faziam com que ele se autodestruísse, estava tendo uma onda de incêndios na cidade então os incendiários chegavam na casa do Biedermann, desse burguês com a sua mulher, pediam guarida para passar uma, duas noites, chegam e se apresentam, mas o Biedermann não acredita, enfim, é tudo uma trama que faz com que, por uma questão de culpa de classe, o Biedermann assine a própria morte então ele morre, morre a Babette, a esposa, numa tragicomédia musical. **No Biedermann, trazemos muito fortemente a nossa vontade de musica ao vivo, a nossa delícia de cantar e também por uma questão de gosto, de vontade, por achar que é quente, que une o elenco e da mais força cantar ao vivo e tocar ao vivo**. Uma vontade de independência, de uma tecnologia humana, presente, etc. Então, essa história musical acompanha muito a trajetória da companhia, principalmente desde o Biedermann, que foi direção musical Ivini Ferraz. A partir do Biedermann, que ocupamos o teatro de Arena Eugênio Kusnet junto com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, com o Isla Madrasta e com o Bonecos Urbanos, no projeto Harmonia da diversidade. A partir do Biedermann, passamos a ser contemplados em alguns editais. **Ganhamos um pouco mais de estrutura interna por ter conseguido ficar sediado em algum lugar, não estrutura financeira, de se sentir como uma companhia por conta do tempo que ficamos no Arena e tendo já realizado três trabalhos**. O Biedermann foi o primeiro trabalho contemplado pelo Prêmio Flávio Rangel então **começamos a sentir que a companhia poderia nos devolver energeticamente, poderia nos sustentar, havia uma sensação desse profissionalismo**. Na sequência, nós fomos para o Canimbé, um albergue para moradores de rua, o Boracéia, que é um albergue especial, ficou pronto no governo da Marta Suplicy. O Celso Frateschi era Secretário de Cultura e nos apontou a possibilidade de trabalho no Boracéia, foi o ano da lei de fomento. Fomentados por um trabalho dentro dos albergues, com um texto do Gero Camilo maravilhoso chamado “As Bastianas”, foi ai que aconteceu o nosso processo de crescimento mútuo, que eu descrevi para você, muito *en passant* a pouco. Com “As Bastianas” ganhamos o nosso jogo de cintura, tínhamos que conviver num lugar inóspito, com pessoas sofridas, em estado difícil demais de vida. Gente sem perna mesmo, sem braço, que tinha levado tiro, de cadeira de roda, abandonados, mães com filhos abandonados, gente doente, senhores e senhoras, gente doida e nós trabalhando ali. Então, tivemos um cotidiano cheio de experiências, de conflitos, é como se o tema da peça anterior, o Biedermann, tivesse, de repente, se apresentado diariamente para nós. Nós ali, os burgueses do teatro, que bem o mal, estamos ali, mas com a nossa casa, o nosso carro, o nosso salário, vivendo bem, o nosso guarda-roupa cheio, comida boa, vamos sair de lá e ir para um restaurante, mas frequentando diariamente aquele sofrimento e aqueles irmãos naquele estado. Então, foi crise geral e teatralmente a nossa devolução foi poesia, poesia, poesia, que era só o que conseguíamos tentar produzir. Foi um momento bem importante, de virada na companhia onde sai da direção. **Na sequência das Bastianas fizemos “Santo guerreiro e o herói desajustado”, direção do Rogério Tarifa, também eu não estava mais na direção, a companhia se configura como uma companhia de atores onde as funções se revezam**. A direção do Rogério Tarifa foi em cima de um texto realizado em conjunto com os atores, eu fiz a direção musical com o Jonathan Silva e com a Nina Blauth então a minha participação foi na equipe de concepção da música, foi um trabalho de rua. O Biedermann tinha sido numa semi-arena, “As Bastianas” era itinerante então tinha a roda, tinha o corredor, tinha cenas de passagem de caminhada, tinha várias configurações, vários espaços cênicos, mas sempre ao ar livre. **Foi um momento importante de afastamento meu um pouco da companhia, para poder fazer outros trabalhos, para reciclar o meu olhar. Nós realizamos um pouco esses movimentos, de pequenos afastamentos, não são exatamente afastamentos porque sempre acabamos fazendo uma função ou outra dentro do trabalho, mas de alguma maneira você sai da direção ou do elenco, e realiza outra função ou até se ausenta mesmo, para poder olhar um pouco de longe, às vezes até fazer outro trabalho, se fortalecer e olhar com outros olhos mesmo.** Nós não temos uma cobrança uma presença o tempo todo com o outro, queremos que fique quem quer fazer aquele trabalho cem por cento. Então, nem sempre é toda a companhia que faz todos os trabalhos. Muitas vezes até chamamos pessoas de fora para fazer conosco, como a maior parte dos trabalhos, aliás, teve gente de fora, coros e pessoas e outros artistas trabalhando conosco, com o núcleo. Depois, “O santo guerreiro”, rua, rua, rua. Juntamo-nos a outro coletivo chamado a Casa da Lapa, que fez a direção de arte, que inclusive foi contemplada com o prêmio Shell, foi um momento de uma exuberância visual porque fomos para rua e fizemos essa parceria com uma vontade de começar a pesquisar uma ação visual mais potente, na cidade, e São Paulo é tão barulhento, visualmente poluído, que precisa de potência. Então, depois do “Santo Guerreiro”, a convite da Mariana Sene, que estava super apaixonada pelo Heiner Müller, eu fiz uma parceria com ela na concepção do “Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está, precisa se mexer”. É um espetáculo bem doido que fizemos em cima do nosso encontro com a obra do Heiner Müller, com alguns enxertos de Juliano Peçanha, com algumas frases nossas, cada um catou o que mais amava dentro da obra do Müller, literalmente, e fizemos um espetáculo que pretendíamos anti-teatral. O espetáculo começava na rua com uma ação pseudo-terrorista de personagens como se fossem ativistas, pelo bairro da Barra Funda, pregando cartazes, faixas... personagens estranhas, agindo na rua, atraindo as pessoas então tinha uma espécie de cortejo de estratégia, um cortejo de ação política na rua e depois entrava na sede ao meio dia, na nossa sede lá na Barra Funda, iluminado pela luz do sol, era como se tivesse entrado num pequeno apartamentozinho, onde lá, todo aquele fogo, todo aquele espírito revolucionário, toda aquela atividade presente na rua, aquela bagunça promovida na rua, ganhava um contorno comportado. Então, todo aquele fogo era direcionado para o nada, para o sexo, para bebida, para dançar e cantar dentro do pequeno aparelho do apartamento, mas como se fosse uma grande força reduzida a um aspecto individual, dentro de um núcleo, de um apartamento. Então, era um olhar muito crítico para nós mesmos, na verdade, foi um espetáculo que não tivemos nenhum medo de olhar para nós e falarmos, “meu, nós somos um pouco assim, estamos aqui fazendo a nossa festinha, o nosso teatrinho, cantando, dançando, criando, criando, criando, mas é como se não tivéssemos atuando para fora desse pequeno grupo, não estamos realmente atuando”. Por isso, pretendemos que fosse um espetáculo anti-teatral, sem luz, com a luz do sol, com personagens esquisitas, um espetáculo punk, para nós quebrarmos e acabou que rapamos o Shell Especial, quase como se fosse um tiro que saiu pela culatra. Porque tudo que estávamos esperando que fosse um espetáculo punk acabou sendo um espetáculo *cult*, mas foi divertido também e ainda está na roda, um espetáculo que está nesse circuito ainda, ele ainda é atual para o nosso espírito. Na sequência fizemos o “Barafonda”, putz, ai cara é um papo longo porque nele conseguimos uma coisa muito gostosona entre nós, uma criação bem harmônica, não sem brigas, discussões, mas uma coisa forte onde todo mundo opinou fortemente na dramaturgia, na direção, na direção de arte, embora cada um tivesse responsável por núcleos, fizemos um espetáculo que envolvia quarenta pessoas andando dois quilômetros ou mais nas ruas Barra Funda. O núcleo que era mais ou menos sete ou oito pessoas fez junto a dramaturgia, direção com a coordenação da Patrícia Gifford, que é uma das integrantes desde o início da companhia, ai para nós foi um êxtase porque foi como se tivéssemos de alguma maneira fechado um ciclo iniciado nas Bastianas, ou melhor, problematizado, como se o problema tivesse sido levantado nas Bastianas e tivéssemos um pouco resolvendo aquelas questões de poder, de respeito, de interdependência, de criação conjunta. Chegamos a ter ideias idênticas ao mesmo tempo, conseguimos conectar em nenhuma disputa de poder, não interessava de quem era a ideia, estava todo mundo honrando muito claramente o que fosse melhor para aquilo, e não quer dizer que tivesse saído um espetáculo perfeito, pelo contrário, o espetáculo era inacabado, mas que tinha o espírito muito coletivo. Eu considero até agora o espetáculo que eu participei, do qual eu possa dizer, eu gerei uma dramaturgia com liberdade individual e com respeito ao coletivo no Barafonda. Então, para todo mundo é um espetáculo especial embora tenha todas as frustrações pessoais que qualquer processo carrega, mas todo mundo concorda que participou do Barafonda que conseguimos inclusive em relação ao coro de alunos, ex-alunos, pessoas que se aproximaram quase que voluntariamente, que só começaram a receber depois de um tempo porque estávamos com o patrocínio da Petrobrás, mas é aquela coisa que parece muito e é bem pouco. Então, não conseguíamos pagar essas quarenta pessoas, a não ser dar uma ajuda de custo. Além do núcleo tinha mais um monte de gente e conseguimos ter uma escuta até certo ponto para todo mundo, embora as decisões ainda fossem de um núcleo de sete. Não conseguimos fazer um processo coletivo de trinta com poder de veto, chegando num consenso entre as trinta pessoas, não, estávamos batalhando pelo consenso entre os sete, o que para nós já foi uma vitória. A coordenação foi da Patrícia Gifford porque consideramos que uma coordenação poderia nos facilitar tanto aspectos de produção, de comunicação interna entre as áreas do espetáculo, quanto, por exemplo, como vamos nos aquecer hoje? Que cenas vamos burilar hoje? Se perdermos muito tempo discutindo esse tipo de coisa e tentar chegar num consenso até para isso, perdemos muito tempo em discussões que não são muito importantes porque não interessa como vamos nos aquecer, temos que nos aquecer. Então, fomos delegando um pouco essa coordenação para Patrícia e, é claro, com discordâncias e tudo o mais também, mas ela organizou esse processo coletivo de uma maneira bem brilhante. E agora foi realizado um infantil do qual eu não participei, dirigido pelo Rogério Tarifa, que é uma história de uma criança de rua que se abriga numa estátua de São Jorge, é uma história muito bonita escrita pelo Ilo Krugli, um grande diretor, dramaturgo, ator de teatro infanto-juvenil, mas para todas as idades, diretor do Vento Forte, que é um paradigma para nós em termos de teatro de grupo e de criatividades, de potência imaginativa. Ele escreveu esse texto sob encomenda para nós e foi dirigido pelo Rogério, é um espetáculo aberto ou pelo menos local alternativo, num galpão, é o primeiro infantil da companhia. Ficamos com vontade de fazer infantil porque muitas crianças nasceram, estamos com filhos. Então, estamos com vontade também de começar a nos comunicarmos de uma maneira mais simbólica, mais universal com crianças, velhos, adultos, e tal. As crianças estão nos trazendo essa abertura para outras linguagens. Tem que se comunicar de outras maneiras. O espetáculo está muito lindo, acabou de estrear, tem vida longa ainda, também com convidados e uma parte dos atores do núcleo e a outra parte convidados, músicos convidados, etc. Um espetáculo bem visual, como o Rogério Tarifa pinta, ele traz para companhia um gosto muito grande pela execução da arte, cenografia... ele fez a direção de arte do “Quem não sabe mais quem é o que é onde está precisa se mexer”, a luz do “Pedro Cru” na remontagem então ele transita muito legal por essa área da arte, da cenografia, do figurino, ele também está fazendo a cenografia e o figurino do fausto que eu estou dirigindo. Então, ele cuida muito do visual, o espetáculo infantil tem essa potência visual embora não tenha sido ele a assinar a direção de arte. Por fim, o Fausto, que foi uma obsessão minha, me identifiquei, li, pirei, li o Fausto zero, li o Fausto Um, achei completamente revelador, pertinente, percebi que seria uma empreitada que modificaria a minha vida, que me traria uma compreensão do nosso momento, me traria uma compreensão dos processos que nos trouxeram até esse momento histórico que estamos vivendo no mundo, me ajudaria a me entender como fruto disso tudo, enfim, tive um encontro mesmo com o Fausto, do Goethe. Estamos nessa empreitada agora, estou dirigindo, estamos com dois atores convidados, o Edgar Castro, que é da Companhia Livre, também participou comigo de alguns espetáculos do Latão, e o Pedro Felício, que já foi do Ivo 60 e de outros coletivos também. E é isso, até agora é isso. Vamos fazer a primeira parte do Fausto em espaço fechado e a segunda, pretendo fazer rua total, cortejo, rua forte, esse flerte com a rua e com o espaço fechado é bem característica da companhia. Estamos flertando bastante com esses dois espaços.

[00:39:20] CARLOS: Daqui para frente quais são os sonhos da companhia?

[00:39:25] GEORGETTE: Olha, por enquanto Fausto, Fausto e Fausto. Porque o Fausto Dois ainda vai me tomar mais dois anos da vida então estou com isso na cabeça. Estamos com muita vontade de enveredar por uma pesquisona em cima de dramaturgia Latino Americana, autores, que não conhecemos nada, está dando até uma vontade de viajar por ai, conhecendo a América Latina e dando uma boa pesquisada em dramaturgia e literatura. Então, o que tem de mais próximo é isso e tem outras vontades como certas parcerias com alguns grupos, vontade de juntar grupos, de fazer coisas realmente bem grandes, com cem pessoas, com duzentas pessoas, em fim, grupos grandes e tal. E também temos sonhos opostos, tipo um monólogo. Não sabemos o que vira, vamos esperando o coração falar e fazer, por isso adoramos teatro, não é cinema que você vai fazer aquilo dali a cinco anos, seis anos, que tem a sua beleza também. Mas, vamos decidindo ano a ano, como está a nossa vida? O que falar naquele momento? Então, ainda não temos essa jogada tão certa para o futuro. Mas, o Fausto ainda prossegue um pouco e tenho a impressão de que o Fausto vai ser uma passagem, precisamos passar pelo Fausto para entender o que vai vir depois, pode ser que produzamos alguma coisa pequena no meio e tal, mas por enquanto temos quatro espetáculos no repertório, o Santo Guerreiro, o Quem, que tem aquele nome imenso também, ainda podem ser apresentados, inclusive fazemos esse ano algumas apresentações e temos os dois espetáculos novos, o infantil e o Fausto, que estreia em setembro então eu tenho a impressão de que ficamos um tempo curtindo esse repertório antes até do Fausto Dois. Então, essa decisão sobre o futuro vai ter que esperar um pouco.

[00:41:42] CARLOS: A partir de que momento você acha que a companhia se consolida enquanto tal?

[00:42:36] GEORGETTE: **Embora desde o início tínhamos sacado que iríamos querer prosseguir juntos, para nós, essa consolidação, tenho a impressão, foi a partir do Biedermann, a partir do momento que ocupamos o Arena e tivemos a sensação de unidade por conta de uma sede, de uma casa, por mais que momentânea, tivemos essa sensação, foi o primeiro momento também que ganhamos um edital mais pesado em termos financeiros e tivemos a sensação de que a companhia podia se viabilizar publicamente.** Então, tenho a sensação de que a partir do “Biedermann e os Incendiários” é que começamos a olhar um para o outro e falar **“meu, que legal, realmente conseguimos construir uma estrutura que produz ideias, que produz estética, que produz beleza, que produz questionamento, meu, estamos na Arena”**. Estávamos literalmente no Teatro de Arena, tínhamos, de alguma maneira, começado a nossa vida profissional, a nossa vida um pouco mais madura, e tínhamos entrado um pouco na vida dos aparelhos teatrais da cidade. Estávamos ali, num teatro público e tal, embora os espetáculos anteriores foram feitos com a mesma garra, mas para mim é a partir do Biedermann que se configura.

[00:44:07] CARLOS: Que tipo de ameaça ou de desafio externo você identificou ao longo desses quase vinte anos de história do grupo?

[00:44:34] GEORGETTE: **O óbvio que é o financeiro**, antes do “Santo Guerreiro” e do “Herói Desajustado”, tivemos quase um baque financeiro, quase ficamos impossibilitados de nos dedicarmos minimamente. Foi um período que tentamos elevar um pouco o nosso cachê no SESC, prefeituras e tal, mas sempre tem quem faça mais barato. Então, não conseguimos e levamos um banho de um ano e meio sem ninguém comprar nenhum dos nossos espetáculos, foi um baque. Essa foi uma crise logo depois das Bastianas, que já tinha sido muito difícil para companhia e tal por tudo o que te contei, **o aspecto financeiro sempre balança porque faz com que os integrantes tenham que buscar muitos outros trabalhos fora e acaba desconectando**, embora nos gostemos demais, realmente temos uma amizade forte, uma irmandade, como voltar para família. **Outro fator é o seguinte, a carreira tem um apelo, você quer conhecer outras coisas, outros diretores, outros tipos de trabalhos, outros treinamentos e você começa a achar que aquelas pessoas são medíocres para você, e que você está ficando velho e você não experimentou tudo que o mundo do teatro e do sucesso pode te proporcionar**. Estou fazendo bem a caricatura do apelo do mundo, da mídia, do que significa sucesso. Isso nunca nos pegou, tanto é que estamos juntos até agora, mas em algum lugar, de vez em quando, rola um... acho que não rola mais, todo mundo já caiu na real, mas eu em algum momento falei “vou fazer uns trabalhos fora, preciso conhecer gente nova”, mas não era só conhecer gente nova, era também, “não, eu quero ir para algum trabalho mais sofisticado, quero conhecer uma coisa mais diferentes, eu estou me desgastando aqui, é como se aqui não me dessem o meu devido valor”, e dai, obviamente, no instante seguinte você cai na real de que não é isso, que é uma construção juntos, tudo é totalmente ilusório e não existe nada a não ser a construção juntos. Eu trabalhei com muitos outros diretores, com outras companhias e tudo o mais, e amei cada coisas que eu aprendi com elas e justamente por isso eu amei mais a São Jorge e as nossas escolhas. Então, não sei se se encaixa na categoria dos inimigos externos que você me pediu. **Acho que talvez o inimigo externo seja a questão da grana, que faz com que o nosso trabalho nunca possa ser cem por cento, vinte e quatro horas ali metido naquilo, todo mundo tem que dar um monte de aula, tem que fazer aquele monte de coisa então é dispersivo**. Então, isso, com certeza, interfere no trabalho. Isso é o inimigo. **A falta de estrutura material para o teatro brasileiro de uma maneira geral é com certeza o grande inimigo.** Ai o outro lado é isso, esses sonhos ilusórios de carreira, de que você tem que fazer tudo, conhecer tudo e sempre buscar alguma coisa que você não tem e que aliás é um assunto fáustico. Eu diria essas duas coisas, que me ocorrem.

[00:49:56] CARLOS: Você identificou em algum momento a vaidade, o melindre, afetando as relações do grupo?

[00:50:13] GEORGETTE: Claro e eu sou a primeira nesse tipo de pensamento, sou super vaidosa e tal, e em outras pessoas também já senti sim, mas nunca nada que fosse uma distorção de caráter, que configurasse uma pessoa interesseira e tal, não, sempre aquilo normal um pouco desse pensamento estrangeiro, filho da puta que nos habita, que é essa história, “Ah, eu tenho uma meta para chegar, eu preciso ser especial, eu preciso ser grande, o meu trabalho precisa ser de alguma maneira exclusivo, eu preciso ser melhor que que alguém”. Às vezes temos esse espírito competitivo, mas entre nós foi crescendo um amor no decorrer desse tempo que torcemos muito um pelo outro. Perdemos essa competitividade, ela aconteceu em algum momento, aconteceu e como ainda acontece de nós com relação a outras pessoas. Mas, sim, teve momentos de melindre, de dedo na cara, de ficar sentido, de fazer clima, de levar isso por meses e, sim, teve todo o tipo de coisa, foi uma vida, é uma vida de gente que cada hora ocupa um papel. **Durante muitos anos eu fui a grosseira, a louca, a histérica, dai quando eu aprendi que não adiantava, outro ocupou esse papel e eu passei a ser outra coisa e o outro passou a ser o conciliador, dai mudou, o conciliador ficou puto, dai outro passou a ser o conciliador, ai o outro passou a ser o tananá**... é aquele revezamento até entendermos que todo mundo podia ser tudo, que **isso era um aspecto muito superficial, que não precisávamos ficar se atendo a isso, estávamos perdendo tempo, ai parou. Parou, paramos com isso, por exemplo, discussão sobre dedicação e horários e tal, não existe mais na São Jorge, se alguém chega duas horas atrasado, ninguém fala nada, temos certeza que a pessoa chegou atrasada porque precisou, nem questionamos o que aconteceu, a pessoa pode ter ido ao cinema, não queremos saber, partimos do pressuposto que todo mundo está ali para criar e porque quer.** Fomos ganhando uma confiança um no outro porque passamos por tanta coisa e ficamos ali, e isso significa, de repente, um está folgando demais, chega e fala “pô, você está folgando meu, se liga, ok, se liga”.

[00:53:06] CARLOS: Isso é uma forma de fugir do confronto, ou é uma confiança real?

[00:53:28] GEORGETTE: Não, não conseguimos fugir do conflito, se ele tem de acontecer ele acontece, e acontece de vez em quando um “porra, você está folgando, meu você está medíocre”. Brigamos de vez em quando. Acho que não conseguimos fugir do conflito, quando ele tem que acontecer ele acontece. O que acontece é que não estamos nos dedicando muito a ele. Ficar o tempo todo em cima disso, **temos outras coisas para fazer então deixamos um pouco de lado essas coisas da personalidade, essas lutas de poder da personalidade que não tenha a ver com a criação,** essa é a parada, isso é assim, amigo, eu estou com quarenta. Quando começamos a trabalhar juntos, eu tinha dezenove. Eles tiveram que aguentar tudo de mim, eu aguentei tudo deles então não, não fugimos de nenhum conflito, até hoje vamos nos pegando e tal, mas eu acho que está rolando uma escuta, rolou um aprendizado no seguinte sentido, não vai adiantar eu entrar num embate direto, a não ser que seja por uma ideia, “não concordo com você nessa cena, não vai poder ser assim”. Mas, **não vai adiantar eu entrar num embate pessoal com ninguém porque não se trata disso, nunca se trata disso, começamos a sacar essas lutas de poder, essa encheção de saco em cima do outro, por exemplo, essas conversas sobre o horário, você já está fodido, preso na Pacaembu, seu coração já está gastando todas aquelas batidas, você já está puto com você, está preso ali, saiu uma hora antes de casa, já teve que fazer supermercado e comprar sei lá o que e resolveu o exame do tananá, está indo, está chegando, você está a fim de chegar, agora você chega lá e fazem uma reunião com você pelo quanto você não está se dedicando?** Não dá. Chegou uma hora que falamos, “meu, não dá, olha para mim, a minha vida é fazer isso aqui, eu não tenho por que chegar atrasada então chega dessa história, se eu cheguei meia hora atrasada é porque eu empaquei numa merda de um trânsito e eu estou fodida, eu estou fodida”, e ai começamos a sacar que a verdade da coisa era a seguinte, **quem estava ali no horário e ficava enchendo o saco porque os outros estavam atrasados na verdade não tinha o que fazer, não tinha autonomia então falamos, “meu, a coisa mais gostosa para um ator que se preze, é chegar ao espaço de ensaio e estar todo mundo atrasado”, porque você chega e você fica sozinho, você pode dançar, você pode tocar, você pode passar seu texto gritando, você pode rolar, você pode dormir, você pode fazer o que você quiser, assistir um filme, pesquisar no youtube, você está livre, para fazer o que você quiser, sempre tem o que fazer dentro de um processo teatral**. **Começamos a sacar que era um pouco o contrário, que a verdade era que quem ficava ali, chegava no horário, certinho, CDF tal tal tal, às vezes estava tão pentelho porque estava sem autonomia criativa, e fica esperando para se alimentar do conflito. Ai, a emoção do ensaio passava a ser as intermináveis discussões sobre quem é mais ou menos comprometido e esse tipo de emoçãozinha que dá esse tipo de discussão.** Sendo que, puta que o pariu, tudo bem, só cheguei eu? Ótimo, eu vou... tudo que eu quero é um palco vazio, fui, chegou outro, começa a dançar comigo, chegou todo mundo, comecemos o tananá. Não estou falando obviamente que no ensaio geral, que num ensaio importante, possa chegar atrasado, não é isso, mas sabe aquela coisa de **um tipo de energia gasta em pequenas coisas que vão no decorrer do tempo ou destruindo as relações ou caindo de podre**, você fala, “porra, eu te conheço a vinte anos, já estamos juntos a vinte anos, não vamos deixar o outro se acomodar isso é um pacto, não vai deixar o outro se acomodar, mas ao mesmo tempo, confia, confia em mim. Minha vida está colocada nessa companhia. Não estamos no segundo ano de vida juntos”. Então, tenho impressão que é confiança porque os conflitos estão ai, as discordâncias estão ai, pa pa pa, mas são cada vez mais estéticas mesmo, as brigas são cada vez mais, não estamos perfeito, brigamos muito, mas os conflitos são instantâneos, aconteceu ali, resolveu ali, é uma família bem legal.

[00:58:10] CARLOS: Resolvida a questão desses conflitos mais rotineiros ou mais cotidianos, que outros vieram? Ou seja, a partir do momento que o grupo ganha a sua autonomia, quais foram os conflitos ou tensões que surgiram depois?

[00:58:45] GEORGETTE: Dai **surge os perrengue artísticos, ai surge os atores que nós somos, a necessidade de realmente entendermos a nossa arte, e isso é o mais complicado.** Nos cabe entender em que mundo estamos, que palavras vamos usar para descrever o que estamos sentindo em relação à nossa vida nesse mundo, ai é que a coisa pega. No básico disso, não discordamos, discordamos em muitas coisas, por exemplo, temos gostos muito diferentes na companhia, gostos poéticos mesmo. Uns são mais ciranda, uma pegada mais popular, no melhor sentido da palavra, tipo Patativa do Assaré para cima, como o Rogério, que ama muito esse tipo de poética, esse lirismo brasileiro, essa coisa que bate no nosso coração por causa de uma construção parece que nacional, ou pelo menos de uma parte do nacional, e tal que eu participo para caramba. Bastianas tem muito disso também. E tem gostos mais ácidos, como o do próprio Heiner Müller ou do Biedermann. **Agora são esses desafios, são as escolhas das cores. Isso é o que está mais na roda, mas essas questões também suscitam disputas pessoais, de ideias e tudo o mais, que de vez em quando são disputas também do ego. Mas,** menos, muito menos. Nunca tem realmente uma pegada só no ego não, geralmente se cede e se respeita, e temos conseguido dialogar. Bom, agora é um momento pós-Bastianas, onde super nos curtimos, nas Bastianas sintetizamos um pensamento da companhia, ai, estamos com dois espetáculos que estão celebrando esse momento de paz e harmonia na companhia. Então, não sabemos que tipo de crise virá, **o que está em jogo, são questões bem da nossa expressão, da nossa vida no mundo e como vamos expressar com o máximo de inteligência o que estamos sentindo e pensando.** Então, por isso que estamos felizes e apostando nisso, mas sabemos que a vida é muito doida, cíclica, espiralada e que novos desafios nos aguardam inclusive nesse nível pessoal.

[01:02:05] CARLOS: Com relação aos modelos de trabalho do grupo, já que você passou por praticamente todos os projetos da companhia, nem que fosse torcendo... tanto nas formas que o grupo tenha trabalho e tenha sido mais vertical, com uma pegada mais de direção, ou nos modelos mais colaborativos, você identifica qual deles gerou mais tensão ou teve mais conflito?

[01:02:47] GEORGETTE: Sempre tivemos muita liberdade. Então, todos os processos – talvez com exceção agora do Fausto, que a direção está com uma mão mais pesada – todos os outros, desde o primeiro, “O Pedro o cru”, sempre a nossa tessitura cênica e tal, foi coletiva, sempre foi fruto de improvisação, sempre foi fruto de material gerado por todo mundo, com liberdade. Sempre quem tinha alguma ideia colocava na roda ou falando ou fazendo. Em todos os processos isso aconteceu, essa liberdade aconteceu. No caso das Bastianas, que foi o momento mais conflituoso, foi uma troca de direção e estávamos dentro de um albergue para moradores de rua, uma situação difícil de entendermos. E tinha mais essa, a companhia pela primeira vez se organizou de um jeito diferente. **Mexemos na organização dela então mexeu nas relações de poder, as máscaras foram mudando de lugar e isso causou um terremoto, só que esse terremoto abriu a mobilidade, abriu a mobilidade para que não quebrássemos em algum momento**. **O que segurou, foi o fato de que de qualquer maneira a poesia estava presente, de qualquer maneira o amor estava presente**, de qualquer maneira. Nós identificamos no como a peça foi recebida, no que produzimos de poesia e no como tudo depois se harmonizou que você acha que você tem que disputar alguma coisa com alguém. Naquele momento podíamos até ter perdido chances, por exemplo, eu perdi chance de fazer um trabalho melhor como atriz, mas eu nunca lamento essas coisas porque de uma maneira ou outra, foi completo, nós realizamos aquilo, como tinha que ser realizado. O que eu sinto é isso, que **o processo mais conflituoso foi Bastianas, e foi conflituoso justamente por causa do tema da tua dissertação porque ali essas relações tiveram que se olhar de uma maneira mais móvel e não absoluta e numa dessas todas as liberdades foram questionadas** e palavras foram questionadas, talento, qualidade, poder, quem manda, quem não manda, o diretor, o que é o diretor? O diretor não pode mandar, não pode impor porque o ator é soberano, muita loucura. Um não confiando no outro. As meninas querendo mais liberdade, mais autonomia para como atrizes para criar, e de alguma maneira o Luís querendo dirigir. Então, em todos os trabalhos tivemos liberdade criativa. **Não foram essas as questões que provocaram mais ou menos conflitos foram outras, foram arranjos de poder mesmo**.

[01:06:36] CARLOS: Além das Bastianas, que outros projetos, outros trabalhos tenham sido marcados por essa ideia de um conflito que produziu mobilidade, que fez o grupo crescer?

[01:07:36] GEORGETTE: É, todos os trabalhos, Bastianas, como eu disse, na trajetória da companhia, que não é uma trajetória imensa, temos dezesseis anos, sete espetáculos, Bastianas foi esse momento mais claro. Mas, todos os espetáculos trouxeram algum nível, de ruptura, às vezes para uma pessoa em especial, às vezes para todo o grupo e tal. Agora, “O santo guerreiro” foi um momento também bem doido porque o Rogério Tarifa foi dirigir, e ai também foi a primeira direção do Rogério, ou seja, ele teve que abrir um caminho também, e pela primeira vez ele também se viu diante do que era dirigir a companhia com vários convidados, várias pessoas que se juntaram a nós então ali também saiu, depois de “O santo guerreiro”, o Luís, a Carlota saiu durante, a Tininha, a Ana Cristina Petta, saiu depois também. Foi um momento coincidindo e também atrelado a apresentação de um diretor. Bastianas, o Luís se apresentou, foi a primeira direção dele então a pessoa também se vê diante de problemas que antes via de outro ponto de vista, do ponto de vista do ator, e ela vai e vai testar como vai dirigir aquele grupo, do qual antes fazia parte enquanto ator. **Acho que isso aconteceu com o Luís e com o Rogerinho, e ai, a relação ator-ator é uma coisa, e a direção diretor-ator é outra então o Rogério trouxe a tona conflitos, o Luís, trouxe a tona conflitos e eu tinha trazido a tona conflitos desde o início. Porque eu acho que como a direção vai se colocar, a direção se colocando, dependendo da posição que a direção assume, essas linhas de força vão tentando se equilibrar e às vezes vão revelando essas descompensações, as invejas, as preguiças, as oposições mesmo, as discordâncias mesmo de conceitos, de visão de mundo.** Então, de acordo com quem vai assumir uma direção, um direcionamento do processo, essas linhas de força vão revelando essas pequenas doenças que é bom que sejam reveladas, mas que é isso, você vai curando uma gripe, outra gripe, outra febrinha aqui, em vez de daqui a pouco ter que olhar um para o outro, estarem todos engessados e não saber mais quem o outro é, de tão engessado que o negócio é e as máscaras não se rolaram e ficaram ali. Então, essa rotatividade, essa liberdade assim de quem quiser dirigir, de quem quiser propor um projeto, poder ficar um pouco fora e voltar com novidade, com frescor, com vontade e o grupo vai situando. “Não, você está entrando muito de sola, você ficou dois anos fora meu, calma, não queremos fazer segura um pouco e tal”, vamos também na verdade, na amizade. Lidando com cada momento, com cada situação.

[01:11:01] CARLOS: Você já sentiu vontade de sair do grupo?

[01:11:12] GEORGETTE: Vontade o tempo todo de sair do grupo, a cada instante, acho que todo mundo isso, um pouco. Mas, a **vontade de sair é aquela frustração do próprio existir, que se você pudesse, eu sairia até de mim mesma**. Mas, sempre aquela vontade de perfeição que você nunca tem. Então, eu sempre falo, “Porra, meu Deus, a minha utopia nunca vai se realizar nesse grupo”. É essa história mesmo fáustica que eu tenho com relação a mim mesma, não é em relação a São Jorge, mas se estende a tudo, “Não, não é essa vida, eu preciso de uma nova invenção, uma nova... de uma nova emoção” é essa a história. Mas, essa insatisfação que eu sei que não é, ela não é real, ela é só fruto de uma insatisfação do espírito a qual eu não tenho dado muito ouvido nos últimos anos.

[01:12:27] CARLOS: Num exercício de imaginação, se você saísse hoje do grupo, você acha que ele permaneceria?

[01:12:36] GEORGETTE: Claro, tem pessoas que... permaneceria nem que fosse assim, por um tempo só o Rogério, ou por um tempo não e ai, depois de um tempo, se organizaria de novo. Não, eu acho que a companhia tem vida... **a companhia não depende de ninguém, eu acho que se qualquer integrante sai a coisa continua, se reconfigura**. A companhia hoje é uma coisa diferente de quando tinha a presença do Luís Mármora, quando tinha a presença das pessoas que saíram, da Carlota, da Tininha, do Lê e tal, do Alexandre Faria, que fazia o Biedermann e também saiu. Antes éramos doze ou treze pessoas então de alguma maneira é mais fácil de nos organizarmos com menos gente, isso foi uma realidade que aconteceu conosco. Agora em sete pessoas conseguimos dialogar com mais facilidade que quando éramos treze, eram pessoas assim bem diferentes mesmo, hoje somos diferentes, mas são sete diferentes, antes éramos treze. São menos diferenças para sintetizar, no sentido de mestiçar e de achar o bastão comum. A companhia iria permanecer, total, não tem nenhuma dependência, aliás eu talvez seja uma das pessoas de quem a companhia tenha menos dependência porque eu vivo viajando, com outros grupos. Agora estou morando no Rio de Janeiro então assim eu estou morando numa cidade onde a companhia não é sediada. Sou sempre considerada a rebelde assim que minha fidelidade é total. Eu adoro mesmo e já comprovei assim o tamanho do aprendizado que é está junto com eles.

[01:14:43] CARLOS: Você falou a poucos momentos atrás, que não é raro a companhia convidar atores, convidar outros artistas... isso causa ou causou algum desconforto, ciúme, enfim?

[01:15:26] GEORGETTE: Não, até hoje isso não aconteceu não. Sempre convidamos pessoas para dar uma arejada geral e para trazer talentos que não possuímos, musicais ou até pesos de interpretação mesmo.

[01:15:44] CARLOS: Quais as condições ideais para companhia existir?

[01:15:55] GEORGETTE: Receber uma puta de uma grana para podermos nos manter, qualquer tipo de condição que nos permitisse ser uma grande companhia no sentido de número de gente mesmo porque ai, todo mundo que passou pela companhia estaria conosco como núcleo. **Só somos um núcleo não tão grande, fomos no máximo treze porque não temos como pagar, acabamos recebendo menos de mil reais por mês se tivermos muita gente**. Então, começa a ficar complicado o mínimo, você não consegue pagar metade do aluguel. Então, só nos mantivemos nesse número por causa disso. Tem muita gente, muitos atores maravilhosos com quem gostaríamos de estar juntos em todos os espetáculos, mas não temos condição. Eu, por exemplo, queria Jonathan agora no Fausto, mas não dá. Então, nunca tivemos problemas não, sempre tivemos muita discussão, a história da remuneração desigual, por exemplo, seguimos no núcleo com mil e quinhentos reais, mil e oitocentos reais... trabalhamos pelo menos oito horas por dia ali. Precisamos receber isso porque temos toda a responsabilidade daquilo, e ai convidamos estagiários para aquilo, quem se interessar em trabalhar de graça... isso gera mil conflitos, mil discussões mesmo porque também nos questionamos, estamos explorando esse trabalho? Não temos que ganhar duzentos junto com a galera? Ou então faz uma peça só nós seis. Mas, não, a galera quer participar, fazer um coro. Galera de dezessete, dezoito, dezenove, vinte, vinte e um anos e tal, galera que está começando, às vezes quer participar, mesmo que seja por uma ajuda de custo ou por nada, quer participar daquele espetáculo com a companhia e é isso. Eu fiz bastante estágio também, eu já paguei para trabalhar, para ficar ali perto daquela companhia que eu queria ver como trabalhava, e alguns momentos existe conflitos, do tipo “porra, estamos recebendo? Vocês estão recebendo e nós não estamos? Por quê? Também estamos dando ideias, está trabalhando aqui tanto quanto vocês” e é verdade, paramos, pensamos, refazemos, quando entra um novo cachê refazemos, repensamos e está o tempo todo assim caindo em contradição e se repensando. Mas, nunca aconteceu nada, nem um conflito sério que logo depois não tenha sido reconversado ou etc., com nenhum convidado não.

[01:18:51] CARLOS: Na perspectiva São Jorge, o que são relações interpessoais, conflitos, tensão e instabilidade?

[01:19:23] GEORGETTE: Para nós é a própria base da nossa atividade enquanto seres humanos, é nisso que acreditamos, embora estejamos num movimento contrário, ou seja, de individuação, de solidão, parece que estamos, realmente, aprendendo a ser um. Justamente o nosso grupo não quer esquecer que somos relações, que o importante é que estejamos juntos, que possamos nos ver, ser capazes de olhar para o outro, de olhar para o outro universo e ser curioso por aquilo, não perder conexão com aquilo, saber que aquilo é extensão, é da sua espécie, reconhecer a espécie. Reconhecer que estamos juntos e que existe uma magia acontecendo que é ser um para reconhecer que é uma parte e isso, é óbvio porque você não fica sozinho, não é uma tese, não dá para ficar, gostamos, queremos entrar um no outro, nos juntarmos, nos divertirmos, criar deuses juntos. Então, para nós é a própria substância do negócio, queremos ficar juntos, aprender a criar essas relações, não queremos ser separados, mas estar juntos, se importar, criar a corrente, fazer o feixe forte de seres humanos e tal, com liberdade individual então o lema todo é, amor. O lema todo é, se colocar no lugar do outro, assumir que existe diferença sim e olhar praquela diferença sim e estudar aquela diferença. Então, acreditamos que a base do motivo pelo qual fazemos teatro é para aprender a criar juntos, com mais força. **Isso é mais difícil, é um caminho, não leva talvez a estrelato nenhum, mas não é o objetivo, o nosso objetivo são as relações interpessoais, é o cultivo da maturidade emocional necessária para isso ser a força, não o probleminha, não ser uma questão de autoconhecimentozinho para ficar ali no livro de autoajuda, é saber que você é o outro, que embora você seja você e o outro seja o outro, você é o outro.** Então, não tem nem a história de direitos e deveres, do “**meu espaço termina onde começa o teu, sou e você, eu sou você, o meu espaço é o teu”**. Respeitamos tudo, mas é claro, é uma puta de uma labuta de eras, para chegarmos nessa compreensão. O sentimento de família planetária é o nosso objetivo, o nosso sonho utópico mil por cento é essa família planetária, que nos encaremos como irmãos que cuidemos um do outro, ai todo mundo fica bem, aquela ideia de comunismo primário de que vamos se cuidar, todo mundo vamos nos cuidar. É por isso que fazemos teatro, se acreditamos em outra coisa façamos outra coisa. Acredita que o teatro pode, de uma maneira pacífica, bonita, forte, ir trabalhando, ir criando, ir falando... Mas, é isso.

[01:23:40] CARLOS: Me dá tua ideia de conflito, crise, tensão...

[01:23:45] GEORGETTE: Ah cara, pelo amor de Deus, estamos vivos então tudo vai se manifestar em dois, eu tenho duas pernas, dois braços e às vezes você olha de um lado da coisa e depois você olha do outro que nem uma roda que gira e você vê um chiclete ali grudado, ai você vê o chiclete, não vê o chiclete, vê o chiclete, não vê o chiclete, vê o chiclete, não vê... é uma roda, um chiclete, ele está ali, mas de vez em quando você não vê... sei lá, a maneira de olharmos para realidade é limitada. Cada ser humano tem uma visão limitada da realidade, uma visão diferente, é uma visão limitada, é um lado da questão. Então, você está vendo de um jeito e o outro está vendo do outro e você fala “é desse jeito” e o outro fala “não, não é desse jeito”... é normal até podermos ir acalmando o coração e, literalmente, reconhecendo a existência do outro, o outro está dizendo que está vendo outra coisa, “olha que interessante”, e ir absorvendo, entendo, que não é necessário disputar, que a humanidade já merece um outro lugar que não é o da dualidade, não é o do eu contra você ou eu e você como duas coisas separadas não dependentes, não dependentes no sentido de não relacionadas. Então, **crise, quando uma coisa está encaminhando para uma estagnação, alguém no meio daquele grupo, o próprio grupo não consegue sair de um certo lugar, rola um entupimento, um entupimento da pia, do cano, da mente, do coração, aquilo precisa desentupir de algum jeito, e vem de uma maneira violenta, vem espirrando, às vezes estoura o cano e tal e precisa consertar**. Essas coisas, são movimentos que você observa e entende porque foi causado, sabe, movimentos mecânicos, magnéticos e vamos estudando para poder não sucumbir a eles e não rodar neles então tem uma crise que acontece que você acha que vai ser o fim do mundo, mas às vezes é importante, a sensação de fim do mundo acontece, às vezes não é crise, mas você olha para aquilo e diz “ok, fim do mundo, mais um mundo que acaba, ok, mais um mundo que acaba, vamos deixar o mundo acabar, vamos desentupir logo”, você aprende a desentupir logo... eu estou aprendendo ainda, não atingi, mas é como eu estou vendo, é como eu vejo intelectualmente assim. Acontece uma crise, você pode encarar como desespero aquilo ou você pode encarar “beleza, vamos lá dar uma estudada geral.” e, claro, sofrendo e sem saber o que fazer, aquela coisa toda da crise ou do conflito, mas sabendo que aquilo que está acontecendo ali uma briga magnética, como sair desse padrão? Como sair do padrão, **como resolver o conflito, tem certos conflitos que não precisam ser resolvidos, certos conflitos são a própria contradição se manifestando,** não são? Então está posto ali um lado e outro, ok, é uma contradição mesmo, sabemos ser e não ser, já está rolando faz tempo. Então, às vezes é simplesmente isso, às vezes os conflitos são falsos.

# APÊNDICE O – Entrevista com Alexandre Krug

1. LOCAL DA ENTREVISTA

* Data: 22/07/2014 Início: 21h30min Término: 22h50min Duração: 79’36”
* N° da entrevista: IV
* Meio: vídeo conferência

1. IDENTIFICAÇÃO

* Nome: Alexandre Krug
* Grupo: Companhia São Jorge de Variedades
* Função(ões): Ator e dramaturgo
* Tempo de envolvimento: Ingressou poucos meses após a fundação

[00:05:54] CARLOS: Como tu chegaste no teatro de grupo?

[00:06:04] ALEXANDRE: Bom, comecei fazendo teatro, fora o teatro da escola, com as oficinas do Ói Nóis Aqui Traveiz, nos anos oitenta em oitenta e quatro e ali eu já tive uma influência muito forte assim desse sentido do coletivo, dessa forma de organização, essa busca de uma maneira mais coletivizada, menos hierarquizada, embora eu ache que isso é sempre uma utopia, e toda uma discussão que é interminável sobre autoridade e coletividade, quando ela é concedida e quando ela é imposta, enfim. Mas, ali acho que se moldou uma visão minha, que eu acho que se combinou com toda uma visão de mundo e de vida que eu acho que tinha e tenho e fui desenvolvendo, que é de um trabalho mais coletivizado, mais alternativo do que os padrões vigentes na sociedade.

[00:07:28] CARLOS: Tu consideras que a tua visão se manteve até hoje? Se sim, tu a consideras anacrônica?

[00:07:51] ALEXANDRE: Eu acho que sim, ela se desenvolveu e multifacetou, mas ela se mantém bastante próxima dessa raiz. Eu acho que, inclusive, quando falamos em tempos atuais, os tempos atuais são muito complexos, às vezes parece que vivemos vários tempos ao mesmo tempo, por exemplo, têm empresas indo buscar nos grupos de teatro dinâmicas e formas de cooperação para as empresas produzirem mais, tudo é utilizável, tudo se transforma, eu não diria que é anacrônico, diria que num certo sentido é o futuro ainda. Mas, entendo o que você quer dizer, mas sob certa perspectiva é anacrônica. Eu era muito jovem na época do Ói nóis, depois eu fui fazer graduação, mestrado em letras, fiz mestrado na USP sobre tradução em teatro e o meu contato assim, acho que realmente, não digo definitivo, mas onde eu entrei de cabeça mesmo nisso foi com a companhia São Jorge em noventa em oito, e ai acho que, realmente, houve uma prática estendida dessa convivência desse trabalho coletivizado... muita reunião, muita reflexão. Porque no Ói nóis, mal ou bem, eu era muito jovem, a minha participação era intermitente e era um grupo estabelecido a mais tempo, teve várias gerações, se manteve sempre o Paulo Flores como a referência do início, mas a São Jorge era um grupo que estava se formando ali, de gente saindo da USP, alguns da EAD alguns do CAC, a Georgette se formando em direção então acho que a discussão estava muito viva, e na São Jorge, ao contrário do Ói nóis, eu era um dos mais velhos senão o mais velho.

[00:10:22] CARLOS: Tu sempre estiveste na São Jorge, houve algum momento de afastamento?

[00:10:26] ALEXANDRE: Tive momentos de afastamento, que foi dois mil e oito fiquei mais ou menos um ano afastado, quase um ano e meio e de lá para cá, quando eu voltei... dois mil e nove... de dois mil e dez em diante, eu diria, comecei a trabalhar mais frequentemente em outros coletivos e acho que foi um movimento meio geral, várias pessoas começaram. Porque **no início isso era um certo tabu, havia um certo pensamento assim, “não, você é de tal grupo, você não pode ir lá fazer um trabalho com... você até pode, mas a sua dedicação primeira é aqui”.**

[00:11:29] CARLOS: É uma versão “ciúme grupal”?

[00:11:33] ALEXANDRE: Eu acho que tem a ver com o momento porque eu vejo assim, até o começo dos anos noventa, quase final dos noventa, tinha uma coisa muito forte do diretor, e ai aos poucos a ideia de grupo teve um renascimento, acho que nunca acabou, mas teve um renascimento e ai teve a questão da lei de fomento de dois mil e dois que, realmente, foi uma injeção de energia, de vigor e estímulo e essa ideia de grupo e de coletivo explodiu. A São Jorge estava já nessa primeira leva, de grupos que usufruíram disso e que pensaram muito isso aqui em São Paulo. O que eu quero dizer, é que houve muita reflexão sobre isso, o que é um grupo? O que é ser de um grupo? E aos poucos isso foi se flexibilizando, até porque os grupos foram se consolidando e as pessoas, naturalmente, vão buscando outras opções para complementar seus desejos artísticos. Os grupos acabam, em maior ou menor grau, tendo um caráter familiar, e é natural que os filhos num dado momento saiam da família, saiam e voltem. Houve muita discussão sobre, por exemplo, essa questão do diretor, quanto é uma autoridade ou simplesmente uma função como outra qualquer? Aos poucos o papel da direção foi sendo revezado, acho que isso fez muito bem para o grupo, inclusive para poder fazer outros trabalhos. Porque em princípio, só o diretor, no caso só a Georgette podia ir fazer outros trabalhos porque o diretor não precisa estar em cena, aos poucos como isso foi rodando, essa visão toda acho que foi se flexibilizando. Agora, é claro, ainda atualmente por mais que eu faça trabalhos em outros grupos, existe uma centralidade da São Jorge.

[00:14:12] CARLOS: Que tipo de pressão externa a São Jorge teria sofrido ou sofre ao longo dos anos?

[00:15:36] ALEXANDRE: **Permanentemente é a econômica**. A companhia teve um momento... no início, todo mundo tinha outros trabalhos, cada um se virava de outro jeito, eu fazia tradução, a maioria dava aula, fiz alguns comerciais. **Essa pressão sempre há sobre um grupo que é autônomo, que não sabe exatamente como vai ter dinheiro daqui um certo tempo, com a lei de fomento isso mudou bastante, mas não foi nem uma garantia.** Houve um momento em dois mil e seis que nós ficamos numa situação bastante difícil, até porque o rumo artístico estava num momento de indefinição. Então, nós fizemos uma mostra de repertório a apresentar, fazer uma grande retrospectiva e isso foi feito sem fomento. Foi um momento que não tínhamos nada, foi um momento difícil. **Acho que essa pressão está o tempo todo pelo simples fato de você ser autônomo, de não ter nenhuma garantia. Mas, tem o inverso também, a ameaça da acomodação à medida que você é mais conhecido e esse apoio começa a fluir, corre o risco de, como se diz, sentar no pudim, “Ah, agora já sou consagrado, posso relaxar”**, isso é um perigo em qualquer arte, eu acho.

[00:17:27] CARLOS: O grupo já passou por isso?

[00:17:30] ALEXANDRE: Eu diria que há um olhar permanente sobre isso. Diria que estamos longe de passar por uma estagnação, mas parece que é um perigo que ronda, pelo menos essa é a minha opinião, quando você adquire uma certa estabilidade. **É mais fácil ver como uma família, existe essas relações pessoais que às vezes se desgastam, nesse caminho algumas pessoas saíram, às vezes é simplesmente, acho que, um desejo de outra coisa**. Que o coletivo não pode mais oferecer. Quando eu sai em dois mil e oito, por exemplo, eu senti que eu estava sobrando, que eu não tinha muito o que fazer e eu sai num momento que o grupo tinha acabado de ganhar o fomento, com um projeto, inclusive, que eu tinha ajudado a escrever. Mas, eu me senti, de repente, fora de lugar e justamente, acho, para não ficar acomodado, bastante por isso, eu resolvi sair. **Acho que isso do desejo, de não ir atrás dele, é um perigo constante**, é um perigo que ameaça cara um e, portanto, o grupo como um todo. Acho que tem várias armadilhas também, numa cidade como São Paulo, isso discutimos muito, que fomos para Barra Funda. Que é um bairro bastante central, mas que até a pouco tempo estava relativamente esquecido, ainda bastante horizontal com uma cara de bairro e aonde nasceu, digamos, se formou o samba em São Paulo então resolvemos pesquisar essa história. Isso coincidiu com um **avanço avassalador da especulação imobiliária, que não é só em São Paulo, é no Brasil e no mundo inteiro na verdade, mas tem essas áreas que estavam esquecidas veio com tudo**. E ai quando você, por exemplo, o primeiro impulso é revitalizar, é mostrar... tivemos algumas conversas que nos revelaram esse perigo, de **nós artistas, até sem querer, cooptados por esse mercado que quer revitalizar as coisas, para dai valorizá-las e vende-las**. Então, a esposa do Paulo Arantes, enfim, uma professora universitária muito importante [Otília Beatriz Fion Arantes], veio e conversou com conosco sobre isso do como os artistas no mundo inteiro são usados para limpar os bairros, torna-los mais atraentes e isso é uma ameaça sutil constante, como você ao receber um prêmio está dizendo um sim a quem dá aquele prêmio, talvez, por exemplo, o prêmio Shell ou, vamos supor, se um grupo é convidado a fazer um trabalho na televisão, como é que você se relaciona com esse grande sistema, você simplesmente faz assim, nega. Eu lembro dessa conversa [com a professora Otília], eu acho que ela é emblemática... é que nem quando, por exemplo, você é um ator, com um certo engajamento social, um certo olhar, desejo de falar do mundo de determinadas maneiras e você recebe um convite para fazer um trabalho bastante comercial na Globo, por exemplo, você entra nessa questão, “vou ou não vou?”, “tento usar aquele sistema, aquele veículo para mostrar algo do nosso trabalho ou isso é uma grande ilusão, isso é impossível, você vai ser simplesmente engolido?”, em determinados momentos você tem que ir porque você precisa de dinheiro, depende. Acho que isso é um grande perigo, ameaça,

[00:23:06] CARLOS: No grupo, hoje, você é ator, diretor, não importa, podes desenvolver vários papéis, quais as tuas funções?

[00:23:25] ALEXANDRE: Teoricamente sim, me sinto em primeiro lugar membro, mas na prática eu sou ator e dramaturgo, nunca assinei uma dramaturgia solo, só eu, já colaborei em várias e ainda não dirigi nem fiz assistência, embora... é um grupo onde há muito diálogo então mesmo quem não é assistente fala, e são quase todos pessoas já muito experientes, quase todos não, todos. Então, a opinião de todos, eu acho, que é muito ouvida, em maior ou menor grau, dependendo do momento do processo e de quem está na direção, mas num modo geral há muita conversa, muito... Mas, em termos de função, eu seria ator e dramaturgo. Eu também mexo muito com divulgação, site, já fiz mais, agora isso está um pouco delegado, mas ainda faço isso. Já fui atrás de permuta no início. Hoje em dia nós temos uma produtora bastante profissional.

[00:25:34] CARLOS: Com a entrada dessa produção melhorou as condições de trabalho do grupo?

[00:26:28] ALEXANDRE: Com certeza, **nos libera para pensar mais na criação ao mesmo tempo que nos aliena um pouco, são duas faces da moeda.** É que nós fazíamos tudo, agora temos uma pessoa muito profissional, muito experiente, nos ajuda, assim, é muito difícil pensar sem ela ou alguém similar a ela,, mas claro, tem isso um pouco, ficamos um pouco alienados às vezes, alienados de saber como a coisa acontece, você não conhece todas as partes do processos, conhece um pedaço, como um trabalho alienado.

[00:27:15] CARLOS: Sobre seu ingresso no grupo, você é fundador, entrou depois, como foi?

[00:28:49] ALEXANDRE: O grupo formou-se, se não me engano, no começo de noventa e oito e eu entrei, ai há controvérsia se foi no finzinho de noventa e oito ou começo de noventa e nove.

[00:28:58] CARLOS:, mas você foi convidado a entrar, soube do grupo, como foi esse ingresso?

[00:29:04] ALEXANDRE: Conhecia a Georgette na USP, do CRUSP porque eu morava no CRUSP, fazia mestrado na Letras e de lá depois eu conheci o trabalho da Georgette na Companhia do Latão, e um belo dia ela disse que estava começando um trabalho sobre o Qorpo Santo, seria a segunda peça do grupo, a primeira tinha sido Pedro o Cru, que foi um trabalho de conclusão de direção dela no CAC, se não me engano, e eles ganharam um prêmio lá na USP, inclusive, e ai comecei a participar dos encontros, várias pessoas, o ano terminou e “tchau, nos falamos ano que vem”, eu fiquei esperando uma ligação que não vinha, essa é a anedota. Ai eu ligava assim, “e ai, já retomaram o trabalho? Ah, estamos vendo, ainda não, não sei o que”. Ai eu ligava assim tipo toda semana ou semana sim, semana não, até que num belo dia me ligaram, “E ai, chega ai, vamos ver, estamos trabalhando aquela peça do Qorpo Santo”, que na verdade era uma pesquisa sobre todas as peças dele. Depois eu soube que na verdade eles já estavam trabalhando e tentavam com vários caras e nenhum cara ficava (risos), aguentava aquele monte de mulher e eu fui, tipo assim, o que menos tinha chama atenção, primeiro dia, interessado, fui e estou lá até hoje. Essa é a anedota.

[00:31:10] CARLOS: Vocês se conhecem, portanto há pelo menos dezesseis anos, pois bem, na tua perspectiva o que pode abalar positiva ou negativamente relações interpessoais tão aparentemente sólidas?

[00:31:33] ALEXANDRE: Eu acho que, na verdade, é como na família, com cada um você se relaciona de um jeito e com cada um o seu vínculo vai por um caminho, em alguns é mais pelo trabalho, noutros é mais pessoal, ou seja, todo mundo se gosta, todo mundo é muito solidário, eu diria, sobretudo, que no meu caso, onde eu não tenho nenhum parente em São Paulo, se eu fosse pensar, eles são a minha família, quer dizer, agora eu sou casado, mas por algum tempo a única referência mais sólida era o grupo. Agora, entre, individualmente com cada um, com alguns você é mais íntimo do que outros, com alguns o foco é no trabalho, noutros a relação pessoal é mais íntima, eu já fui namorado de uma das integrantes, por exemplo, e quando acabou ficou aquela questão que todo mundo passa, “saio do grupo ou fico no grupo?”, ela também ficou. Acho que uma coisa que pode abalar, acho assim, as pessoas não ficam paradas, ninguém fica parado, os caminhos vão junto até certo ponto e inevitavelmente eles se separam, seja na vida, seja na morte, aquilo que eu falei do desejo... muitas vezes leva as pessoas a se separarem, a irem a outra direção... Mas, isso não necessariamente abala a relação pessoal. Nesse tempo todo houve várias vezes algumas brigas sérias, feias, mas que geralmente foram contornadas por uma ponderação, por um sentimento de que as pessoas no fundo, se gostam e às vezes mesmo reconhecimento a diferença, muitas vezes falamos sobre isso, “nossa, somos tão junto e ao, mesmo tempo, somos muito diferentes” e ai sim, claro, tem alguns que, por exemplo, pega fulano e fulano, esses são bem diferentes de gosto, de temperamento, de gosto, de fazer, acho que isso tem um pouco a ver com o nome do grupo que tem Variedades. Existe uma coisa relativamente descentralizada que eu acho que acaba se refletindo na cara dos trabalhos, eu diria que eles são bastante diferentes apesar de ter alguns elementos em comum, como música ao vivo, eles têm dramaturgias muito diferentes. Quando ocupamos o teatro de arena com outros dois, três grupos, o título do projeto era Harmonia na diversidade. Acho que essa diversidade na São Jorge é uma das riquezas do grupo, ou seja, apesar de tão próximos, tão ligados, somos bem diferentes num bom grau, sabemos reconhecer e respeitar isso.

[00:35:47] CARLOS: Alguns grupos me reportaram o problema da falta de comunicação em algum nível, tu identificas isso como algo que aflija a São Jorge também?

[00:36:05] ALEXANDRE: Eu acho que vai por fases, tem fases onde ficamos bem cada um na sua. Sempre me vem essa coisa da família, a família às vezes cai nisso, está todo mundo junto, mas está cada um na sua. **Como pensamos muito, refletimos muito, acho que acabamos sempre não se angustiando com isso e ficando em outros momentos.**

[00:36:54] CARLOS: O que poderia acontecer para fazer com que a São Jorge deixasse de existir?

[00:37:07] ALEXANDRE: Isso é difícil de imaginar, eu já imaginei, por exemplo, que as pessoas vão saindo, mas sempre alguém vai ficar lá e vão entrar pessoas novas, como um ser vivo que vai expelindo umas coisas e ingerindo outras. Já vi grupos acabarem assim, quando há uma divergência fundamental, tipo, “eu vou sair e você não vai ficar com esse nome”, “você também não”, e ai acabou e sai um falando mal do outro. Acho que na São Jorge isso não vai acontecer, por mais broncas e picuinhas que possa ter, tem um grande amor ali, pessoal, que é da convivência. Mesmo quem já saiu se dá bem com a maioria de quem ficou, eu diria, tem uma lembrança boa. É difícil imaginar a São Jorge acabando, acho que só acabaria com a morte do último integrante. Teve um trabalho que fizemos uma elucubração, que era assim, As ruínas da São Jorge daqui a duzentos anos, éramos fantasmas, “você lembra o que aconteceu?”, “ah, é, veio o trator e derrubou”, “derrubou?”, a memória já tinha se perdido. Poderia cada um ir para um lado, tipo assim, não gosto mais dessa estética, já cansei, quero outras coisas, mas acho que alguém ia ficar, inclusive com o nome. Acho que isso está bem longe de acontecer.

[00:39:54] CARLOS: Por outro lado então, o que poderia acontecer para fortalecer as relações interpessoais do grupo ainda mais?

[00:40:18] ALEXANDRE: Olha, no último, penúltimo trabalho, aconteceu uma coisa muito legal que foi trabalhar em coro com uma série de, chamávamos de estagiários, mas eram artistas. Isso já tinha acontecido na peça de rua, no Santo Guerreiro, mas nesse trabalho foi numa escala muito maior, até porque esse trabalho tinha uma escala muito maior. Ali eu senti uma renovação muito boa. **Acho que a entrada de novos pensamentos, novos fluxos, novas pessoas é fundamental para um grupo não estagnar e se fortalecer.** Pensando agora, o grupo se consolidou num momento, lá por volta de noventa e nove, dois mil, até dois mil e um, ele ainda se abriu para mais gente depois ele fechou, virou um núcleo duro. **Tinha gente querendo entrar, gente querendo participar, deixávamos as pessoas ver os ensaios, mas não, o grupo é esse, o núcleo é esse, houve um fechamento que durou um tempo até que não era mais consenso isso até que ele começou a se abrir de novo, primeiro para convidados e... na verdade só nesse caráter de convidados, mas houve participações muito intensas e próximas, como se as pessoas fossem do grupo. Então, eu acho que esse caráter quem é do grupo e quem é convidado, num dado momento, pode ser revisto, acho que isso seria salutar, mas acho que isso não é consenso, acho que demanda muita discussão. Para renovar mesmo, acho que um grupo precisa se renovar. Acho que ele poderia, não sei se isso é factível e isso já é conversado a um certo tempo, se moldar em núcleos menores, ter iniciativas pessoais, contempladas pelo grupo também, que tivesse o nome de São Jorge.** De certa forma, já acontece porque atualmente tem dois diretores do grupo, que é o Rogério [Tarifa] e a Georgette, e os dois trabalhos que estão em cartazes, cada um dirigiu um e foram trabalhos bem independentes. **Acho que é uma tendência e poderia se dinamizar mais, fortalecendo até aquele rodízio de funções**. É isso, o grupo se abrir, acho que o momento de se fechar passou. Claro, isso são fluxos e refluxos, o Fausto, agora, que é uma peça que estamos montando, é uma peça mais fechada, tem dois novos rapazes como assistentes convidados, por exemplo, tem dois atores convidados. Então, **essa renovação de várias maneiras é fundamental para o grupo não estagnar e, portanto não acabar.** Aquela tendência que eu falei das pessoas fazerem trabalhos fora, acho que está chegando num certo limite porque depois de todo aquele fechamento, houve um movimento de expansão, e agora está todo mundo com muita coisa fora.

[00:45:14] CARLOS: Isso provoca choque de agendas?

[00:45:17] ALEXANDRE: Provoca totalmente, só que antes era um grande tabu, gerava uma discussão familiar de, “você não pode”, **hoje em dia isso é visto com uma certa naturalidade apesar de gerar incômodos, por uma questão financeira e de desejos artísticos também, o próprio Rogério é o diretor de um outro grupo, companhia do Tijolo. Acho que é uma coisa não só da São Jorge, estou vendo na cidade de um modo geral, os grupos se trocando, até um tempo eles se consolidaram e ai eles começam a se tornar mais permeáveis**, só que tem um limite. Estamos num momento de adequação de achar como isso pode funcionar melhor.

[00:46:26] CARLOS: Se não encontrar a devida adequação o grupo pode sofrer um desgaste nas relações?

[00:46:32] ALEXANDRE: Acho que não, acho que o que tinha para acontecer já aconteceu. Agora só uma busca natural de achar como isso pode funcionar melhor. Nós vivemos num mundo onde está tudo cada vez mais líquido então acho que esse limite vai ser percebido naturalmente e também as pessoas estão livres para se afastarem por um tempo e voltarem, já aconteceu várias vezes, comigo inclusive. Quando eu fui convidado de volta, as pessoas disseram, “não, você nunca deixou de ser da São Jorge”. Até os que saíram e sabemos que não voltarão dizemos, “não, eles ainda são da São Jorge”. Existe certa parceira e acho que o grupo se sente hoje mais a vontade para essas entradas, essas participações individuais, esses convidados. Essa flexibilidade possibilita a longevidade do grupo. **O grupo não se pretende assim, “não, somos um grupo que tem a sua estética e ela é um cânone, e ela é pétrea, quem é daqui tem que ser só daqui”, acho que a força do grupo é justamente essa liberdade.** Até porque não tem um diretor, tem a Georgette que é uma grande diretora, mas é diferente dos grupos moldados mais à moda antiga que tem uma pessoa como referência, por exemplo, se a Georgette se afasta, o grupo continua funcionando.

[00:48:59] CARLOS: Que tipo de tensão internamente o grupo cria friccionando as suas relações interpessoais?

[00:49:56] ALEXANDRE: **Juntou mais de um, são dois, já começa a**... são relações pessoais, tem ciúme, tem competição em algum grau. Viver em grupo, em coletivo, não é fácil, você tem que ter muita paciência, sabedoria, ciúme frustração, competição, tudo faz parte das relações, como numa família. Uma tensão do pai, da mãe, do irmão...

[00:51:27] CARLOS: Como numa família vocês tem crise ou conflito de autoridade/hierarquia?

[00:51:31] ALEXANDRE: Já tivemos mais, atualmente eu diria que não, é claro, às vezes você não gosta de ouvir certas coisas, mas eu lembro muito das conversas que tivemos sobre função. Acho que depois de tanto tempo, todo mundo, de certa forma, entende, até intuitivamente, como a coisa funciona, o momento certo para conversar, o momento certo para replicar ou não, por exemplo, no momento que você está ensaiando você procura não replicar o que o diretor fala, mesmo que você não concorde é a função dele falar, e ai, claro, entra o seu conhecimento das pessoas, “fulano não tolera aquilo, mesmo que ele reconheça que você tenha razão, ai é melhor falar com ele depois”, com cada um é diferente. Eu acho que **quando o grupo está sob pressão, por exemplo, por causa do tempo, ou quando algo em relação à produção não está a contento, ai tem discussões um pouco mais ríspidas, mas na São Jorge não entra muito nessa questão da autoridade, ficamos um pouco mais na coisa da função**. E como nós nos conhecemos muito e sabemos das qualidades e defeitos de cada um, procuramos evitar os conflitos desnecessários, tenta e acho que sabe bastante bem, num grau bastante alto, reconhecer quando é melhor se colocar e de que maneira. Essa questão da direção foi bastante conversada já no passado, temos muito ela como função e acho que tem bastante espaço para conversar, dependendo do processo mais, dependendo do processo menos, mas acho que ele existe bastante.

[00:55:06] CARLOS: Tu identificas conflitos de autoria/criação?

[00:55:24] ALEXANDRE: Isso é muito pessoal... se tem, não é nada explícito. É natural que em cada trabalho alguns, para usar a tua expressão, sejam mais autores que outros, coloquem mais da sua expressão naquela cena, naquela peça. Isso, hoje em dia, é visto com bastante mais naturalidade, é um trabalho bastante coletivizado. Eu, pessoalmente, já fiquei um pouco frustrado assim, “eu queria que aquilo tivesse um pouco mais da minha expressão”. **Cada grupo, cada coletivo, cada conjunto de pessoas é uma constelação e em cada constelação você encontra sua função possível, factível e hoje em dia está tudo mais relaxado com relação a isso. Isso tem a ver com as pessoas buscarem outros trabalhos**, com certeza, o fato da São Jorge ser tão coletivizada, naturalmente as pessoas buscam outros trabalhos onde as pessoas possam, diria, se expressar de uma forma diferente, que dependendo, pode significar uma quantidade ou de autoria, como você disse. A São Jorge é um grupo onde reina o coro, para dizer assim. É um grupo onde o sentido de coro é muito forte.

[00:57:33] CARLOS: Como assim, que coro?

[00:58:10] ALEXANDRE: **É que tem o sentimento da força do conjunto, não das individualidades. Acho que isso é uma convicção do grupo. Mesmo que, isso é uma opinião minha, às vezes eu acho que se confunde um pouco a ideia de valorizar o coletivo com todos tem que brilhar igual.** Coro, para mim, não é isso, coro não impede que as individualidades venham com mais força num dado momento, às vezes acho que rola um pequeno medo de que alguém se sobressaia mais e os outros filhinhos fiquem com ciúmes. Mas, isso é algo muito pontual, eventual, sutil, eu acho que existe uma convicção muito forte da força do coletivo no fazer, no estar em cena, no pensar, no projetar os trabalhos. Esse medo que eu falei às vezes eu acho que não precisava ter, estamos um pouco mais além disso, mas às vezes vem. Barafonda foi uma peça onde essa ideia de coro explodiu de uma forma muito bonita e ampliada com a chegada de outras pessoas, foi um grande rebanho pela rua, com corifeus que iam se alternando, ali foi o momento mais bonito

[01:00:46] CARLOS: Os processo criativos do grupo produzem conflitos ou tensões?

[01:01:04] ALEXANDRE: Sim, sim, sim. Muitas vezes a dramaturgia é feita por nós, quando não é existe uma leitura sobre ela, e muitas vezes há um conflito de para onde ela vai, com certeza, e às vezes há uma certa queda de braço, alguém pende a balança para o seu lado.

[01:01:21] CARLOS: Como se resolve isso?

[01:01:25] ALEXANDRE: De N maneiras, ou na conversa, ou no roldão das coisas mesmo... fulano estava com mais tempo então a cena ficou do jeito que ele queria (risos)... isso é meio natural... poderíamos chamar isso de conflito. Mas, é desse trabalho coletivizado, é uma harmonia no conflito, digamos.

[01:01:56] CARLOS: Assim como existe essas tensão durante o processo de criação, quais aquelas que emergem do período de entressafra?

[01:02:36] ALEXANDRE: **Muitas vezes houve a tensão do futuro, como pagar a sede, a pressão econômica mesmo. Por muitos anos não tivemos uma sede, agora temos**. **Tem uma tensão da definição dos rumos, o que investimos em tais ou tais projetos?** **Como aplicamos? o que falamos para produtora fazer?** às vezes tem uma tensão ai... Mas, eu te diria que já estamos acostumados a divergir, por isso que eu digo que é tudo mais suavizado. **Existe essa coisa assim que é a da desmobilização, um certo perigo, cada um vai fazer as suas coisas e fica um pouco relaxado, sobretudo agora que todo mundo faz muitas coisas fora. É uma tensão do relaxamento digamos. Somos cada vez menos centralizados, cada vez mais descentralizados, isso suaviza as tensões**, o grupo tem praticamente dois núcleos, Rogério e Georgette.

[01:04:23] CARLOS: A existência desses dois núcleos convive bem?

[01:04:23] ALEXANDRE: Relativamente sim, é que não são dois núcleos estanques, eles se interpenetram completamente.

[01:04:52] CARLOS: A cena reflete as relações interpessoais do grupo?

[01:05:13] ALEXANDRE: Acho que sim, no frigir dos ovos, **cada um tem as suas preferências pessoais e de alguma maneira ela se reflete em cena sim, de uma forma sutil, mas de alguma maneira sim. São às vezes assim, afinidades... tal e tal pessoa se dão melhor em cena e fora dela também**.

[01:05:54] CARLOS: Isso constitui um problema para o grupo?

[01:05:58] ALEXANDRE: Acho que não, acho que é natural.

[01:06:05] CARLOS: Por conta dessa pressão econômica, manutenção de sede, sustento dos participantes, tu identificas uma pressão comercial sobre as peças, ou seja, uma produção artística em função do que dá mais lucro?

[01:06:27] ALEXANDRE: Não, felizmente acho que a São Jorge não tem esse problema, podemos fazer a peça que gostamos e tem uma certeza de que isso vai ter entrada, vai se vender, digamos assim. Seja como for, eu diria, nunca fizemos uma peça pensando, “ah isso vai ser mais vendável, ah vamos fazer assim porque o SESC gosta mais disso”. É claro, instintivamente você não pensa, acho que é algo instintivo e que é o instinto de assim, que peça eu gostaria? Eu enquanto artista preciso gostar em primeiro lugar, se eu não gostar, ninguém vai gostar.

[01:07:58] CARLOS: Pediria que tu refletisses um pouco sobre “resistência” de um grupo,

[01:08:25] ALEXANDRE: Acho que sempre nos vimos como resistência... e persistência. Acho que **se juntar num grupo foi uma forma de resistir contra uma aniquilação individual**, com certeza. Depois existe, ao longo dessa trajetória, um engajamento, que é uma resistência também, isso de diversas formas também, na temática, nas ações, não é só ir apresentar nos presídios, no albergue, ou criar uma peça no albergue, é todo o pensamento por traz e ai a militância para o teatro, um teatro mais democrático, tudo isso são resistências. O estar numa cooperativa que às vezes dá vontade de sair porque ela começa a ficar muito burocrática e custosa, mas reconhecemos que há uma importância política de estar vinculados à cooperativa. Acho que tem uma resistência, persistência, de um modo geral em vários aspectos.

# APÊNDICE P – Entrevista com Sérgio de Carvalho

1. LOCAL DA ENTREVISTA

* Data: 25/06/2014 Início: 11h Término: 12h45min Duração: 94’57”
* N° da entrevista: II
* Meio: telefone

1. IDENTIFICAÇÃO

* Nome: Sérgio de Carvalho
* Grupo: Companhia do Latão
* Função(ões): Dramaturgo e Diretor
* Tempo de envolvimento: Integrante fundador

[00:04:48] CARLOS: Quero começar essa entrevista, essa conversa, pedindo para você falar um pouco da sua trajetória até o momento que de chegar à Companhia do Latão.

[00:05:02] SÉRGIO: Eu sou uma pessoa que fez faculdade de teatro, mas não terminei. Na minha formação superior eu não sabia o que fazer e fiz três faculdades diferentes, fiz Administração Pública, Jornalismo, Artes Cênicas, ainda trabalhava como estagiário de jornalismo e alternava os cursos de uma faculdade para outra. Em certo ponto, eu me formei em jornalismo, resolvi largar Administração Pública e decidi passar para o mestrado em Artes Cênicas, em Teatro. Eu tinha um interesse teórico com teatro, me interessava muito por Dramaturgia e gostava especialmente de Dramaturgia Clássica, acabei, a partir daí, começando a trabalhar como Dramaturgo e um pouco como Dramaturgista, que é aquela função como uma espécie de consultor teórico, ligado à dramaturgia do grupo, com alguns grupos saídos da faculdade. Um desses grupos se tornou muito conhecido que foi o Teatro da Vertigem, que eu estava no começo, na formação do grupo. Eu trabalhei também como jornalista, em paralelo, meu ganha-pão é em jornalismo. Quando o mestrado se consolida eu acabo largando o Jornalismo também, mas volto para o jornalismo como cronista do jornal O Estado de São Paulo. Então, essa situação durou, vamos dizer assim, até o fim da faculdade, que foi lá por... entro no mestrado em noventa, por ai, noventa e um, até noventa e quatro, noventa e cinco. Então, chego ao fim de noventa e quatro, noventa e cinco, com uma trajetória mais ligada a teoria, crítica e a dramaturgia, trabalho um pouco com Jornalismo e uma formação em Artes Cênicas no nível de mestrado que eu concluía. No mestrado eu estudei um crítico que foi fundamental na minha vida, não só esse crítico que estudei, mas as pessoas que me ajudaram nesse estudo, esse crítico é o Anatol Rosenfeld. Eu trabalhei com a obra desse alemão, especialmente um texto dele chamado “Fenômeno Teatral”, e eu tive como orientadora, a falecida Elza Vincenzo, que era uma professora de História de Teatro na ECA, e tive uma espécie de co-orientação do José Antônio Pasta Júnior, que era professor de Literatura Brasileira e depois foi meu orientador de Doutorado. Esses estudos teóricos do mestrado me abriram muito a percepção, o entendimento, do que podia ser pensado de modo mais concreto, mais material, mais interessado na contradição das coisas, de modo menos idealista que é até onde vinha a minha formação ali. Ai, eu já tinha feito trabalho de direção durante a graduação e a pós-graduação, exercícios simples, eu não pensava em ser diretor. Em noventa e cinco tive um convite do Ney, que eu mal conhecia, conhecia de amigos comuns trazidos de um exercício teatral, baseado num texto do Jean-Claude Carrière, chamado “O Catálogo”. O Ney me apresentou uma série de textos, uma pilha de livros e eu escolhi esse. Um Texto muito simples e eu escolhi fazer como uma espécie de exercício de direção porque eu percebi que eu não sabia trabalhar com atores. Mas, já tinha lido Stanislavski depois do mestrado, ai resolvi aplica-lo...

[00:09:37] CARLOS: Você falou que não sabia lidar com atores?

[00:09:38] SÉRGIO: É, nas duas direções que eu fiz, na graduação e na pós-graduação, os exercícios que eu fiz, eu percebi que eu não sabia extrair dos atores nada de muito além de mandar eles decorarem o texto e fazer pelo lado efeito. Eu não conseguia instaurar um processo com os atores. E depois de ter lido Stanislavski, eu percebi que a coisa fundamental era ter um processo interessante de trabalho para os atores. “O Catálogo” eram dois atores, o Ney, a Graziella Moretto e usei o exercício de métodos e ações físicas. Então, a minha formação inicial como diretor foi como aprendiz de Stanislavski da última fase, que eu comecei a aplicar. Percebi que a coisa me interessava, apesar do texto do Carrière me agradar, não era um texto que me apaixonava. Comecei em noventa e seis um processo autoral de diretor. Ai nasce a pré-história do Latão porque resolvi chamar um grupo para montar um texto que eu adorava, que era “A morte de Danton”, do Büchner; este grupo é a base do que veio a ser o Latão no ano seguinte, quando o grupo ganha esse nome. O grupo começa então, a partir dessa junção entre um amor dramatúrgico meu e a consciência de que eu conseguiria conduzir um processo de modo mais livre, mais autoral para os atores também. Eu resolvi chamar a peça de “Ensaio para Danton”, porque sabia que ela precisava ser de ordem incompleta, do não acabado, de um trabalho em preparo. O processo era mais importante que o produto e isso precisava estar materializado na cena e também juntava esse meu gosto teórico. A forma “ensaio” é uma forma literária livre, ai eu queria um trabalho que fizesse sentido literário e teorizante. O Latão rigorosamente já começa em noventa e seis, mas como ele não se batiza ainda, ainda não se pensa como um grupo, no início era só uma formação livre. Eu tendo a pensar que o grupo nasce mesmo no ano posterior, quando resolvo dizer, “olha, essa formação livre, vai precisar se organizar um pouquinho, ter um nome e se chamar Companhia do Latão”, isso foi no ano de noventa e sete no Arena.

[00:12:26] CARLOS: Essas pessoas que você chama a princípio, chama por qual motivo em especial? Afinidade, amizade, etc...

[00:12:37] SÉRGIO: Na verdade, esse grupo do “Danton” eu chamei procurando um elenco. Não tinha ideia de formar grupo, de continuidade nenhuma. Chamei por indicações. Eu devo muito a uma amiga, que se tornou atriz do Latão, que era a Alessandra Fernandez, que tinha feito Escola de Artes Dramáticas, e me sugeriu alguns atores. Eu fiz testes, convidei gente, foi um grupo muito bom de atores. Esse grupo inicial tinha Maria Tendlau, Georgette Fadel, Gustavo Machado, Gustavo Bayer... enfim, tinha um monte de gente, estou esquecendo os nomes... era um grupo de atores que, na verdade, só a Maria, a Georgette, e o Gustavo Bayer ficaram. A montagem do “Danton” teve uma repercussão boa no teatro em São Paulo, muito forte, relativo, claro. Então, isso me animou a fazer o projeto de ocupação do espaço do teatro de Arena e dar sequência ao projeto. Sequência do projeto era estudar o Brecht, estudar referências mais narrativas do teatro porque eu sentia que era esse o caminho que se apresentava ali. Então, convidei o grupo todo do Danton para seguir em frente, vamos dizer assim, mais da metade topou continuar comigo. Então, convidei mais atores, primeiro convidei um coletivo de dramaturgos porque eu tinha uma ideia de formar uma equipe de dramaturgos me ajudando, já tínhamos muito essa cara dramatúrgica. Convidei quatro dramaturgos para colaborarem comigo na época, que era o Márcio Marciano, o Kil Abreu, que tinha sido meu assistente no Danton, o Paulo Rogério Lopes e eu. Desse quarteto dramatúrgico quem continuou comigo foi o Márcio Marciano que se tornou depois uma espécie de co-diretor do Latão, se tornou um parceiro forte e importante para mim, exercia muitas funções de um dramaturgista e pouco a pouco a função de um co-diretor no início do Latão.

[00:16:34] CARLOS: Houve um momento, fato ou acontecimento que te fizeram pensar “agora temos um grupo”?

[00:16:55] SÉRGIO: Eu acho que nasce, não sei se de um acontecimento, mas de uma decisão a partir de uma clareza em torno de um projeto, mais do que sentir uma vontade das pessoas eu acho que tinha a ideia de que tínhamos um projeto de pesquisa. É um projeto em torno da obra do Brecht, ligada ao Brasil. Não estamos montando um grupo para encenar Brecht, mas para aplicar um pensamento do Brecht às condições atuais de um jovem grupo de teatro no centro de São Paulo, e isso implica estudar formas, culturas e políticas do Brasil. Pouco a pouco o contato com o Brecht foi deixando isso cada vez mais claro. A força fundamental do trabalho brechtiano está ligada ao modo como ele usa a dialética, e o uso dele da dialética é muito radical porque ela se dá em todos os níveis, no do assunto, da forma, das relações da obra de arte com o sistema produtivo, no nível da consciência histórica sobre atualidades. O próprio método Brecht, que era a base que nos interessava, exigia uma pesquisa de outro campo, de outra ordem, ligada à cultura Brasileira e aos atritos entre o imaginário cultural brasileiro e a situação de um capitalismo na periferia, esse embate entre cultura e situação produtiva na história brasileira. Então, acho que também fomos ganhando uma liberdade muito grande nessa leitura do Brecht. O primeiro trabalho do Latão em que já tínhamos clareza relativa desse projeto foi “O ensaio sobre o Latão”. Percebemos que Brecht encabeçava não como pesquisa de estilo ou estética e sim como pesquisa de procedimento de trabalho, como pesquisa de atitude crítica. Ai uma ideia de grupo se forma, no sentido de ter um projeto de trabalho de médio e longo prazo. Acho que no Latão, isso sempre foi mais importante do que qualquer ideologia de grupo, no sentido, “ah, somos uma pequena comunidade de artistas”, isso sempre oscilou ao longo do tempo e sempre foi secundário a termos um projeto que nos anime, acho que esse sempre foi o critério fundamental para nós.

[00:20:23] CARLOS: Esse projeto que você fala – olhando para o passado de quem está a quase vinte anos adiante desse período – continuou animando os participantes do Latão ao longo do tempo?

[00:21:13] SÉRGIO: Eu acho que em parte sim, na medida em que esse projeto foi se modificando. Quando falo esse projeto, a prática de cada espetáculo que veio na sequência do Latão veio modificando e deixando mais viva essa orientação inicial. Porque o Latão passou a abrir várias frentes de pesquisa estética diante desse projeto. O que significa pensar o teatro dialético no Brasil atual e a partir de um olhar histórico? **Isso assumiu muitas formas, fizemos espetáculos muito diferentes e cada espetáculo acabou também agregando gente diferente e deixando esse projeto mutável, o que significa vivo, nesse sentido. Por outro lado, todo grupo como nosso enfrenta uma força de desagregação também.** **Se o projeto é uma força de união, existe uma força de desagregação da vida econômica das pessoas, da dificuldade de fazer teatro de pesquisa em condições semiprofissionais, como são as nossas. Apesar da qualidade profissional do trabalho, no sentido de figura estética, o Latão é um grupo que – não é nenhum auto-elogio exagerado – tem uma grande qualidade estética da pesquisa, do ponto de vista produtivo, ele é semiprofissional porque ninguém consegue viver só do trabalho, nunca conseguiu... começou rigorosamente amador.** Nossa primeira montagem não tinha dinheiro nenhum, apenas o desejo de que estaríamos ali. O cenário foi catado. Lembro que conseguimos 500 reais para pagar as roupas que acabamos comprando, o resto foi tudo resto de cenário, ninguém ganhava nada, ou seja, teatro amador. É assim que começamos. Essa situação não vai melhor muito, ela vai melhorar um pouco, com o passar dos anos vamos vender trabalhos, vender espetáculos, ganhar alguns editais, depois é outra história isso. Mas, **por melhor que tenha sido essa história, do ponto de vista econômico, ela nunca conseguiu ser o suficiente para manter um conjunto grande de pessoas, o Latão sempre teve muita gente, mais de dez, doze, às vezes quinze pessoas envolvidas em projetos cotidianos, vivendo de teatro. O que eu digo é assim, essa força de desagregação acabou sendo muito determinante também no vai-e-vém de integrantes**. Muitos integrantes saem do grupo para ganhar dinheiro em condições melhores, vários deles voltam depois, por exemplo, a Alessandra Fernandez, participou de alguns anos do Latão, entre noventa e nove e dois mil e dois ou três, e voltou agora para fazer o “Círculo de giz caucasiano” na remontagem, depois de fazer uma carreira como gestora pública. Adriana Mendonça também participou de várias montagens ali do começo do Latão, ficou alguns anos fora e depois retornou nos últimos quatro anos. Acontece também isso. **Essa pressão econômica é uma força de desagregação, no sentido de que ela existe, que as pessoas precisam ganhar dinheiro. Ela também pressiona às vezes o grupo internamente, no sentido do grupo ter resultados mais viáveis, economicamente... no sentido de gerar expectativas mercantis às vezes. No entanto, eu sempre freei esse tipo de pressão internamente no Latão, mas sabendo que ela existe. Houve uma opção deliberada minha, que marca um pouco a história do Latão, na medida em que eu sou o a pessoa que estava antes dos outros chegarem e a que continua realizando o trabalho, e existe uma espécie de orientação, de que no Latão os projetos artísticos sejam guiados por critérios artísticos, rigorosamente, e da evolução dessa própria pesquisa. O fato de eu trabalhar como professor universitário também, e vindo de outras áreas, acabou dando também essa cara para o Latão também. O Latão exige que os integrantes tenham outras fontes de renda para poder manter os trabalhos internos livres. Mas, é uma contenção que é constitutiva e que temos que enfrentar e pagar o preço de muitas vezes perder gente em função dela. Porque nem todos tem essa chance de poder ter outra fonte de renda complementar, e mesmo que tenham, vão enfrentar dificuldades que o grupo exige muito trabalho interno, nas fases de criação. Então, eu sinto que junto ao projeto precisa ser considerada também essa questão das condições produtivas para poder entender um pouco o vai-e-vem**. No entanto, nos últimos anos, eu sinto que o Latão tem vários ciclos, em dois mil e cinco, teve uma grande virada, alguns integrantes saíram, alguns integrantes muito importantes do grupo, como o próprio Márcio Marciano, que foi morar na Paraíba... outros integrantes... ali, certo modo, houve uma virada, uma renovação muito grande. E das pessoas que permaneceram, Ney, a Helena Albergaria, o Martin Eikmeier, essas se tornaram junto comigo uma base forte da equipe do Latão. Ali também teve a entrada de um produtor, que não é só um produtor comum, que é o João Pissarra, que também me ajudou a organizar um pouco a base produtiva e melhorar as condições de trabalho interna. Então, a partir dois mil e seis, temos um conjunto de artistas – com a entrada do Rogério Bandeira, especialmente, depois do Carlos Escher – que está a muitos anos juntos, já está a mais de sete anos. Tem integrantes que já estão a muito mais anos que isso. Mas, houve uma espécie de compactação da base produtiva e melhor organização dela, permitindo que o projeto tome outros rumos.

[00:28:55] CARLOS: Você acha que a partir do momento que o João Pissarra entrou no grupo, os papéis do grupo ficaram melhor definidos?

[00:29:09] SÉRGIO: Eu não sei se é questão do papel... papel sim porque nos obriga e os atores a fazerem isso, por exemplo, o Ney cuidava muito da produção, mas gerava um desgaste muito grande em face de ser um ator-produtor. Claro que teve sempre outras pessoas envolvidas nisso. **O fato de você ter um dos atores como produtor pode criar situações contraditórias e difíceis ali. O fato de você ter a produção organizada externamente ao elenco permite também que você perceba essas dificuldades que existem em todo o grupo diante dessa situação contraditória.** Quando eu falo situação contraditória, é que ela vai ser sempre contraditória, mesmo que houvesse mais dinheiro ela seria contraditória porque **um grupo de teatro como o nosso não se pensa como uma unidade empresarial, mas como uma formação de outro tipo, mais livre não orientada por critérios mercantis**. Então, ao mesmo tempo, ele sabe que esta dentro do mundo da mercadoria e vai produzir espetáculos que em alguma medida vão ser negociados como mercadorias depois de pronto. Enfim, eu acho que **a questão é essa, ao mesmo tempo um grupo de teatro está na periferia do mercado das artes e vai ter que se sustentar em algum nível.** **Acho que a questão de consenso difícil para um grupo de teatro é, em que medida a forma-mercadoria e as pressões do mercado vão ser internalizadas ou não por esse grupo?** A luta no Latão é para que isso não oriente os processos criativos o aprendizado. Acho que o Latão é um grupo muito interessado, quando eu falo grupo, historicamente, a formação das pessoas muda, mas sempre tem pessoas ali dentro que ao longo do tempo desenvolveram interesse por esse projeto, e sabem que é necessário um cuidado na construção dele porque ele está muito na contramão da maioria das práticas ai fora. O Latão trabalha muito na contramão dos modelos ideológicos convencionais dos trabalhos de arte.

[00:32:55] CARLOS: Você já tocou duas vezes naquilo que é o centro dessa entrevista, primeiro você falou das forças de agregação e desunião que pressionam um grupo, e agora você falou na questão que é, em que medida o grupo internaliza essas forças. Eu gostaria de chegar nessa questão, através de uma pergunta, talvez um pouco mais simples para iniciarmos o assunto que é: quais tipos de pressões ou de ameaças externas a um grupo você identificou na história do Latão?

[00:33:46] SÉRGIO: Eu acho que, talvez antes de te responder isso, é preciso dizer que o **grupo é uma forma de trabalho entre outras no teatro. É uma forma de uma coletivização desse trabalho, de que ele seja coletivizado, ou seja, de que haja uma diminuição da alienação comum na situação de trabalho no mundo da mercadoria. Então, que as pessoas trabalhem de modo menos alienadas significa que elas partilhem a construção criativa, que elas tenham uma ideia do todo, de que elas não se especializem numa única função, de que elas possam fazer várias funções, ou seja, que o ator também seja dramaturgo em algum nível, diretor em algum nível e vice-versa, enfim, de que de fato haja um sentimento de uma realidade de criação coletiva em algum nível, isso marca a ideia de teatro de grupo.** Estou falando que isso é a marca ideológica do grupo, você ter a possibilidade de um aprendizado coletivo, de um trabalho coletivo, acho que só reforça. Acho que o aprendizado é sempre coletivo. Quando eu falo assim, o aprendizado que você tem individualmente não chega a dez por cento do que você pode ter quando você tem trabalhando, verificando esse aprendizado na prática com os outros. É o que eu digo assim, mesmo como professor, o que você estuda sozinho não é dez por cento do que quando você estuda e enfrenta e põe esse material em contato com os seus alunos. Você estudar sozinho e você ir para uma aula é totalmente diferente, é quando o material vai e volta. Isso eu sinto que é um aprendizado muito mais potente. Esse projeto de um trabalho coletivo num certo sentido é ideológico porque ele depende de uma prática muito difícil, ele depende do fato das pessoas estarem dispostas ao risco do trabalho coletivo, quer dizer, exige uma responsabilidade grande do conjunto, e tem gente que prefere não ter essa responsabilidade e se proteger numa única função, “Ah, não quero ser dramaturgo, não quero improvisar, quero o texto pronto, para mim é mais confortável e seguro dizer a palavra e não produzir a própria palavra”. Existe isso, **eu sinto que a primeira ameaça ao projeto de grupo tem a ver com a própria dificuldade de você se por em relação de trabalho coletivo porque isso exige uma disposição individual interna para isso, uma disposição ao risco e um ambiente favorável.** **Não adianta um ambiente em que a pessoa não se sinta acolhida, em que o risco e o erro não sejam respeitados também.** Então, de lado a lado ela pode já dar errado, quer dizer, posso ter atores que tenham o discurso do coletivo, mas nenhuma capacidade de se relacionar com os outros e eu posso ter um grupo ou uma direção que tenha a ideologia do coletivo, mas também não aceitam a diversidade, o risco, o erro e não criam um ambiente agradável, amigável, para a experimentação. Então, **eu sinto que uma primeira ameaça já se dá ai na questão da própria dinâmica criativa e de trabalho coletivo**. **Um segundo risco eu acho que já surge numa fase que tem a ver com essas pressões externas, quando o grupo se consolida um pouco, por exemplo, no caso do Latão eu acho que isso foi mudando ao longo do tempo, numa primeira fase eu sentia muito isso, a dificuldade do trabalho vinha de uma desconfiança desse método aberto, que eu imprimo no Latão, eu sou um diretor que trabalha muito com improvisação e com consciência dramatúrgica do processo, os atores têm que aprender a ser dramatúrgicos em algum nível.** Então, eles vão trabalhar de modo muito aberto, eles vão primeiro criar um processo em torno da história como um todo, a ideia do papel é a última que chega. Você não tem a proteção do papel, da personagem já fechada, definida, em que o ator fica trabalhando na caracterização dela. Ele precisa construir a ação coletiva da narrativa, do material, da pesquisa, antes de chegar ao papel, isso pode deixar as pessoas inseguras.

[00:40:01] CARLOS: Você está me dizendo que esse estado de vulnerabilidade, de insegurança gera uma tensão no grupo...

[00:40:11] SÉRGIO: **Gera uma tensão. No começo, o Latão vivia muito essa tensão, as pessoas chegavam ao ponto de dizer para mim que não estavam sendo dirigidas porque eu não estava marcando elas no palco, esta deixando livre.**

[00:40:23] CARLOS: Isso te pressionava?

[00:40:26] SÉRGIO: **Pressionava, claro. Mas,** como jovem diretor, depois com o tempo e depois de verem os resultados, ai as pessoas... o “Danton” primeiro foi assim, o grupo me pôs na parede, chegou ao ponto de falar assim, “Ó, não tem direção essa peça, não estou entendendo”. Eles não entendiam que a direção estava disseminada já, eles eram os diretores internos da coisa, tinha uma forma super sofisticada em cena e nem eu tinha condições de ver isso antes da estreia. Só quando estreou que ficou evidente o nível artístico e que as pessoas falavam que parecia um grupo que trabalhava junto há dez anos, ou seja, a qualidade de atuação era muito sofisticada e muito acima da média, ai as pessoas acordaram para o fato de que um grande amadurecimento do trabalho sem direção convencional, sem marca disso, sem o diretor ter que dizer para onde o ator tem que andar. **Nos trabalhos seguintes eu fui percebendo que eu fui ficando mais tranquilo com relação a isso, e também com o passar do tempo, as pessoas que entravam no Latão podiam ter a mesma desconfiança de mim, mas a fama e o respeito já histórico diante do trabalho do Latão me deixaram em condições mais tranquilas, quer dizer, essa vulnerabilidade não era esfregada na cara mais, era escondida pelos cantos, eu acho... aparecia no camarim, não na fala dos ensaios**. Mas, isso é uma questão que até hoje existe porque é muito difícil trabalhar desse jeito, de um jeito aberto, sem a lógica do efeito, eu acho que é isso que foi ficando claro para mim como diretor, e marca o Latão também, eu recuso até o momento em que eu posso consolidar o resultado do aprendizado em torno de um efeito para o espectador, **eu não trabalho para gerar o efeito do riso, da emoção, nem de um efeito estético, eu trabalho a partir do desenvolvimento máximo do material**. Claro que isso assume forma em um determinado momento e pode gerar um efeito, mas eu procuro levar até o limite do tempo, do possível, das condições da equipe, a pesquisa de para que lado esse material amadureça mais, fica mais verdadeiro, etc. Mas, isso é difícil, hoje tenho mais facilidade porque as pessoas me respeitam mais, aquela história acumulada. Porque **os atores se sentem muito vulneráveis de modo geral, a não ser os atores que têm mais tempo de trabalho comigo.** E mesmo esses, e isso que eu acho uma coisa boa da história do Latão, **mesmo meus parceiros mais antigos eu procuro por em situações novas de criação, fazendo trabalhos ou papéis ou pesquisando histórias diferentes das que eles estão mais habituados, por exemplo, no nosso último espetáculo eu escolhi trabalhar em zonas muito difíceis para os atores e para mim, uma procura de uma sofisticação de atuação, de padrões quase inconscientes, quase psicanalíticos de composição da personagem.**

**[**00:44:26] CARLOS: Você pode falar um pouquinho mais dessas zonas de dificuldade, quais eram e o que seriam?

[00:44:32] SÉRGIO: Por exemplo, quando se tem parceiros de muitos anos, atores, você vai conhecendo os atores e eles me conhecem também. Então, **a tendência de um diretor no começo, de uma parceria com um ator, é jogar junto com esse ator na zona de conforto; o ator que tem um bela voz fará bons textos, o ator que é jovem, vai fazer papéis de jovem. Você procura identificar aspectos positivos que o trabalho já brilha, a atriz que canta bem vai estar sempre cantando. Você usa o talento existente a serviço do espetáculo. Com o passar dos anos você já procura fazer com que o grupo desenvolva outros talentos ou trabalhe em zonas que não apenas as de conforto, e você como diretor já conhece, “Ó, aquele ator sempre tende a criar uma característica psicológica para personagens de determinado tipo, para ficar perto do jeito que ele é”, o ator que sempre faz com que a personagem seja energizada porque ele é energizado como ator, ele é meio raivoso enquanto ator então a personagem fica assim... então, você procura deslocar isso, o que pode ser uma experiência difícil de lado a lado porque se tira qualquer muleta ou habilidade fundamental do ator e o diretor não conta com isso para o espetáculo, ele vai ter que descobrir uma outra coisa a ser trabalhada. Hoje eu me dou ao luxo e ao risco de fazer isso com os meus atores parceiros de muitos anos sabendo que vai ser uma experiência difícil para mim também, mas eu acho que é sempre um grande aprendizado quando passamos por isso, não dá para fazer muitas vezes porque podem ser trabalhos mais difíceis**. “O patrão cordial” que foi um trabalho nosso mais recente, foi um pouco isso, trabalhamos em zonas de desconforto, de novidade de atuação, num grau de exigência de verdade em cena aumentou muito, ao ponto de eu me tornar um diretor meio obsessivo, neurótico... em relação a verdade, não valia truque nenhum, não valia efeito nenhum, não valia por a voz naquela região emotiva, não valia nada que soasse posturas de atuação, mas isso pode ser duro.

[00:47:47] CARLOS: Você acha que o grupo responde bem a essas fadigas de relação, a levar as relações a esses níveis de tensão?

[00:47:58] SÉRGIO: Eu acho que sim, nem sempre, claro, mas num grupo, o Latão tem artistas que trabalham juntos a muitos anos então parte de nós esta juntos há... trabalho com o Ney há vinte anos, a Helena já estava na origem do Latão apesar de não estar em cena nos primeiros trabalhos, mas estava o tempo todo comigo então já são mais vinte anos, o Martin a mais de onze, doze anos como diretor musical, os atores mais jovens com quem estou trabalhando recentemente, tem sete anos para cima, fora um ou outro que entrou agora só para participar desse último espetáculo. Então, as pessoas têm uma confiança muito grande em mim e eu tenho nelas também. Existe uma disposição, **eu acho que no Latão também, as oscilações emocionais passam por mim, quer dizer, eu sou um pouco o termômetro nos processos em que eu me sinto talvez mais inseguro e tenso diante dessa novidade, o grupo sente mais. Quando eu consigo não me abalar eu acho que o grupo se abala menos também então é muito importante que eu tenha..**. e tem uma peculiaridade no trabalho do Latão que é a seguinte, eu me sinto mais dramaturgo do que diretor então por exemplo, eu estou ensaiando e me deu um texto na hora, e isso, para os atores mais antigos foi um aprendizado, quando eu falo mudando o texto na hora é durante os ensaios e durante as temporadas então têm situações em que no espetáculo do dia eu estou reescrevendo o texto, escrevendo assim, de viva voz ali, dizendo, “Ó vamos mudar esse texto para isso”. **Isso é uma disposição muito difícil para os atores aceitarem essas mudanças de dramaturgia o tempo todo**.

[00:50:30] CARLOS: O que interfere em relações interpessoais, num grupo que se conhece a tanto tempo e tanta experiência acumulada entre si? O que faz com que essas relações se estressem, reforcem, enfim, o que alterna esses ciclos? Além disso, essa confiança mutua de você com seus parceiros, se abala pelo que?

[00:51:14] SÉRGIO: **Eu acho que o que estressa, o que estraga, o que mina o trabalho de um grupo num nível estético é a pura reprodução do acerto, quando o grupo acha que atingiu uma fórmula eu acho que ele pode ir morrendo como grupo.** O Latão não passou por isso porque nunca nos consolidamos numa fórmula. **Num nível pessoal, eu acho que o problema fundamental tem a ver com essas forças de desagregação ligadas à vida econômica, eu falo em vida econômica em dois níveis, num nível direto do dinheiro, acho que quando as pessoas estão sem dinheiro elas ficam estressadas e elas vão percebendo que o grupo não é o lugar que vai resolver isso, ao mesmo tempo as coisas podem piorar quando o grupo tem uma relativa condição econômica porque isso pode dar uma ilusão de que o grupo resolveria a vida dela e ela vai percebendo que o grupo não resolve, mas é ao mesmo tempo importante então ela começa a ter uma espécie de amor e ódio inconsciente ao grupo. Porque o grupo é aquilo, ajuda a vida dela, é o lugar de prazer e de alegria, mas é o lugar que ela não consegue ter um desenvolvimento econômico. Conforme os atores vão ficando mais velhos, chegando aos quarenta anos, vão percebendo que o sucesso financeiro não vem, e isso afeta também. Quando essa força de desagregação é inconsciente e não é tratada ou abordada pelo grupo, ela emerge na forma de um desconforto, uma inquietação, que se manifesta através de intrigas, brigas e desavenças. Quando essa força de desagregação é trazida ao consciente e trabalhada pelo grupo, pode fazer surgir soluções que construam outros caminhos, outras saídas para o mesmo problema e, ao contrário de desagregar, fortalecendo as relações.** Retratamos isso numa peça [...] No quarto ato do espetáculo, mostra já uma desintegração forte, de alta alienação do trabalho coletivo, de alta alienação do trabalho coletivo, que as pessoas estão se drogando, se infernizando, fazendo tudo menos o trabalho. Esse extremo nunca aconteceu no Latão, mas ele ameaça todo o grupo, por que são pressões que estão por ai. **Eu acho que é importante, e nisso eu tenho uma ajuda do João e da organização da equipe de que as pressões quando são inconscientes, que elas aflorem porque senão elas surgem no meio do trabalho. É muito comum também, isso acontece o tempo todo, quando pessoas saem dos grupos por decisões da vida, econômicas, sei lá porque vai fazer um papel numa novela ou qualquer outra coisa simplesmente porque escolheu aquilo, também elas minam às vezes nessa transição. Várias delas podem até voltar depois, mas eu sinto que a pessoa precisa justificar um pouco do porquê está saindo daquilo. Isso pode ser um pouco desgastante para os que ficam, essa passagem entre os novos. Isso está acontecendo o tempo todo num grupo como o nosso porque é muita gente entrando, passando pelo grupo, colabora num espetáculo, não colabora em outro. Às vezes eu noto que está saindo porque não foi chamado... a pessoa colaborou num espetáculo e não foi chamada para fazer o trabalho seguinte, mas está em repertório com o primeiro espetáculo. Isso pode gerar uma insatisfação inconsciente dela e ela pode virar alguém que deixa de colaborar para a força de agregação do grupo, inconsciente isso...** não sei se estou lendo muita psicanálise, mas eu estou vendo que várias dessas coisas acontecem como lapsos, como atos falhos, as pessoas fazem isso às vezes sem querer fazer num nível, mas querendo fazer em outro. Temos que estar atentos a isso, eu acho, é importante porque às vezes estouram um grupo e você não sabe o porquê, e às vezes são coisinhas dessas.

[00:54:23] CARLOS: Você considera o diretor como um mediador, apaziguador, ou gerador de tensão?

[00:54:28] SÉRGIO: **Acho que o diretor atua como diluidor dessas crises, mediador, para se cria rum bom ambiente**.

(Segunda gravação na sequência da primeira)

[00:02:58] CARLOS: E você acha que o processo do Latão incorpora, dentro dessa busca de uma dialética, estimular o conflito, não necessariamente a partir de uma tensão econômica, mas o conflito mesmo através do embate das relações?

[00:03:16] SÉRGIO: **Não, de jeito nenhum. Eu acredito que as pessoas tem que ter um ambiente bom de trabalho, acho que não existe criação de verdade sem alegria de trabalho. É claro que você pode manipular os outros e extrair dai coisas e organizar de formas, eu acho perverso fazer isso.** **Não quer dizer que não existam conflitos, mas eles não precisam ser estimulados porque eles já surgem, o difícil não é o conflito, isso aparece o tempo todo, o difícil é criar um ambiente em que as pessoas respeitem o trabalho dos outros, em que elas tenham um interesse pelo trabalho dos outros, em assistir a cena dos outros, isso é mais difícil... coisa rara nesse nosso trabalho é ver um ator de fato entregue ao trabalho dele, assistindo um cena com prazer, criando... isso não é a regra, é a exceção, a regra é o ator estar preocupado com a ceninha dele, é o ator vir e dar um pitaco na cena do outro de modo que favoreça a cena dele**. Infelizmente isso demora a ser desmontado porque as pessoas começam a fazer teatro por razões muito egoísticas... o teatro vai se ligar aqueles jovens que percebem que ali eles podem ser acolhidos então o sujeito é considerado esquisito na vida, mas o teatro acolhe, isso é bom, é o lado bonito do teatro, só que essa acolhida às vezes, exige um fortalecimento do ego por razões erradas. **As ilusões do eu, afirmação da personalidade artística, ai isso vai criando confusão na cabeça do sujeito, ele começa a pensar muito individualmente, aquilo que o Stanislavski dizia, ele começa a pensar ele na arte e não a arte nele.**

[00:05:39] CARLOS:, mas isso não foi sempre assim? Existe um porquê e uma forma de se lidar com isso?

[00:05:48] SÉRGIO: Acho que isso tem que ser enfrentado porque é a pior parte do nosso trabalho, é lidar com o fato das pessoas serem vaidosas, incapazes e buscar realmente se interessar pelos outros. Mas, eu acho que você só faz alguma coisa enfrentando isso porque atuar é justamente ir em direção ao outro, atuar é justamente você se relacionar com o outro, esse outro é a pessoa e a personagem então atuar é sair de si em algum nível. É uma contradição de origem do teatro, forte e a balança pende para o lado ruim, **as pessoas estão em alta competição umas com as outras porque elas se sentem pressionadas como mercadorias. Porque** **pressionado como mercadoria o cara começa a afirmar a personalidade cada vez mais para chamar a atenção, ai o ator quer chamar a atenção em cena, quer flertar com a plateia, agradar o diretor, puxar o saco do diretor, por razões fúteis, de efeito**. Mas, eu com os anos estou muito atento a isso, pelo menos no Latão, é uma questão que tem que ser enfrentada, não vou ignorar isso. Nem sempre venço esse jogo, não só eu, o grupo. Agora acabei de passar pela experiência, novos atores entrando, gente que nunca tinha trabalhado, eu percebo que tem uma resistência enorme, interna deles, interna deles, às vezes externa porque se verbaliza, em confiar no processo. **O cara no primeiro ensaio já quer gerar um efeito, gerar uma fórmula, fazer um tipo, criar uma caricatura que crie um efeito fácil. Por duas razões, por segurança porque é mais fácil fazer isso e, depois porque ele acha que isso é atuar porque gera um brilho fácil, mas é um brilho falso, um brilho de estado da personagem, não é de processo. No fundo é vaidade, ela acha que isso vai destacá-lo em relação ao conjunto. É a estrutura mercantil internalizada.** Qual o contrário disso? É confiar e não fazer, não fazer por efeito e sim aprender a personagem, estudar a personagem, não resolver, deixar que o processo vá gerando o seu caminho.

[00:08:55] CARLOS: Você acha que um grupo ajuda nisso que você está falando, ajuda seus integrantes a sair desses níveis de exibicionismo e passar para outros mais saudáveis a partir desse ambiente que se cria?

[00:09:21] SÉRGIO: Eu acho que sim, eu acho que quando o ambiente consegue estar bom, quando os atores mais experientes do grupo têm condições de ajudar os que chegam, isso é muito positivo. Mas, em situações em que os ambientes não estão bons, por pressão de tempo, por circunstância às vezes da vida das pessoas, ai não ajuda em nada, a coisa não evolui, a insegurança permanece ali, latente, é mais difícil para mim como diretor e para o próprio trabalho ir resolvendo às vezes demora tempo, às vezes é depois de uma estreia que as coisas vão se dissolvendo e melhorando. Mas, eu acho que nos últimos anos... no começo do Latão... **tudo isso que estou falando para você é inconsciente, eu não tinha consciência nenhuma disso.** Eu acho que isso passou a ser uma questão para mim de dois mil e seis para cá, do “Círculo de giz” para cá. Vendo a história anterior, vendo os tantos anos anteriores e percebendo que essas coisas estavam minando, a partir de dois mil e seis eu falei, “Olha ou o Círculo de giz que tem um bom ambiente, ou interrompo, ou acabo o ensaio e não estreia. **Eu fiquei uma espécie de cão de guarda da alegria, do bom ambiente, eu entendo que as fofocas, que as pessoas fiquem jogando umas contras as outras**... Porque era um grupo predominantemente de atores novos ali em dois mil e seis.

[00:11:16] CARLOS: Você acha que o grupo está mais suscetível aos conflitos durante o processo criativo por ser um momento da exposição dos indivíduos ou durante as entressafras, que é quando uma peça já estreou e está em cartaz?

[00:12:03] SÉRGIO: **Acho que tem todas as situações, passa sempre por esse binômio, criação, risco do trabalho coletivo de um lado, a dificuldade de estar com os outros, a vulnerabilidade da criação coletiva de um lado; e de outro a situação produtiva, as pressões, as forças de desagregação do mundo da mercadoria**. Acho que é uma questão que eu deixei de mencionar, mas eu acho importante antes de chegar nisso que você me pergunta, mesmo em dois mil e seis, **a montagem do “Círculo de giz caucasiano” do Latão não foi tratado como um trabalho de grupo, a maioria dos atores eram atores convidados de outras companhias, ela foi tratada como um trabalho de companhia contratante, digamos assim. Então, eu não tinha a ideologia do grupo ali, eu percebia que a ideologia do grupo pode ser um problema ali, “ah, somos do grupo!”, o que quer dizer isso? Quer dizer que não preciso me responsabilizar? O que significa a ideologia do grupo como problema? No “Círculo de giz” eu consegui ter um ambiente muito melhor do que eu tive no Latão antes, onde as pessoas se consideravam do grupo, tive um ambiente melhor com um elenco que não se considerava do grupo. Por que tive isso? Porque eu exigi isso e porque as relações produtivas eram claras, era uma relação de contratação profissional, mas que sabia-se que o dinheiro era pouco, mas não era isso que importava, as regras estavam claras, as possibilidades produtivas do trabalho.** Isso me alertou para o seguinte fato, **mais importante do que a ideologia do grupo é criar a situação coletiva favorável para o trabalho criativo e, de outro lado, esclarecer as relações, ser honesto sobre as relações produtivas, não alimentar falsas expectativas. Eu sinto que isso é determinante porque a ideologia do grupo pode gerar falsas expectativas de criação, de autoria e a pessoa não faz nada para isso, a pessoa pode dizer que é do grupo e não mexer uma palha, não carregar nada ao caminhão. É importante que as relações fiquem claras. Estou falando porque acho que é nessas combinatórias que os problemas acontecem. Têm problemas que são específicos de viagens, um grupo viajando em turnê, pode ser um ambiente estressante, mas basicamente vai ser por relações produtivas difíceis às vezes. Convívio, hotel demais e às vezes pouco tempo de ensaio antes de uma estreia. Acho que são histórias diferentes. Existe um o estresse do processo criativo, das inseguranças, às vezes um ator mais novo querendo mostrar serviço, às vezes um mais velho insatisfeito com o papel que ele vai fazer na peça, desconfiando porque o diretor que me deu um protagonista numa outra peça agora está me dando um papel menor. Eu faço isso com consciência porque eu sei que não tem papel menor nas estruturas de dramaturgia do Latão. Mas,** variam muito, mas é uma interação entre esses problemas, alguns muito materiais e outros ligados a vulnerabilidade da criação mesmo e da relação com os outros.

[00:16:24] CARLOS: Vou te fazer uma pergunta que fiz ao Ney, se o Latão fosse um ser humano que tivesse um desenho psicológico com seus momentos de depressão, conflito interno, euforias, como você poderia descrever a história dessa pessoa, em que momentos esteve em depressão, em euforia, se isso é visível ou não?

[00:17:18] SÉRGIO: Acho que não é importante. O fato de o grupo existir por tanto tempo com a mais radicalidade artística é um fato notável do Latão. O Latão ter produzido tantos espetáculos sofisticados e interessantes, como fizemos, é a coisa notável. Essas dificuldades pessoais, não são ligadas só ao trabalho, mas ligadas a fazer um trabalho desse tipo, num mundo como é o nosso e a vida de cada um ali. Têm atores com perfis psicológicos completamente diferentes dentro do grupo, mas o importante é ver essas pessoas se renovando, pensar a trajetória do Ney como ator, que acabou de lançar um livro sobre o Eugênio Kusnet, sendo uma pessoa que foi fazer faculdade estimulado pelo Latão há alguns anos atrás, com mais de quarenta anos de idade... o curso superior que ele tinha abandonado... então, vendo uma pessoa fazendo doutorado hoje, estimulado pela pesquisa do Latão, amadurecendo e em movimento, acho que isso é importante. Teatro já é uma arte periférica no sistema das artes, tem algo de anacrônico. Teatro de grupo, de base marxista como é o do Latão, é muito na contramão de tudo, ainda fazendo um trabalho de junção teórica sofisticada sobre teoria e prática, tentando usar ferramentas da dialética indo fora de qualquer esquema de teatro político convencional, fazendo reflexão avançada, produzindo revista, estimulando o nascimento de tantos outros grupos. Enfim, muitos grupos de São Paulo nasceram do Latão, foram influenciados diretamente do Latão, a Georgette foi atriz do Latão por anos, muitos grupos de São Paulo passaram por situação parecida. Isso que é o fato importante da história do grupo. Eu tenho feito um esforço de documentar isso, dentro do possível porque a força do trabalho é de quem viu, as pessoas que assistiram o espetáculo, que estavam ali perto, é que são marcadas por ele; as que não viram, elas pegam “disse-me-disse”, opiniões, opinião de jornalista, essas coisas. Então, eu tenho feito um esforço de documentar, de publicar livro, esse ano eu estou fazendo isso de novo. Só para você ter uma ideia, esse ano, em São Paulo, teve três montagens de um texto do Latão. São coisas que nos dão sentido.

[00:21:15] CARLOS: Esse radicalismo de proposta de trabalho é uma conquista do Latão?

[00:21:25] SÉRGIO: É uma conquista no sentido de que é difícil manter com rigor. A conquista é não ter conservado fórmula de acerto, de querer continuar aprendendo. Essa questão de aprendizado sempre foi fundamental para o Latão, o aprendizado é a baliza. Quando sentimos que estamos aprendendo coisas... quando a peça é o aprendizado comum... no meu caso pessoal é o que me anima. Porque as dificuldades são muito grandes, de manter as pessoas juntas, de arrumar espaço e trabalho, dinheiro para o trabalho existir, ter que me envolver na produção, o que acho muito penoso, o sentimento de que podia estar fazendo outra coisa individual com mais resultado, mas por outro lado eu sei que as coisas que me deram mais prazer de trabalho foram os aprendizados coletivos que eu tive no Latão. Eu sinto que esse aprendizado não foi só para mim, mas para muita gente. Isso é o que faz valer apena.

[00:23:14] CARLOS: Todo o anacronismo do marxismo, da ideia de grupo, etc., pressionam o Latão de que forma? Te pressionam enquanto diretor, criador e artista?

[00:23:47] SÉRGIO: Não, ao contrário. Na verdade essa questão do marxismo é uma ferramenta de libertação intelectual no modo como encaramos. Não vemos como ideologia no modo como definir missões ou orientações precisas; **é muito mais uma ferramenta de desmontagem de estereótipos de clichês, culturais e sociais; é muito mais um elemento de dinamização negativa**, no sentido de dizer, “não é isso, se você for por aqui você vai congelar, ficar estático, se for trabalhar para esse tipo de lógica você vai reproduzir algo que é um fetiche”. Para mim sempre foi muito dinamizador, uma vacina contra os estereótipos pós-modernos do teatro, os mitos do contemporâneo, essas idealizações que as pessoas de teatro tem, que eu vejo por ai, tanto teórico quanto prático. Para mim foi muito libertador, de pode fazer literalmente o que quisermos e conseguirmos fazer, não precisamos fazer isso porque é um estilema em contemporaneidade em artes, podemos sondar a atualidade de outros jeitos, descobrir os muitos tempos que têm dentro de um tempo para representar a atualidade, não precisamos ter preconceito com a representação porque o teatro pós-moderno é não representativo, é presencial, podemos desconfiar dessas ideias, assim como desconfiamos das representações clichês convencionais. Então, vem muito desse movimento a partir das negações, de uma tensão. Não vem como uma imposição ideológica de algum tipo. Na verdade isso é uma orientação muito mais minha, da Helena, do Martin, de parte das pessoas do Latão e que não precisa nem ser externalizada, está ali no cotidiano, essa tensão dialética. Eu já ouvi de um integrante do Latão, “o grupo está ficando vermelho demais para mim”, íamos fazer uma leitura de “Os dias da comuna” do Brecht, na comemoração dos cento e cinquenta anos da comuna de Paris, mas acho que foi a única vez que a questão ideológica foi forte. A maioria das pessoas que passou pelo grupo sabe que é um grupo de esquerda, um grupo crítico em relação ao capitalismo e a vida no capitalismo, mas essa crítica nunca é genérica ou generalizante, nós tentamos falar da vida das pessoas, como está longe de ser boa, que poderia ser melhor. Enfim, falar de certas coisas como não deveriam acontecer, e sabemos que isso tem a ver com a situação produtiva, com a situação geral, problemas particulares têm a ver com problemas gerais.

[00:28:09] CARLOS: A partir do que você está descrevendo, seria correto interpretar que esse entendimento do marxismo enquanto ferramenta intelectual libertadora, foi uma construção, isto é, com o tempo as pessoas foram entendendo isso ou sempre se tomou isso por base?

[00:28:40] SÉRGIO: Eu não considero o marxismo uma ideologia, considero um conjunto de pensamentos, crítico, de natureza anti-ideológica. No sentido de pensar a desmontagem ideológica do que a construção ideológica. Então, ele é muito mais uma ferramenta de dizer assim, “olha, essas ideias não são tão universais quanto você acha que são”. Começa por ai o aprendizado filosófico com relação a esse pensamento. E isso veio para nós como questão para entender Brecht, no início. Algumas pessoas que trabalharam comigo no começo do Latão tinham posições políticas críticas, tendem somente à esquerda, nem todos, mas a maioria. Mas, isso foi uma das ferramentas que foram aparecendo a partir do contato com o Brecht e da necessidade de você entender a atualidade, de entender a conexão entre vida pessoal e vida social, entre individuo e os direitos coletivos, entender a dinâmica histórica. Para mim, a partir de Brecht, Marx e outros autores, da tradição do marxismo ocidental e dos pensadores brasileiros que interessaram para o Latão, como Roberto Schwarz, Chico de Oliveira e outros... foi um interesse pela dialética muito forte. Mas, isso só vinha confirmar vontades de ter as coisas mais processuais que eu já tinha como artista também. De não fetichizar as coisas, de não trabalhar para efeitos, para resultado, etc. Então, ele tem sentido mais de desmontar a ideologia do que de afirmar a ideologia, sempre, é isso que me parece libertado. Mas, isso tudo tem a ver com prática, não é só uma questão filosófica. Por isso, que no Latão não se fala disso porque o trabalho é prático, é na sala de ensaio com os materiais com o tema da peça, o projeto de pesquisa estético que está em jogo a cada momento, na dificuldade de cantar, de fazer coro... no nosso cotidiano as questões artísticas e o aprendizado do assunto que estamos estudando são as questões mais fortes. Não há nenhum pré-requisito metodológico ai, de quem chega, enfim, não é o assunto, mas a atitude dialética já está disseminada entre os colaboradores mais antigos do grupo, a tendência é pensar dialeticamente.

[00:32:35] CARLOS: Se eu pedisse para algumas pessoas em especial da Companhia do Latão descreverem Sérgio de Carvalho, o que eles me responderiam?

[00:33:07] SÉRGIO: Eu não sei, você vai ter opiniões diferentes. Não posso falar pelos outros, posso falar como eu me vejo enquanto diretor. Mas, isso é difícil, se você perguntar para Helena, para o Martin, para o Ney, você vai ter visões bem diferentes. Existe um grande respeito e confiança com relação a que eu estou ali fazendo sempre para que o trabalho vá para o melhor. Qualquer erro que eu possa ter, seja pelo tempo, pelo resultado, ou seja, tudo isso que eu condeno às vezes me pressiona. Às vezes temos que ter um resultado, tenho que abrir as portas a noite e as três da tarde estamos ensaiando uma cena nova porque houve uma substituição, enfim... isso pode estragar um ambiente criativo pela pressão do resultado. **A tentativa maior é sempre criar um bom ambiente de trabalho e fazer com que as pessoas se desenvolvam. Na parte criativa, no trabalho criativo, eu tento ter uma atitude meio índio, tipo, você chega à tribo e não sabe quem é o cacique**... Porque as pessoas se autogerem um pouco. Isso acontece no Latão, se você chegar ao meio de um ensaio, de um processo, vai ver as pessoas trabalhando sem que eu esteja falando nada para elas. O meu trabalho vai ser tentar interpretar os caminhos possíveis a partir dos materiais que eles estão dando, fazer uma análise de conjuntura criativa, estética, quer dizer, para onde podemos ir? Eu atuo muito como intérprete dos caminhos que as pessoas dão e traçam. Isso é a parte mais interessante do jeito que eu conduzo o processo, mas depende de uma responsabilização coletiva. Eu também melhorei como diretor ao longo do tempo, aquilo que eu falei no começo. Eu fui ler Stanislavski, eu o copiava no início, juntamente com o fato de ser dramaturgo de índole Brechtiana. Com o tempo eu acho que fui tendo caminhos mais autorais. Eu ainda penso muito nos termos do realismo no sentido de não me prender no estilo do realismo, mas sim de procurar uma atitude realista, que para mim significa, interesse pelo outro. O trabalho do realismo para mim é não reproduzir o mesmo e sim ir atrás do outro. Isso segue forte, mas sigo por caminhos mais autorais em relação a isso também, no modo de conduzir o trabalho, mais liberdade de improvisar junto com os atores, dar soluções, escrever a cena junto com eles na hora.

[00:37:56] CARLOS: A dialética para você é uma ferramenta, um método questionador e não gerador de conflito?

[00:38:17] SÉRGIO: Ela é um método de extrair vida das contradições, de gerar movimento vivo a partir das contradições, e não paralisar nas contradições nem ficar gozando no fato de perceber que existem contrações. As contradições têm que gerar inquietações vivas então ela exige que você tenha uma atitude sobre ela e não se paralise com elas, isso é importante. Elas existem, estão ai o tempo todo, e elas podem se paralisar em conflitos insolúveis. Eu acho que é um trabalho de humanizar isso num sentido vivo.

[00:39:21] CARLOS: A operação da dialética, o confronto das diversas perspectivas sobre uma questão, gera um conflito ou uma tensão que não é de uma ordem negativa, mas saudável, positiva, produtora de...

[00:39:49] SÉRGIO: ...**a ideia de conflito, é uma ideia que você tem oposições simples, quando você começa a ver por traz desses conflitos contradições mesmo, ai você consegue agir sobre elas porque não são oposições simples. Na coisa tem outra coisa dentro dela. Na coisa tem outra coisa dentro dela, ai você consegue ver às vezes que por traz daquela posição de um ator, tem algo mais, nesse algo mais pode ajudar numa resolução. Mas,** isso é um trabalho que você tem que ter, mas não de uma pessoa só e sim de um conjunto envolvido naquilo. É uma atenção própria para isso, um trabalho sempre autocrítico, é difícil de ser feito, exige disposição, ânimo... tem época que as pessoas paralisam mesmo... e também tem época às vezes que você está muito sujeito as pressões da vida, fora, a vida econômica, etc... são coisas que não é no teatro jamais que você conseguirá resolver isso, depende de uma ação fora do teatro. **Parte da sabedoria do Latão é saber que parte dos problemas não dá para resolver no teatro, o teatro pode no máximo ajudar a interpretar, fazer indicações simbólicas, promover experimentos laboratoriais desses problemas, mas não resolvê-los.**

# APÊNDICE Q – Entrevista com Ney Piacentini

1. LOCAL DA ENTREVISTA

* Data: 13/06/2014 Início: 10h Término: 12h30min Duração: 132’29”
* N° da entrevista: I
* Meio: vídeo conferência

1. IDENTIFICAÇÃO

* Nome: Ney Piacentini
* Grupo: Companhia do Latão
* Função(ões): Ator
* Tempo de envolvimento: ingressou dois ou três meses depois dos primeiros encontros

[00:00:06] CARLOS: Ao longo da entrevista vamos tentar descobrir como são as relações interpessoais no grupo na tua perspectiva? pode me passar um histórico de como começou, chegou ao que é hoje e por quais percalços passaram...

[00:00:32] NEY: Talvez eu comece pela tua segunda questão. Na década de noventa houve uma retomada insipiente da cultura de grupo aqui em São Paulo, sendo que isso já estava acontecendo em outras partes do Brasil. Antes desse período, segunda metade da década de 90, o grupo Galpão já vinha trabalhando, o Ói Nóis Aqui Traveiz lá em Porto Alegre, para citar dois casos, mas eu acredito que existam outros, há de se pesquisar... Teatro Vila Velha, do Bando [de teatro] Olodum na Bahia [...] Para fazer justiça a esses coletivos que começaram suas atividades nesse intervalo interrompido pela ditadura e retomado na década de noventa aqui em São Paulo, no Rio de Janeiro também: as experiências do Boal, do Tá na Rua e mesmo em São Paulo, por exemplo, o teatro União Olho Vivo, atravessou a ditadura, resistiu, quem sabe o grupo Engenho, enfim, esse mapeamento, não sei se faz parte do teu trabalho, eu acho importante para fazer justiça histórica, por assim dizer. Enfim, não sei precisar, estou falando um pouco superficialmente, mas acho importante reconhecer que alguns coletivos teatrais no país estavam em atividades marcantes, importantes, antes do que aqui em São Paulo.

[00:02:43] CARLOS: Você atribui esse renascimento do teatro de grupo em São Paulo, em meados da década de 90, a algum evento específico?

[00:03:07] NEY: Primeiro deixar claro que estou falando apenas de memória, que é uma fonte insegura. Eu acho que existia uma coisa represada que foi a interrupção da cultura coletivista teatral pela ditadura. Então, acho que socialmente, coletivamente, havia essa demanda, essa coisa que estava presa. Lembro, por exemplo, do Teatro da Vertigem porque o Sérgio de Carvalho foi dramaturgo com o Antônio Araújo no primeiro trabalho, o Paraíso Perdido. Da minha memória, eu estava fazendo teatro aqui e olhava o pessoal do Vertigem de um jeito meio desconfiado, gente estranha porque eles já estavam propondo algo distinto do que havia ali no teatro em São Paulo, na década de noventa. Eles começaram antes do que nós e uma coisa que estava em voga era a pesquisa de linguagem. Lembro também da Companhia dos Atores no Rio, que já tinha um trabalho expressivo, A Bao A Qu, que eu vi aqui, achei uma coisa criativa, diferente, chamou a atenção...

[00:05:01] CARLOS: Estamos falando de meados da década de noventa e um pouco antes também, como você enquanto ator se colocava nesse movimento? Você tinha vontade de fazer parte de um grupo?

[00:05:29] NEY: Eu comecei, fazendo teatro em Florianópolis em 1979, dentro da universidade...

[00:05:35] CARLOS: Com a Carmen Fossari?

[00:05:37] NEY: Com a Carmen Fossari, exatamente. Grupo de Pesquisa Teatro Novo. Entrei, a partir de uma plaquinha que eu vi ali, cursos de teatro ou grupos de teatro, não me lembro, e foi por simples curiosidade porque eu não tinha formação teatral, cultural, nem na área de humanas – eu não sei se estava na engenharia ainda provavelmente – em setenta e oito ou setenta e nove, migrando para Psicologia. Mas, ali dentro do ambiente da Carmen, do grupo de Pesquisa Teatro Novo, encontrei algumas pessoas como o Mario Silva. Tinha um outro grupo, que chamava a nossa atenção, o grupo Gralha Azul de Lages, que trabalhava com bonecos. Estava acontecendo um Festival Nacional de Teatro de Bonecos em Lages nesse período. Fomos a esse festival já com uma semente de uma pequeno grupo chamado Grupo A de Teatro. Não me pergunte por que já tínhamos optado por grupo porque eu acho que a cultura de grupo faz parte da história do teatro. **No meu pouco conhecimento, a noção de conjunto que surgiu com Stanislavski, o teatro Laboratório do Grotowski, eu acho que era uma coisa que nós, muito jovens, sem saber, na nossa ignorância, identificávamos que um grupo e o teatro eram coisas que estavam interligadas de uma forma ou de outra** então nós criamos esse pequeno grupo chamado Grupo A de Teatro. Foi uma experiência que, para mim, durou alguns anos, três, quatro, cinco anos. Depois o grupo continuou lá, mas... Porto Alegre tinha alguns grupos: o Ven de-se Sonhos era um grupo que nós ouvíamos falar, parte deles tinham feito aquele filme Verdes Anos, aquela peça School's Out, que eu não vi, mas eu ouvi falar; o Òi Nóis Aqui Traveiz, que nós ouvíamos falar em Florianópolis. Eu fiz uma entrevista com o Paulo Flores, para o Traulito, que é uma publicação do Latão, e nós retomamos um pouco essa história, eu poderia te mandar essa entrevista porque ali nós fizemos uma linha e tentamos colocar, apontar o movimento de teatro de grupo ou alguns grupos dessa década de setenta, oitenta e entrando nos noventa. Então, ali essa semente grupal já estava em nós. Aqui em SP acho que tinha uma certa necessidade de me vincular a um grupo, mas era algo sem parâmetros de estudo, mais intuitivo, sem maiores bases por assim dizer.

[00:09:11] CARLOS: Você saiu de Florianópolis quando?

[00:09:13] NEY: Eu sai de Florianópolis em oitenta e cinco. Estava fazendo a RBS, que é a Globo local, que tinha gente de teatro, a Roseli Galetti tinha ido para São Paulo fazer teatro, tinha um grupo de teatro lá também, acabou me colocando na TV e acabamos vindo para cá, vim para TV Bandeirantes que tinha um programa chamado oito e trinta. Uma ideia de um programa diário, uma revista, que tinha alguns intelectuais que comandavam, enfim, umas tentativas que não eram tão diferentes, mas também não era tão iguais. O Roberto de Oliveira que coordenava esse programa. Ai, a curiosidade pelo teatro, o teatro de uma certa forma como um imã. Tentei sair várias vezes, mas chegava uma hora que alguma coisa me dizia que eu precisava voltar para fazer teatro e em grupo – me parece que era uma coisa que permeava o modo de fazer teatro e nós tentamos criar uns encontros. Esses dias eu peguei um material de uma peça que nós fizemos chamada O Legítimo Inspetor Perdigueiro, do Tom Stoppard, que eu produzi junto com outras pessoas, e que tinha, bem timidamente, produção Companhia de Atores, era mais ou menos o mesmo nome do [Grupo do] Enrique Diaz, depois que eu reparei que tinha esse nome. Era uma ideia de fazer um grupo de atores que podiam convidar um diretor aqui outro ali, etc., etc. Historicamente o Galpão faz isso. Mas, [no nosso caso] não vingou, porque na década de oitenta – essa peça foi para cena aqui em São Paulo em noventa e dois, depois em noventa e três no Rio de Janeiro – a cultura individualista, e aí já tenho uma leitura um pouquinho menos precária, era muito forte. A década de oitenta tinha aquela coisa do Yuppie, do sucesso individual, nos Estados Unidos se falava the winner, o vencedor, the looser, etc. Uma dicotomia grosseira, mas que estava muito presente. Lembro-me de colegas meus falando: “essa coisa de grupo não existe, isso aí não dá certo”, como quem diz “o que vale é o indivíduo”. Eu identificava uma certa tristeza que eu tinha, porque eu não lia o contexto. Essa forte influência economicista da vida estava pegando, nós sofríamos muito e não sabíamos o porquê estávamos apostando numa coisa individual, num sucesso, numa expectativa. Para ser bem sincero, nós apostamos, eu apostei, e até que não fui mal sucedido em fazer publicidade, fazer comercial de TV, era o que tinha ou achávamos que era. Demorou um pouco para perceber que aquilo era uma coisa oca, vazia. Havia tentativas, algumas pessoas, nós fazíamos leituras, encontros. Tinha gente muito legal: Lígia Cortez, Roney Facchini. Algumas pessoas ligadas à TV Cultura porque eu trabalhava lá – por volta de oitenta e oito, oitenta e nove – fazendo um programa infanto-juvenil chamado Revistinha na TV Cultura, que tinha muita gente de teatro. Uma parte do programa era escrita pelo Flávio de Souza, autor de teatro também. Mas, não vingou essa ideia, vingou uma parceria minha com o Roney Facchini, fizemos uma peça do Dürrenmatt, chamada Crepúsculo de uma [noite] tarde de outono, e depois “O Legítimo Inspetor perdigueiro”, essa sim, ganhou mais público, ficou em cartaz por mais tempo, mas não gerou grupo. Mas, eu via algumas experiências, observava de longe e pensava, “nossa, mas a pessoa ficar dentro de um grupo, como que deve ser?”. Depois eu pensei, “Nossa, tem gente que se dedicou a um grupo praticamente a vida inteira ou décadas da sua vida”, que para mim era uma coisa até inviável. Quando eu encontrei o Sérgio [de Carvalho] em noventa e quatro, tem vinte anos, numa oficina Cultural Oswald de Andrade, da Companhia Cidade Muda, eles estavam querendo fazer uma versão para adultos do “Alice...” do Lewis Carrow, Marco Lima estava à frente disso, o Sérgio seria o dramaturgo ou dramaturgista dessa experiência, mas ele saiu, eu continuei como ator até o fim. Ali eu entrei em contato com ele, começamos a trocar ideias. Eu demonstrava toda a minha inquietação para ele, a minha insatisfação. Não sei se ele se lembra disso, mas “precisamos fazer alguma coisa, precisamos ler isso, estudar aquilo”. O Sérgio, claro, já tinha uma formação muito mais sólida do que a minha, a minha muito aleatória. Ali surgiu a oportunidade de fazermos um trabalho juntos através de um projeto muito interessante do SESC-SP que se chamava Jornadas SESC de Teatro. O tema era Paixão, eu tinha um texto do Jean-Claude Carrière, que tinha trazido na bagagem de uma viagem e fizemos esse trabalho juntos, eu, ele e a Graziella Moretto. O Sérgio não dirigia, ele escrevia sobre o teatro, tinha uma coluna no jornal Estado de São Paulo, quase se tornou um crítico. Tenho cá para mim que eu ajudei um pouco nessa coisa dele vir para lida, para o fazer. Ele às vezes comenta “ah, o Ney que me trouxe para direção”. Mas, isso é menor do que o fato de que nós nos encontramos ali. Ele já tinha uma vontade de montar um grupo de pesquisa de linguagem, não sei se na época ou logo em seguida, ele já começou a perceber, junto com o Márcio Marciano, que só pesquisar linguagem seria insuficiente, e que a questão do assunto poderia ser importante. Na montagem do “ensaio para Danton”, que ele juntou pessoas aqui ali, não pude fazer porque eu estava fazendo “O céu de estrelas”, um texto do Fernando Bonassi dirigido pela Ligia Cortez com Luan Guimarães no elenco, que a Tata Amaral [Márcia Lellis de Souza Amaral] filmou. Então, o Sérgio fez essa primeira versão do “...Danton” que é o pré-Latão, e parece que pegou gosto pela direção em “O Catálogo”, que ele fez comigo, do Jean-Claude Carrière. No “Ensaio para Danton” ele viu um pouco mais delineado a possibilidade de um grupo, de um coletivo. Surge o projeto de ocupação do teatro de Arena, nessa mesma época, ele entra com a ideia de pesquisa em teatro dialético e me chama, ai retomo o fio de grupo que eu tinha perdido lá em Florianópolis. Agora eu quero fazer um elo entre o que você me falou e esse breve histórico esparso que eu fiz aqui. O que acontece? **Num momento histórico, econômico, social, em que o individualismo graça, é muito mais difícil você manter as pessoas unidas em torno de uma ideia, de um projeto** que tem uma relação maior com a sociedade, como tinha o teatro brasileiro na década de cinquenta, sessenta e um pouco na setenta também. Então, eu acho que tinha uma força que estava contida, que foi abruptamente interrompida pela ditadura e isso teve tamanha potência que permaneceu, atravessou a década de oitenta, chegou à década de noventa e nós, sem sabermos, éramos filho disso. Por outro lado, uma década de oitenta, também fruto da ditadura, mas fruto do novo momento do capitalismo mundial ainda mais acachapante sobre as pessoas, onde havia uma dificuldade tremenda de se unir. Então, nós somos fruto desse choque e, por incrível que pareça, o lado de cá acabou predominando, não nas primeiras tentativas que fizemos com outras pessoas, mas ali, nessa seara, que tem o Vertigem, que o Sérgio fez parte, outros grupos que não me lembro, enfim, isso começou a brotar, talvez, porque essas pessoas, esses indivíduos tenham uma noção histórica um pouco mais acentuada do que nós. Aquele grupo anterior que eu te falei, não discutia o teatro de Arena, o teatro Oficina, o teatro Opinião, a história do teatro brasileiro do século vinte, da segunda metade para cá. Já ali, junto com Sérgio, essas coisas aconteciam, tanto que fomos para o teatro de Arena, em mil novecentos e noventa e sete. Então, **estudar um pouco da história do teatro de grupo no Brasil ou, pelo menos, estar próximo dele, se deixar influenciar, deu uma liga um pouco mais forte entre vários outros fatores que nos fez talvez seguir, sabendo que – eu não sabia, hoje eu sei – seria de resistência. E resistir, ai voltamos ao início da tua questão: “como ficam as relações dos indivíduos em situação de resistência? Quem consegue resistir? Quem tem condições econômicas e psicológicas de resistir, diante de uma pressão tão violenta que vem de fora?”**, ai entraremos no cerne da tua pergunta que tem causas, consequências, enfim, relações, eu não diria complexas, mas que não são tão simples assim.

[00:23:18] CARLOS: O que gera um grupo? Por que alguns dos grupos que você fez parte, não viraram grupos, enquanto a Companhia do Latão vingou?

[00:23:42] NEY: Eu me lembro do Sérgio falar uma coisa assim, que o espaço é um fator que pode ser determinante, um espaço físico. O teatro de Arena, que nós ganhamos o edital por um ano, depois ganhamos o segundo e ficamos lá por dois anos, de certa forma, criou um perímetro para nós. Tivemos que ocupar um espaço e realizar atividades. Uma figura como o Sérgio, assim como outras figuras da geração dele, precocemente já tinha noções acima da média de história e da relação do teatro com a sociedade – eu não tenho a menor dúvida. Para você ter uma ideia, eu desci um pouco em termos de idade, de geração, eu me encontrei mais na geração do Sérgio, do Antônio [Araújo], do Enrique Diaz, etc. Esse espaço para o coletivo a minha geração, pelo menos entre os meus pares mais próximos, era inviável. Então, acho que a cultura do seja você mesmo, da carreira individual, atingiu o âmbito artístico. Nós não conseguíamos identificar muito bem essa pressão e a TV tem um peso violento sobre nós nesse sentido. Se o sujeito não tem a oportunidade de estudar, acesso à informação, contato com pessoas que estudam e têm leitura sobre isso, ele nem sabe direito por que quer ser atriz ou ator de sucesso. Qual é o fundamento que isso tem? Por exemplo, quando eu estava fazendo o “...Perdigueiro”, o Antônio Calloni, que estava no elenco – ele já estava fazendo algum sucesso na televisão –, soltou uma frase que me chamou muita atenção na época, “ah, precisamos fazer uma coisa mais densa”. Isso, porque “O “Legítimo Inspetor Perdigueiro”, “The Real Inspector Hound”, do Tom Stoppard, era uma peça que o próprio autor dizia uma das mais brincalhonas dele, ele tinha textos mais densos e eu acabei escolhendo esse pela destreza da carpintaria teatral, era uma peça muito inventiva apesar de não ter nada a ver conosco, mas ela tinha um sabor. O teatro é o espaço da inquietação, “ah, tá, essa peça foi legal, deu certo”, uma comédia, uma jogada de linguagem interessante, brinca com o próprio teatro. Tinha dois críticos que viam uma peça de teatro policial, uma sátira, uma coisa Ágata Christie, e dali brota. São pessoas que, mal ou bem, leem, estudam, se inquietam e falam “Ó, precisamos fazer uma coisa mais densa”. Às vezes nós queremos falar sobre a nossa geração. “Butro”, do Bosco Brasil, foi uma peça que nos bateu isso um pouco – eu cheguei a fazer o “Butro”, substituindo o João Vitor um tempo depois – “queremos ler o mundo, entender o mundo e o nosso papel dentro dele”. Mas, nem sempre sabemos como, por onde, por quê? Às vezes as escolas dão alguma noção, um professor ou outro mais esclarecido então eu, que não tinha tido formação regular, que tinha começado lá em Florianópolis – nem as Artes Cênicas da UDESC, era Educação Artística, quiçá com habilitação em Artes Cênicas – comecei fazendo uma coleta desorganizada. Quando me uno ao Sérgio e ao Márcio no Latão a coisa começa a mudar de figura, mesmo assim, do ponto de vista de quem quer se dar bem na vida como ator, não foi nada fácil, muito pelo contrário. Foi um sofrimento visceral, porque alguma coisa te dizia, “Ó aqui tem uma matéria mais palpável do que a média”, ao mesmo tempo têm pessoas fazendo TV, ganhando um pouco de dinheiro, etc.

[00:28:55] CARLOS: O que é essa matéria da qual você fala?

[00:28:59] NEY: Eu acho que é o nosso assunto. É algo um pouco intelectual, de saber ler o mundo, a realidade, o país, a história, a relação do teatro, da arte com isso, e isso demanda instrumentos para que você os possa ler. Nós aqui no Latão, por exemplo, começamos com o Brecht, a dialética brechtiana como uma forma de tentar olhar o mundo e o Brasil. Ai fomos descobrindo coisas, que eu tinha uma pequena noção, lendo um pouco mais, estudando um pouco mais. Lembro que quando fui fazer “Santa Joana dos Matadouros”, falei de orelhada num ensaio, “mas é uma peça cuecona assim mesmo? Comunista, tal?”, acho que o Sérgio e o Márcio davam risada porque era um pouco engraçado, mas um pouco acho que tinha um olhar assim, “esse cara é meio ignorante”, sei lá, não dá para saber, isso teria que perguntar para eles, se é que eles se lembram disso. Porque eles também estavam – estamos todos sempre em processo de aprendizado, naquela época mais ainda – tentando entender o método Brecht através do “Santa Joana...”, através da “Compra do Latão”, que foi o primeiro experimento cênico foi a partir da “Compra do Latão” do Brecht. A Maria Ângela Alves de Lima disse na época que nós estávamos discutindo a função da arte. Enfim, eles, mais esclarecidos, mais instrumentalizados, lidos, preparados, e eu, ali, achando que ali tinha alguma coisa, já com uma certa idade, eu tinha 35 anos quando entrei no Latão. Tem também uma contradição que é preciso advertir, eu já tinha passado pela TV Cultura e tinha expectativa de ir para TV fazer telenovela, ficar famoso e hoje em dia eu vejo que talvez, ainda bem que eu não consegui, não batalhei tanto (risos). É preciso ser honesto, porque foi na Comédia do Trabalho que eu fiz um texto sobre o ator mercadoria, baseado um pouco na minha experiência, que me dei mais conta disso. Mas, tem uma coisa que eu acho que posso afirmar, vi alguns colegas batalhando em grupo e pensei, “eu acho que eu tenho que passar por isso... eu acho que eu tenho que mergulhar, num período em que eu me dedique mais do que qualquer outra coisa num trabalho de grupo, independente de aonde isso vai me levar... de ser uma pessoa bem sucedida, de ter visibilidade, de ter família, de ter graninha”. Estou falando no diminutivo porque hoje eu vejo assim, na época não. Demorou muito para eu sacar, para eu sofrer menos, com o fato de que o ofício, a questão nuclear do ofício não é essa, é outra, não sei te dizer bem qual, hoje em dia eu sei que não é essa. Estou num processo de tentar entrar mais, ainda não sei onde isso vai dar e se vai dar.

[00:32:51] CARLOS: Hoje você continua pensado dessa forma, ou seja, eu preciso estar em grupo?

[00:32:59] NEY: Eu acho que hoje estou virando radical nisso (risos). É preciso estar em grupo, estudar, é preciso... eu tenho lido um pouco outras vertentes, Grotowski, Peter Brook, fico fascinado e pensando que deveríamos ir mais fundo ainda, radicalizar o contato. Talvez essas coisas possam gerar o seu oposto. O Sérgio tem uma baliza mais equilibrada do que a minha, eu vario muito, ora estou hiper empolgado, ora estou completamente desanimado, desiludido. O Sérgio mantém uma regularidade que eu acho que é mais saudável. Mas, um projeto que, primeiro, se proponha a ser um coletivo, gente ligada à música, a dramaturgia, a publicação, que já estavam ali no nosso entorno. O Lincon Antônio e o Walter Garcia na área da música, o Kil Abreu chegou a participar como assistente de direção de “O Catálogo”, não sei se ali no Arena ele chegou a fazer parte, mas o Paulo Rogério Lopes fez parte de um insipiente e breve núcleo de dramaturgia ali. Quem ficou mesmo com a coisa foi o Sérgio e o Márcio Marciano, mas a ocupação do Arena dentro do projeto do Sérgio era uma ideia maior, que não se limitava a Companhia do Latão, ela tinha outras frentes de diálogo, a música foi uma das mais fortes, tanto que “A Barca” é um grupo cuja origem tem relação com a nossa ocupação do Arena. A Sandra Ximenes também estava por ali, a Jussara Marçal não sei se naquela época ou um pouco depois, enfim. Então, um depoimento pessoal: eu vivi numa época tudo assiduamente no Latão, eu também fui produtor do Latão, vestia a camisa, a jaqueta, a bota, eu vestia tudo. Não sei se o Sérgio e o Márcio percebiam isso, acho até que perceberam. Eu tinha uma expectativa talvez ilusória de que talvez aqui eu possa me tornar um artista melhor, uma pessoa mais bem preparada, um ator com alguma formação não só intuitiva autodidata, para voltar para o mercado. Eu tenho que admitir isso, tem uma frase que eu falo assim “não é que eu não quis me vender, é que ninguém quis me comprar” (risos). Eu me lembro de uma época ter feito um teste para um seriado de televisão, que era a reprodução de um seriado americano que seria feito, eu fiquei ali na reta final e se eu fosse escolhido eu acho que eu sairia do grupo e iria para o Rio de Janeiro fazer o seriado. O seriado – uma porcaria – não deu certo, ainda bem. Então, eu passei por momentos muito críticos dentro do Latão, mas muito críticos fora do Latão também, duvidando que eu poderia viver do meu trabalho, cheguei a fazer uma novela na [TV] Manchete e experimentei aquele saborzinho da fama. Talvez se eu tivesse continuado nisso tudo, tivesse me acabado. A TV Cultura foi uma experiência um pouco menos mercantilizada porque ali os parâmetros eram educativos. Desculpa falar um pouco de mim, tem haver com um sujeito entre tantos assim pelo Brasil a fora – não sou de São Paulo – tentando se encontrar no mundo da arte, no mundo do teatro e dentro do teatro de grupo. Então, todo esse caminho histórico que eu cito para você, tem relação direta ou indireta de como fui me moldando dentro desse contexto e ajudando um pouco esse contexto a criar forma. De uma maneira modesta eu fiz parte do “Arte contra a barbárie” como coadjuvante, como presidente da Cooperativa eu ajudei, mas eu me sinto muito mais uma linha de transmissão do que propriamente um dos proponentes, um dos idealizadores dessa leva que teve uma força, está em recuo visível, mas teve uma força e eu tenho muito orgulho de ter participado disso. Mas, os grupos começaram a ter contato uns com os outros. Fizemos um seminário, o [Luiz Carlos] Moreira, do Engenho [Teatral] pediu uns dias no Arena para fazer um seminário, o pessoal do Folias, etc., etc., começaram as reuniões do “Arte contra a barbárie”, eu comecei a participar de algumas até dar um primeiro manifesto, ai já é um pouco da história que está documentada, mas ali nas primeiras tentativas eu estava na paralela, observando. Volto a dizer, um pé lá e outro fora. Eu fiz muita publicidade, e tinha alguma coisa em mim que dizia que o caminho não era esse. Mas, também acrescentando que cheguei a uma hora que eu disse, “já estou com trinta e poucos anos, eu não quero chegar aos quarenta fazendo teste para publicidade”. Lembro que a Georgette Fadel me disse uma vez assim, “Ney, você quer voltar para televisão, fazer sucesso e tal”, eu respondi na hora, “Imagina!” e depois eu pensei, “vai ver que ela tem razão”. Então, foi esse atrito entre querer ser um ator mercadoria, para usar um termo que colocamos na “A comédia do trabalho”, um ator que não sabe o que quer, mas desconfia que não é esse o caminho, que foi fazendo com que eu viesse a me envolver cada vez mais, às vezes desgostosamente sem saber o porquê. E eu devo te dizer que, estou fazendo 35 anos de trabalho como ator, foram três décadas e meia para começar a entender, agora eu acho que estou começando a entender, curioso né? Uma certa estupidez da minha parte. Eu devia conhecer, é obvio. Demorar tanto tempo assim, mas...

[00:41:18] CARLOS: A Companhia do Latão começa por volta de noventa e sete com o “Ensaio para Danton”...

[00:41:27] NEY: Em noventa e seis o “Ensaio para Danton”, que ainda não estava caracterizado como grupo, e em noventa e sete já há a Companhia do Latão com “A compra do latão”.

[00:41:34] CARLOS: Como foi virando grupo? Ganhando editais? As pessoas foram se unindo? Um pouco de tudo?

[00:41:46] NEY: Eu chego em noventa e sete, dois ou três meses depois do grupo já estar batizado. Vou puxar um pouco a brasa para minha sardinha, eu puxei o Sérgio para ser diretor. Depois, ele monta um núcleo de pessoas e faz “Ensaio para Danton”, ali eu acho que ele vê a semente do grupo de forma mais nítida e propõe pesquisa de teatro dialético Companhia do Latão. Parece que foi o Fernando Peixoto que deu “A compra do latão” para ele, não sei se durante o “Ensaio para Danton” ou se já no Arena, O Sérgio contou isso numa homenagem pela morte do Fernando Peixoto que participamos lá em Porto Alegre. Mas, acho que o Sérgio estava seguindo mais para ser assistente. A noção de pesquisa, de estudo e de processo sobre resultados também algo foi uma dificuldade para eu entender, por que eu estava contaminado por um imediatismo de resultado de, no fundo tem que se admitir, querer fazer sucesso, ter algum reconhecimento, que acho que todo mundo sofre um pouco. Era muito difícil para mim, queria estrear logo, fazer logo, sem saber que isso não levaria a um lugar mais longe.

[00:43:55] CARLOS: Essa tua mentalidade na época te levou a querer sair do grupo?

[00:44:05] NEY: Olha, é ambíguo isso. Não me chamaram para nada assim, “ah, vai fazer um papel bom, com alto salário na televisão”. Mas, me chamaram para fazer uma participação num seriado... ai eu acabava falando, “olha, eu não posso porque só poderia em tal e tal dia por causa do grupo”, respondiam, “ah, não dá” então não deu. Mas, lembro desse negócio do seriado, eu estava achando que ia mesmo sair do grupo. Não sei nem sei o Sérgio e o Márcio sabem disso. Se me chamassem eu ia. Lembro que cheguei a falar para alguém da minha família, que eu estava sendo salvo por uma grande corporação, era coisa da Sony. Olha a contradição de um ator que está dentro de um grupo de teatro crítico politizado. Mas, eu não posso esconder isso. Talvez beire a ignomínia, mas era um período que, economicamente, eu estava muito derrubado. O Latão nunca pode prover, nunca foi projeto do Latão que os indivíduos retirassem uma ajuda de custo, um pró-labore, um salário ou seja lá como se denomine isso. Porque o Latão é da Cooperativa Paulista de Teatro desde noventa e sete. Não vamos entrar nesse aspecto formal, que está tudo certinho e tal. Mas, o que recebíamos de ajuda de custo e recebe, sempre foi algo quase que simbólico. Se você não tem uma fonte paralela e que seja conciliável com o tempo que o Latão exige de você, será muito difícil de permanecer. Vários dos nossos parceiros tiveram esse problema. Sabendo que ali tinha algo germinando, que poderia ser mais consequente. Mas, não tinham condição de permanecer. Isso é um dilema, uma contradição que eu não cobro dos meus parceiros que não puderam ficar, eu sei que isso não é de simples solução.

[00:47:02] CARLOS: Fora o aspecto econômico, financeiro, a questão do individualismo, a busca pelo sucesso, o que mais chegou a afetar o Latão?

[00:47:52] NEY: Primeira questão que eu acho fundamental, a pressão econômica, é ai que a coisa pega, é ai que uma coisa abstrata chamada capitalismo, capital – não posso dizer de outra forma de organização econômica e social, que eu não conheço – atinge nevralgicamente o sujeito. **Massacrantemente se fala que você precisa ganhar o dinheiro, precisa ter uma vida com recursos e materiais de tal ordem, etc., etc. A vida adulta às vezes envolve família, filhos... e como se manter num grupo de teatro num contexto desse? E mais, como você se manter num grupo que tenta pensar criticamente as relações que o capitalismo gera na sociedade e consequentemente nas pessoas. Hoje eu leio isso com alguma definição, na época não, e acredito que alguns dos nossos pares não tinham como fazer essa relação de que o meio exerce pressão enorme sobre nós e como que poderíamos resistir a isso, intrinsecamente isso estava ocorrendo, mas não havia um “Ó, mas vamos parar para pensar nisso”, porque também as necessidades de fazer, manter, de dar conta, de fazer projetos, etc., etc., eram maiores, eram prioritárias por assim dizer**. Então, eu acho o fato econômico determinante não só dentro do grupo, mas numa relação afetiva entre duas pessoas. A contaminação é muito violenta. No Brasil, com algumas especificidades no nosso meio como, por exemplo, a influência da televisão em que um ator ou atriz, não é reconhecido como tal pela sociedade se não passar por esse veículo. Então, você terá que se adaptar ao longo do tempo e dizer “eu sou ator, eu sou atriz” e não se importar tanto com os comentários que venham dos seus parentes, das pessoas que não são do seu meio. “Mas, que novela que você fez? que televisão você trabalhou? Como assim, ator? Ator?, mas trabalha com o que?”, esses clichês que o povo fala. Depois você vai depurando isso e vai vendo que talvez tenha razão de existir um outro modo de se relacionar com a arte, com o teatro e com um grupo, um coletivo cênico que tente escapar do viés mercantilista e economicista da vida então esse é um primeiro aspecto.

[00:51:56] CARLOS: Aspectos pessoais, além dos sociais, atingiram o grupo?

[00:52:01] NEY: Eu vou falar por mim. É muito comum você dar mais importância às primeiras camadas e não tentar descascá-las para ver o que tem dentro. É muito comum reproduzirmos uma relação afetiva, consigo mesmo primeiro, uma a dois, num coletivo, num grupo ou numa cooperativa como a que fiz parte; esses chavões das relações interpessoais. Eles existem? Existem! Eles estão presentes? Estão presentes. A minha questão é: coloca na balança e veja o que pesa mais. Tenta, de certa forma, valorizar aquilo que amplia e contenha o avanço daquilo que promove regressão. Mas, isso é trabalho, é disposição. Quando entrei na Companhia do Latão, eu já tinha feito televisão. Na época éramos a maior audiência da TV Cultura, no teatro não tinha tido grandes experiência, já tinha feito algumas peças, o próprio “O Catálogo” do Sérgio, “O Perdigueiro”, “O Budro”, Dürrenmatt, enfim. Tinha ali umas experiências que não eram grande coisa, mas não eram irrelevantes. Eu sempre falei assim para o Sérgio, “ah, eu quero ter um papel importante aqui dentro do grupo, carregando toda essa bagagem idiossincrática minha” e ele fez uma cara meio estranha e falou assim “acho que você vai ter que trabalhar”. Isso é um negócio que cheguei até a escrever já. Não importa se você vai ser protagonista ou não, essa cultura do protagonismo que temos é uma pista falsérrima, mas leva tempo para você poder depurar. De certa forma, tive alguma sorte porque insisti tanto a ponto de atravessar a barreira simbólica dessas expectativas superficiais, dessas exterioridades, para perceber que eu aprendi em todos os processos do latão coisas que não se pautavam por isso. Como o “Santa Joana”, que eu fazia vários pequenos papéis e que eu sofria com aquilo, “pô, mas eu já fiz isso, já fiz aquilo”, eu queira ser um dos principais. Um ator tem que ter coragem de dizer isso, “nos pautávamos por essas exterioridades”, eu me pauto, se os meus colegas se pautam ou não, não sei. Acho que uma boa parte sim, mas não vou falar por eles. Ao mesmo tempo, ficavam ali o Gustavo Bayer, que fazia o “Bocarra” e a Débora Lobo, que fazia a “Joana...”. Às vezes eles vinham para mim e falavam, “Ó, esse jornaleiro aqui... etc., etc”, até hoje é assim. E a prática, e a lida, e o envolvimento com o trabalho. Quando estávamos apresentando “Santa Joana dos Matadouros”, eu já nem estava tão preocupado com isso, os ecos ainda soavam. A crítica falava do ator tal, eu não era citado, mas isso já não era tão importante quanto era antes. Porque estávamos fazendo “Santa Joana”, estávamos apresentando “Ensaio sobre o Latão”, eu estava estudando O Nome do Sujeito e a noção de grupo e de processo que, no trabalho, vai te caber um espaço ou outro e que isso não é o mais importante, isso é um aprendizado, que para mim, estúpido que sou, foi assim, “na pedra”. Espero que para outros não tenha sido tão difícil, e se eu pudesse falar alguma coisa para alguém eu falaria “ah, não leva tanto isso em conta porque causa muito sofrimento”. De fato, isso não é o mais importante, o mais importante é você se preparar com um micro personagem, uma microssituação gestual, e entendê-la, se envolver com ela. Recentemente eu li, sobre essas viagens stanislavskianas que às vezes faço, que um ator russo entrava numa peça para falar uma frase, mas ele sabia quase que a vida inteira do personagem que falava essa frase. É só um exemplo exacerbado de que você pode tirar proveito das coisas se você tem gosto pelo estudo, se você tem apreço pelo mundo que você está envolvido, pelo universo teatral fictício simbólico e, não se você está no centro ou fora da cena. Ai você vai estudando, estudando, estudando, você vê que isso rebate e vem de outros pensadores do teatro, por exemplo, Stanislavski, Peter Brook, Brecht. Mas, isso é uma questão, as questões pessoais existem, os defeitos, as vaidades, os egocentrismos. Isso tudo está o tempo todo em nós porque somos dessa cultura, como seremos diferentes num mundo que te prega isso o tempo todo, você olha para o lado e só vê isso. A coisa que você menos vê é solidariedade e compreensão. Ai você vai pesar “ah, esse tipo de coisa não tolero então está bom, vou procurar outro espaço”. Poxa, será que isso não é tolerável? Será que isso em contra ponto com aquilo não se relativiza? E como eu vou tocar no assunto? Porque é óbvio, se você chega num momento crítico e chega dando porrada, você pode levar porrada. Eu cheguei a cobrar dentro do grupo, “fulana ou cicrana pensa que é a primeira atriz do grupo!” e eu escutei de volta, “quem se comporta assim é você!”. Eu faço psicanálise já há muito tempo e hoje, tenho para mim que, quando você fala muito veementemente de alguém você está falando de você. Então, você pode ser acusado, quem disse que você está com a razão? É fácil você acusar o outro, é difícil você se reconhecer semelhante nessa acusação. Não quer dizer que isso não melhora o outro. Por isso que eu disse, é uma questão que não é indecifrável, ela não é inextrincável, mas não podemos ignorá-la.

[01:01:27] CARLOS: Na tua fala eu identifiquei duas coisas muito interessantes, uma espécie de pressão externa em cima dessas relações, que é a parte econômica, o fascínio pela TV, pelo sucesso;, mas também uma tensão interna que é isso que você acabou de falar que envolve uma vaidade, um desejo de aparecer mais que outro, ou um certo ciúme, enfim. Com relação às tensões internas, no começo da Companhia do Latão, a relação interpessoal de vocês era de amizade, profissionalismo, havia um distanciamento?

[01:02:22] NEY: Nós brincávamos. O Gustavo Bayer falava assim, “se pegarmos um táxi, não teremos assunto”, claro que isso não é tão exponencial assim, mas tínhamos a consciência de que éramos um grupo de trabalho. Mas, é óbvio que, nos deixamos contaminar pelas relações de amizade, pelas relações afetivas, enfim. Acho que o Latão, de certa forma, se manteve como grupo por priorizar isso, não sei se deliberadamente, isso o Sérgio deve ter mais claro. Tem uma coisa interessante, às vezes o trabalho permeia, oxigena, irriga, rebate, devolve para os seus indivíduos e de certa forma, quebra as expectativas individuais com um objeto artístico, por assim dizer. **Por exemplo, você ensaia – ensaiamos bastante, estudamos bastante – numa determinada cena e às vezes um quer ter mais razão do que o outro, quer impor a sua vontade, quer fazer do seu jeito – digo isso porque até hoje sou assim, de menos eu espero –, mas quem disse que fazer do jeito do outro não é melhor, o que está sustentando que o teu ponto de vista, o teu gosto, a tua vontade ou a tua teimosia, deve se sobrepor ao do outro**. Eu sou muito grato ao ambiente do grupo, principalmente ao Sérgio, porque eu sou uma pessoa de difícil trato, eu posso dizer que sou uma pessoa intragável. Deve ter alguma outra qualidade que fez com que o grupo me suportasse. Mas, a partir de um determinado momento, identifico, irritantemente e falo, “tá bom então vamos fazer a tua ideia”, e eu vou lá, faço e a vejo que a ideia do outro é melhor, a contra gosto, reconheço, e começo a perceber que – e hoje eu faço esse exercício, claro que há regressões horríveis minhas ainda – hoje falo assim, “Por que não? Por que eu não posso fazer?” O Sérgio sempre falou assim para mim, “Tem gente nova no grupo, hein?”, tipo, apontando para mim e falando assim, “Olha o que você vai fazer, não vai maltratar as pessoas”. Ele sabia que eu fazia isso. É que eu não tinha tanta consciência disso, e aí, haja psicanálise para você sondar essas. Porque você é de um jeito que pode influenciar o teu caráter, virar questões de difícil reversibilidade. Mas, hoje racionalmente eu falo, “Eu vou experimentar! Quem disse que o outro não pode ter um viés, e a mistura da minha contra vontade de fazer com a vontade, pode gerar algo que não esperemos.”, porque se eu fizer aquilo que acho que é bom, que é legal, então... e dai? Isso vem um pouco do trabalho, da dialética aplicada à prática teatral e determinados materiais, com os quais lidamos, nos transforma. Você vê que ouvir em cena está menos presente do que falar, e eu não estou dizendo isso como quem diz, “Olha, eu sou aquele que ouve”, sou um aprendiz das lições “Carvalhianas”, permeado com alguma curiosidade que eu tenho de estudar um pouco outras coisas, Stanislavski... escrevi um livro sobre o Kusnet, que é um cara de uma autoridade incrível e que eu disse no lançamento do livro, o livro me ajudou a entender um pouco melhor o que o Sérgio pedia de mim em cena. Então, precisamos ter disposição para estudar, dar espaço para dúvida. Se estivermos num sofrimento atroz em função de determinadas questões, sentindo raiva das pessoas, numa determinada apresentação, num determinado ensaio; se ficarmos indignados, sem dar espaço para que as coisas se assentem, se acalmem, se depurem, a ponto de você não saber por que está dessa maneira... decantar, depurar, filtrar então é muito fácil você chegar ao ponto de dizer, “vou embora daqui!”. Porém, embora para onde? Ai está outra questão, outro coletivo também não tem os seus problemas, suas disputas, suas vaidades, seus individualismos? E por que eu vou? Ao encontro do que? O que me dá certeza de que lá eu vou ter o que aqui não tenho? Vou começar de novo por onde? Com quem? Para quê? Por isso falei que você estava entrando num terreno muito sensível porque mexe com a relação do indivíduo com o seu ambiente, no entanto, é preciso saber que o individuo é basicamente influenciado pelo seu ambiente, que até caráter é uma coisa que se forma, se molda e que é passível de transformação. Às vezes somos maus caracteres sim, o problema é quando a maioria das vezes somos maus caracteres. A questão não é ser “bom coração”, mas “pô, estou agindo de forma equivocada aqui, estou incorrendo em mau caratismo”. Identificar isso e mexer nisso dói e, dentro de um grupo, isso está em jogo, do meu ponto de vista que sou uma pessoa visceral, sanguínea e ao mesmo tempo depressiva e ciclotínica. Você terá uma visão se perguntar aos outros integrantes da Companhia do Latão e, te digo de boca cheia, não tenho a menor pretensão de estar com a razão.

[01:10:29] CARLOS: Essa sua intensidade ou depressão reverbera na cena? Você produz com isso?

[01:10:52] NEY: Eu acho que sempre nos abalamos. O que você vai percebendo ao longo do tempo é... olha, concretamente, tivemos no “O Patrão Cordial” a presença de um preparador corporal, o Nilton, que veio do balé da cidade e tal, e as aulas dele eram... cara, os alongamentos que ele nos dava não eram bolinho, principalmente para mim que já tenho uma certa idade; então eu sentia necessidade de me preparar para aula dele, “quarta-feira tem aula do Nilton”, eu preciso estar bem porque aquela aula vai exigir uma resistência física, uma disposição e se eu vou beber na noite anterior, vai ser uma desgraça aquilo lá. É claro que afeta. Esse tipo de disciplina você vai adquirindo ao longo do tempo e vai vendo se faz sentido ou não. Porque eu já fiz processos completamente da forma mais torta possível e, hoje eu já estou um pouco mais regulado. Às vezes me dói, “olha o prejuízo que eu causei para os outros e para mim mesmo, olha como eu perdi tempo não me dedicando mais e não me entregando mais às oportunidades”, em parte eu aproveitei, em parte não. Mas, agora já foi, agora tenho que resolver daqui para frente. Lógico, você teve uma série de problemas durante um dia, na família, econômicos, sei lá o que, você vai chegar ao espaço abalado e aquilo vai te afetar. No entanto, é possível que ali dentro se engendre algo que jogue luz a esses problemas. Você não vai resolver uma coisa que... ao longo do tempo eu consegui aprender. Fui presidente da Cooperativa, trabalhava no Latão, quantas outras coisas não me meti enquanto presidente da Cooperativa como questões governamentais, “Mostra Latino Americana de Teatro de Grupo”, e coisas que exigiram muito de mim, dos meus parceiros, nessas outras instâncias, mas que ensaiavam, e apresentavam. Às vezes o olho do Sérgio crescia para cima de mim, do tipo, está um pouco demais, atender telefone paralelo ao ensaio, ou no camarim de apresentação. E o que ele estava fazendo? Qual a minha leitura primeira? “Lá vem o cara me censurar”, era isso que ele estava fazendo ou ele estava querendo dizer “Tem momento que precisávamos se...”? Demorou para eu perceber que aquele problema não seria resolvido ali, não adiantaria deixar o telefone ligado, “desliga esse telefone, nada é tão urgente assim, urgente é estar disponível para o trabalho artístico, essa é a coisa mais emergencial na vida de um ator e de um artista”, isso é o que vai irrigar a sua vida pessoal, não só, mas tem força para isso. Então, recentemente estávamos ensaiando intensamente um dos nossos trabalhos e as coisas começaram – ai eu tenho parte fundamental nisso – a irritabilidade começou a crescer no processo, dentro da sala. Ai fizemos uma apresentação e um colega falou, “é, estávamos tudo assim, aí apresentamos a pecinha e nos acalmamos” então virei para ele e falei, “sabe por que eu acho que acontece isso? Porque o material com o qual estamos trabalhando é maior do que nós, maior do que nós”. O tema dessa peça, de certa forma, é compreensão, tolerância, solidariedade, entre outros, óbvio! Isso chega em nós sem percebermos, e eu passo a ser mais tolerante com você e você comigo. É um balsamo simbólico sobre nós, uma coisa imaterial, intangível, que reorganiza as nossas relações e então falamos, “é, somos bem menores do que achamos, os nossos defeitos podem entrar em relação com essas obras maiores, no sentido que elas nos humanizam”. É um negócio estranho, mas eu já tive essa sensação muitas vezes em cena, “ainda bem que estou aqui”, e saio chorando para coxia, “ainda bem que eu tenho esse grupo, esse teatro, esse personagem, esse momentinho, esse estado imaginário que me tira do meu cotidiano mesquinho”.

[01:16:47] CARLOS: Você falou dos seus estados de depressão e de alternâncias de humor, que ocorrem como com qualquer pessoa. Perguntei a pouco se você via esses estados se reverberarem na cena. Pergunto agora o seguinte: se imaginarmos a Companhia da Latão como uma pessoa, com seus sonhos, conflitos interiores... você consegue identificar na história do grupo os momentos em que ele esteve em depressão ou em euforia?

[01:17:50] NEY: Olha, isso é de uma sabedoria que o Sérgio, o Márcio, a Helena, o Martin Eikmeier, agora o João, que é o produtor que já está há alguns anos, têm mais do que eu, não tenho muitas dúvidas disso não. Porque, por exemplo, o Latão teve a sorte de desde o início ter o seu trabalho visto, assistido por gente. Pouca gente, mas visto, discutido, criticado. Até um determinado momento – quando fizemos “A comédia do trabalho”, que foi um sucesso proporcionalmente muito maior do que fizemos antes e do que fizemos depois – o que eu queria fazer? A comédia do trabalho dois. E fomos fazer? O “Auto dos bons tratos”, muito menor. Isso não fui eu que promovi, foram o Sérgio e o Márcio, “não vamos nos apegar numa formulazinha”. Virou-se a mesa completamente, novamente a noção de processo. Quando demos essa guinada, **eu posso dizer que passamos por um período depressivo no grupo, porque ganhamos o espaço lá na Lapa depois nos apresentamos no SESC/São Paulo, Anchieta, a peça foi para vários festivais, para fora do país, Portugal, etc., no “Auto dos bons tratos” tínhamos o teatro Cacilda Becker, no bairro da Lapa aqui em São Paulo, com pouquíssimo recurso financeiro, acho que oito mil na época era o que tínhamos de ajuda, não ganhamos outros concursos. Estreando de uma forma errática em Curitiba, tomamos na cabeça lá, algumas pessoas tiveram perdas dentro do grupo, uma pessoa que estava ligada a nós, a mulher dele estava grávida e perdeu o filho, não lembro direito, e acho que não é importante nominar, mas aconteceram alguns acidentes que... foi muito difícil**. Para usar a sua pergunta, eu identifico como um momento depressivo. Os outros podem dizer que não, mas ali a nossa capacidade de resistência foi testada num grau maior, resistimos e passamos por isso. Mas, em todo mundo, repito, passa por problemas não só intrínsecos ao grupo, às vezes são problemas que as pessoas tinham que enfrentar fora dali. Acho que o Latão é uma seara porque várias das pessoas que passaram por ali e vinham de outras experiências também, já tinham essa vontade, desejo, ímpeto e essa vocação para fazer um teatro que se voltasse para as questões não convencionais do que se vê por ai. Para nós já é algo convencional, teatro de grupo é ordinário para nós, não é extraordinário. Claro na sociedade nós sabemos que somos hiper-minoritários, mas no meio, é a nossa onda. De lá para cá, vão identificar um momento de maior visibilidade na “A comédia do trabalho” e esse momento em que recuamos mais para dentro de nós mesmos, com o “Auto dos bons tratos”, “O mercado do gozo”, foram trabalhos, digamos, de visibilidade menor junto ao publico, mas ai é que está a noção de processo, de continuidade, de assiduidade, essas peças voltam no repertório, elas são apresentadas num outro contexto, elas criam interface com outras instâncias da sociedade, com movimentos, com estudantes, com setores, com sindicatos, com isso, com aquilo; e como você vai perceber? Nós mantemos uma constância que não importa mais muito isso, mas é na contramão, na contracorrente, e temos que ter consciência disso. É pequeno, é pouco, é modesto para caramba, o efeito sobre nós mesmos talvez seja maior do que o efeito sobre os outros, e estamos falando de um grupo que é tido como um grupo, mas a nossa realidade é muito simples, nós que fazemos quase tudo, limpamos espaço, carregamos cenário, às vezes tem uma estrutura maior, às vezes não. “Ah, pô, vou ter que arrumar o espaço, vou ter que carregar o cenário”. Aos poucos fomos pensando, “por que não? Qual é o nosso?...” Claro, tem gente que está mais dentro, tem gente que está mais fora, depende do momento e, na medida em que o tempo vai passando, você vai aparando isso, vai entendendo que se eu sou o ator mais velho do grupo, eu tenho que ser o mais desinteressado deles. A dialética tem que funcionar aí. Se eu começo a agir como o ator mais velho do grupo e querer ter privilégios e prioridades, jogarei contra isso que já tem tanta coisa contra. Então, como é que começamos a nossa conversa? Resistência. E eu gostaria de ir mais fundo ainda, que eu não estou conseguindo – eu faço psicanálise, o que já é alguma coisa –, quero fazer Yoga, quero – cada vez mais, um desejo que ainda não se transformou em realidade – poder chegar ao meu espaço de ensaio o mais disponível possível para o meu diretor, para o meu músico, para o meu colega, para a minha colega, para a minha equipe – já tratei muito mal a assistente de direção, por exemplo, me arrependo, e se eu puder, para quem ainda não me desculpei, vou me desculpar – e estou tentando mudar isso. Não é fácil, quem vos fala é um sujeito muito mal resolvido, que está lutando para se manter vivo e manter um espaço preciso de dimensão diminuta, mas é o que temos e escolhemos.

[01:31:34] CARLOS: Qual a tua concepção de conflito, crise ou tensão?

[01:31:41] NEY: Vou ampliar, eu lembro, indo à feira em Florianópolis, quando tinha meus dezoito, dezenove anos, e não sei porquê, ficou na minha memória a palavra “arrocho”, “arrocho salarial”, “carestia”, indicativos de crise. Recentemente, me dei conta que sempre houve crise, que eu vivo num país em crise. Não lembro algum momento que não estivéssemos sobre o signo da crise. Recorta isso para esferas menores. O Latão é um grupo que se dispõe a colocar a dialética em prática, o mistério da dialética também é forças em oposição, uma força contrária à outra e vice-versa, que gera movimento, que pode ser uma crise também. Hoje eu prefiro adotar a crise, é na crise, pela crise, sobre a crise, dentro da crise, em crise, que as coisas acontecem. Não sei se é porque eu sou um sujeito que vive em crise. Já não tenho a menor expectativa de “ai, vai chegar um tempo em que as coisas vão...”, já sonhei com isso, quando eu tinha 30 anos sonhei que estava careca na frente do espelho, com uma cara contente, que eu morava fora numa casa no campo... não chegou a acontecer nada disso, parte aconteceu, parte não. Mas, a coisa é na crise. Melhor abrirmos os braços para crise, quer dentro do grupo, quer na vida, do que esperar algo que talvez não venha. Nascer é uma luta. Poderíamos fazer digressões cosmológica, astronômica, choque de não sei o quê, que gera luz, etc. Mas, acho que é isso aí, é crise, e vamos nessa. De vez em quando vai dar uma acalmada. Eu prefiro pensar que é sob a égide da dificuldade, da resistência, do quase temor que às vezes isso gera e terror e horror, que vai surgir um horizonte mais clarividente do que o contrário.

1. Companhia de Teatro Latino-Americano CHAMA, de 2009 até 2013, e Grupo de Teatro de Bonecos do NEA, de 2000 até 2008. [↑](#footnote-ref-2)
2. O conceito de *poíesis* é visto no próximo capítulo, na obra de Dubatti, p. 30. [↑](#footnote-ref-3)
3. Assim entendida como um procedimento de pesquisa em ciências sociais. [↑](#footnote-ref-4)
4. Todas as entrevistas serão referenciadas nessa obra pelo nome artístico dos entrevistados seguidos do termo “idem” no lugar de “2014, informação verbal”. O mesmo formado é adotado pela tese de Rosyane Trotta (2008a). [↑](#footnote-ref-5)
5. Para Dubatti, “acontecimento teatral” refere-se à “apresentação teatral”, ou seja, é quando o teatro acontece, antes é ensaio, depois é memória. [↑](#footnote-ref-6)
6. Vide “Vínculos e Papéis”, nesta obra, p. 44. [↑](#footnote-ref-7)
7. Revista de Teatro do Grupo Galpão/Cine Horto. [↑](#footnote-ref-8)
8. Nas palavras de Cabanchik (2000, p. 100, tradução nossa), o pluralismo “acentua a diversidade de perspectivas que nos entrega nossa experiência do mundo, sem que se julgue possível, conveniente ou necessário, um procedimento redutivo que reconduza tal experiência múltipla a uma unidade mais básica ou fundamental.” [↑](#footnote-ref-9)
9. Para o conceito de processo colaborativo, vide Fischer (2010) e Silva (2008). [↑](#footnote-ref-10)
10. Vide “Vínculos e Papéis”, nesta obra, p. 44. [↑](#footnote-ref-11)
11. Alusão ao termo empregado pela entrevistada Inês Peixoto, quando diz: “Eu tinha essa vivência de grupo, mas não tinha um grupo de teatro, eu sempre participei – como diz o Aderbal [Freire Filho] – de grupo com morte anunciada.” (Inês Peixoto, idem) [↑](#footnote-ref-12)
12. “Hamlet Máquina”, texto de Heiner Müller, encenada pelo Ói nóis, estreia em 1999. [↑](#footnote-ref-13)
13. Novela transmitida pela Rede Globo de Televisão de 7 de abril de 2014 à 1º de agosto de 2014, às 18h. Escrita por Benedito Rui Barbosa em parceria com Edilene Barbosa. [↑](#footnote-ref-14)
14. “A rua da amargura – 14 passos lacrimosos sobre a vida de Jesus”, direção de Gabriel Villela, estreia em 1994. [↑](#footnote-ref-15)
15. “Um Molière imaginário”, direção Eduardo Moreira, estreia em 1997. [↑](#footnote-ref-16)
16. “Arlequim, servidor de tantos amores”, baseado no texto de Carlo Goldoni, estreia em 1985. [↑](#footnote-ref-17)
17. Ricardo Faria Corrêa, ator, diretor e figurinista, que ingressou no grupo pouco tempo após sua fundação e saiu em 1992 para realizar projetos particulares. Em 2010, Cacá faleceu repentinamente na sede do grupo que fundou e dirigia, Apatotadoteatro, em Florianópolis/SC. [↑](#footnote-ref-18)
18. Luiz Henrique Palese, fundador da Companhia Stravaganza juntamente com Adriane Mottola, diretor, ator, figurinista, faleceu afogado em 2003. [↑](#footnote-ref-19)
19. “Teus desejos em fragmentos”, texto de Ramón Griffero, direção de Adriane Mottola, estreia em 2006. [↑](#footnote-ref-20)
20. “Tristão e Isolda”, versão de Filipe Miguez, direção Enrique Díaz, estreia em 1996. [↑](#footnote-ref-21)
21. “Ensaio.Hamlet”, baseado no texto de William Shakespeare, direção de Enrique Díaz, estreia em 2004. [↑](#footnote-ref-22)
22. Maria da Luz, escritora portuguesa contemporânea. [↑](#footnote-ref-23)
23. “N.I.S.E.” é inspirado no trabalho da Dra. Nise da Silveira, texto de Maria da Luz e Cia. Atores de Laura, direção e Daniel Herz, estreia em 2006. [↑](#footnote-ref-24)
24. “O Enxoval”, texto de Anna Paula Secco, Verônica Reis e Luiz André Alvim, direção de Luiz André Alvim, estreia em 2010. [↑](#footnote-ref-25)
25. “Adultério”, texto da Cia. Atores de Laura, direção de Daniel Herz, estreia em 2011. [↑](#footnote-ref-26)
26. “O filho eterno”, texto Bruno Lara Resende – adaptação do livro homônimo de Cristóvão Tezza, direção de Daniel Herz, estreia em 2011. [↑](#footnote-ref-27)
27. “Auto dos bons tratos”, adaptação do texto de Bertold Brecht, direção de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, estreia 2002. [↑](#footnote-ref-28)
28. “Biedermann e os Incendiários”, texto de Max Frisch, direção de Georgette Fadel, estreia em 2001. [↑](#footnote-ref-29)
29. “As Bastianas”, texto de Gero Camilo, direção de Luís Mármora, estreia em 2003; [↑](#footnote-ref-30)
30. Segundo o Código Civil, associados são os componentes de entidades sem finalidades econômicas e respondem parcialmente por ela, no caso de dívida, não se solidarizam; sócios são os membros de entidades com fins lucrativos e respondem integralmente por ela tanto no caso de lucro quanto no prejuízo. [↑](#footnote-ref-31)
31. “A rua da amargura – 14 passos lacrimosos sobre a vida de Jesus”, direção de Gabriel Villela, estreia 1994. [↑](#footnote-ref-32)
32. Lei 8.313/1991, conhecida como Lei Rouanet. [↑](#footnote-ref-33)
33. Lei 13.279/02 que define o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. [↑](#footnote-ref-34)
34. “Biedermann e os Incendiários”, texto de Max Frisch, direção de Georgette Fadel, estreia em 2001. [↑](#footnote-ref-35)
35. “Santa Joana os Matadouros”, texto de Bertold Brecht, direção de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, estreia em 1998. [↑](#footnote-ref-36)