



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ALANA GEORGINA FERREIRA DE ARAÚJO

**PRODUTORA-CRIADORA: EXPERIÊNCIAS NARRADAS NA CENA
CONTEMPORÂNEA LUDOVICENSE**

UBERLÂNDIA - MG

2019

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU com
dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

A658	Araujo, Alana Georgina Ferreira de, 1989-
2019	PRODUTORA-CRIADORA: EXPERIÊNCIAS NARRADAS NA CENA CONTEMPORÂNEA LUDOVICENSE [recurso eletrônico] / Alana Georgina Ferreira de Araujo. - 2019.
	Orientador: Narciso Laranjeira Telles da Silva. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.2004
	Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.
	1. Teatro. I. Telles da Silva, Narciso Laranjeira , 1970-,(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Artes Cênicas. III. Título. CDU: 792

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

ALANA GEORGINA FERREIRA DE ARAÚJO

PRODUTORA-CRIADORA: EXPERIÊNCIAS NARRADAS DA CENA
CONTEMPORÂNEA LUDOVICENSE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em artes cênicas.

Linha de pesquisa: Estudos em artes cênicas - Poéticas e linguagens da cena.

Área de concentração: Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Narciso Laranjeira Telles da Silva.

UBERLÂNDIA – MG

2019

PRODUTORA-CRIADORA: EXPERIÊNCIAS NARRADAS NA CENA
CONTEMPORÂNEA LUDOVICENSE

Dissertação aprovada para obtenção do título
de Mestre no Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas da Universidade Federal de
Uberlândia (MG) pela banca formada por:

Uberlândia, 28 de junho de 2019.

Prof. Dr. Narciso Laranjeira Telles da Silva
Orientador

Prof. Dr. André Luiz Antunes Netto Carreira
Professor externo UDESC – SC

Prof. Dr. Alexandre José Molina
Professor interno UFU - MG



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ATA DE DEFESA

Programa de Pós-Graduação em:	em Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	28 de junho de 2019	Hora de início:	10: 20	Hora de encerramento:	12h
Matrícula do Discente:	11712ARC001				
Nome do Discente:	Alana Georgina Ferreira de Araújo				
Título do Trabalho:	PRODUTORA -CRIADORA: EXPERIÊNCIAS NARRADAS NA CENA CONTEMPORÂNEA LUDOVICENSE				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: poéticas e linguagens da cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O artista Cênico em desalinho				

Reuniu-se no Anfiteatro 50 - C, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores Doutores: Narciso Larangeira Telles da Silva, orientador da candidata; Alexandre José Molina - UFU; André Luiz Netto Carreira - UDESC.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu a Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Narciso Larangeira Telles da Silva, Presidente**, em 28/06/2019, às 12:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre José Molina, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/06/2019, às 12:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andre Luiz Antunes Netto Carreira, Usuário Externo**, em 29/06/2019, às 18:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1317342** e o código CRC **CDEFD65D**.

DEDICATÓRIA

Aos que fazem e sempre fizeram teatro a margem.

*Aos esfarrapados do mundo
E aos que neles se
Descobrem e, assim
Descobrindo-se, com eles
Sofrem, mas, sobretudo,
Com eles lutam.*

Paulo Freire

AGRADECIMENTOS

O esforço para a realização foi da pesquisa foi árduo e trouxe consigo conquistas, uma delas foi a finalização desse trabalho, fazendo-o pousar, mesmo que com turbulências. O sentimento que me invade é de gratidão.

Aos familiares que me acompanham desde sempre, em especial meu pai José Ribamar Lima de Araújo e minha mãe Lena Georgina Jansen Ferreira, seres de muita luz e força, me ensinaram que somente eu posso fazer por mim, que eles poderiam me dizer o caminho, mas que dependia da minha determinação conquistar minhas vitórias e vencer as batalhas da guerra que é manter-se viva na sociedade contemporânea, obrigada por tanto ensinamento e por entenderem minha ausência ao longo dos anos.

Ao meu amor que se tornou companheiro fiel e leal imensurável em minha vida ao longo de nove anos de compartilhamento de sonhos, conquistas e vida, Gilberto Martins. Nunca me deixou desanimar, enxugou minhas lágrimas, chorou comigo, me ensinou, questionou e manteve-se sempre ao meu lado com toda sua paciência e serenidade, dando-me amor e muito afeto, obrigada por tanto amor, a certeza se confirma com o passar de nossas conquistas, eu te amo cada dia mais.

Ao professor Dr. Narciso Telles, que ao longo desse ciclo tornou-se amigo. Seu olhar atento e sereno dessa caminhada me trouxe tranquilidade mesmo nos dias de maiores aflições e nesses dias eu apenas conseguia agradecer a vida por nosso encontro, por sua gentileza e paciência, obrigada por acreditar que minha experiência é necessária nesse mundo que cada dia prova o quanto o teatro é deixado de lado, obrigada!

Ao prof. Dr. André Carreira, por participar da banca de avaliação da pesquisa e que através de seus textos sobre produção teatral e teatro de grupo fortalece a importância de os artistas estarem juntos no teatro, seu olhar atento e generoso trouxe a essa pesquisa novos horizontes, obrigada!

Ao prof. Dr. Alexandre Molina, que trouxe um olhar atento e cuidadoso sobre produção teatral, levando em consideração a formação artística. Sua participação na banca examinadora proporcionou enxergar novos horizontes para a produção teatral, obrigada!

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio através da bolsa de estudos no último ano de pesquisa contribuindo para o desenvolvimento dessa investigação.

A Heloisa Marina, que transformou seu cotidiano de atriz-produtora em referência para pessoas assim como eu que investigam a produção teatral atrelada ao processo criativo, seus escritos contribuíram muito para o desenvolvimento dessa pesquisa, obrigada!

Aos amigxs que essa caminhada me deu, Rose Martins e Wesley Nunes. Meus queridos foi tão bom caminhar com vocês, a caminhada tornou-se mais leve, pois foi com vocês que sorri do que não tinha jeito, dividi os momentos mais angustiantes e conflitantes que já tive e vocês estavam sempre ali, dispostos, firmes e principalmente, alegres. O afeto, amizade e reciprocidade, sentimentos que foram demonstrados desde o primeiro dia de aula são meus companheiros na saudade que já sinto de dividirmos cafés, cervejas, almoços e principalmente sorrisos. Saibam que vocês fazem morada em meu coração, obrigada!

Aos colegas de turma que nesse ciclo contribuíram com visões diferentes, opiniões sensatas, vivências e discussões calorosas, tornando a vida acadêmica mais leve e compreensível, obrigada por tantos olhares diferentes da mesma arte.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas em especial as docentes Prof.^a. Dr^a. Maria do Socorro Calixto, Prof.^a. Dr^a. Daniele Pimenta e Prof.^a Dr^a. Yaska Antunes, mulheres que inspiram e proporcionam momentos de extrema sabedoria aos que ingressam na vida acadêmica, obrigada por tanta lucidez no ofício da docência.

As amigas que a rotina em uma casa com treze mulheres me presenteou: Larissa Marques, Patrícia Silviano e Larissa Demuner, ao lado de vocês a saudade de casa ficou menor, compartilhar a rotina com vocês tornou minha estadia em Uberlândia mais leve e cheia de alegria. Obrigada, meninas de cima.

Aos membros do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho: Fernanda Areias, Gilberto Martins e Raphael Brito, que me proporcionam o enriquecimento intelectual através da prática artística desenvolvida dentro desse grupo. Tornar minha experiência em pesquisa só foi possível porque o

grupo acolheu a investigação e sua importância para o ofício que é ser artista na contemporaneidade, afinal ser artista é correr riscos, mas quando se corre risco por fazer o que se ama e ao lado de artistas generosos é bem mais fácil, obrigada!

Aos artistas: Imira Brito, Gisele Vasconcelos, Leury Monteiro, Marcelo Flecha, Zezé Lisboa que se disponibilizaram a falar de suas práticas artísticas para que a pesquisa tomasse forma e pudesse refletir sobre os múltiplos olhares de uma mesma prática, obrigada!

Aos amigos que o mestrado me deu, Juscelino Mendes, Nicolle Machado e Isis Acetuano, apesar de não sermos da mesma turma partilhamos momentos e angústias que só quem faz mestrado entende, nós reconhecemos e nos amamos, obrigada!

A amiga que a profissão professora me deu, Mayara Leal. Sou grata por dividir os momentos de tensão e alegria no decorrer desse ciclo, me ouvindo sempre dizer que estava difícil, mas que não podia piorar! Sua confiava na minha capacidade, as conversas e trocas de memes contribuíram amenizando a saudade de casa, obrigada!

As amigas de infância Iolanda Moraes, Janny Celly e Thaís Caldas por sempre entenderem a minha ausência e apoiarem minhas escolhas sem questionamentos. Por me receberem com os braços abertos e sorrisos sinceros quando nos encontramos. A distância geográfica não foi capaz de nos afastar, a amizade resiste ao tempo e a todas adversidades que a vida nos apresenta. Obrigada amigas, pelo afeto e irmandade!

RESUMO: O trabalho em questão tem como objetivo central a investigação da (o) produtora (o) teatral enquanto criadora (o) no contexto do teatro de grupo em São Luís, levando em consideração a forma como os grupos organizam-se para trabalhar sua prática artística pensando os modos de produção. Tais aspectos são abordados tendo como referência as experiências de artistas que exercem a função de produtor dentro de seus grupos, pensar a particularidade dessa função é uma forma de questionar tal processo, atentando para suas implicações como meio, cujo eixo é o próprio artista. A pesquisa partiu da minha prática artística com a produção teatral dentro do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho. Parte dos resultados dessa investigação aponta que os artistas se tornam produtores dos seus grupos por necessidade, pois não há recurso para pagar um profissional para tal função, apontam as dificuldades de tal ofício, mas que não deixam de exercê-la por se realizarem artisticamente nessa função.

Palavras-chave: Experiência. Teatro de Grupo. Produção Teatral.

RESUMEN: El trabajo en cuestión tiene como objetivo central la investigación de la (o) productora (o) teatral como creadora (o) en el contexto del teatro de grupo en São Luís, teniendo en cuenta la forma como los grupos se organizan para trabajar su práctica artística pensando en los modos de producción. Estos aspectos son abordados teniendo como referencialas experiencias de artistas que ejercen la función de productor dentro de sus grupos, pensar la particularidad de esa función es una forma de cuestionar tal proceso, atentando para sus implicaciones como medio, cuyo eje es el propio artista. La investigación partiendo de mi práctica artística con la producción teatral dentro del Núcleo de Investigaciones Teatrales Borrador. Una parte de los resultados de esta investigación apunta que los artistas se convierten en productores de sus grupos por necesidad, pues no hay recurso para pagar a un profesional para tal función, apuntan las dificultades de tal oficio, pero que no dejan de ejercerla por realizarse artísticamente en función.

Palabras clave: Experiencia. Teatro de Grupo. Producción Teatral.

LISTA DE FIGURAS

Fotografia 1: Casarão Sede do LABORARTE.....	28
Fotografia 2: Cacuriá de Dona Teté em foto para divulgação. Acervo do LABORARTE.....	30
Fotografia 3: Fachada da entrada principal do Teatro Itapicuraíba. (2018).....	38
Fotografia 4: Espetáculo Esperando Godot – abril 2010 – São Luís – MA.	79
Fotografia 5: Rosa Ewerton e Gisele Vasconcelos: em cena no espetáculo. (2015)	125
Fotografia 6: Renata Figueiredo, Rosa Ewerton, Gisele Vasconcelos: durante apresentação do espetáculo. (2015)	125
Fotografia 7: Claudio Marconcine e Tássia Dur: Ensaio sobre a memória. (2019) .	126
Fotografia 8: Claudio Marconcine, Tássia Dur e Lauande Aires: Ensaio sobre a memória. (2019)	127
Fotografia 9: João Cosme e André Damas: As dez coisas que meu pai deveria ter ouvido antes ter ido para guerra. (2015).	127
Fotografia 10: Felipe Correia: As dez coisas que meu pai deveria ter ouvido antes ter ido para guerra. (2015).....	128
Fotografia 11: Almir Pacheco e Raphael Brito: Siameses. (2012).....	128
Fotografia 12: Aline Nascimento e Gilberto Martins: Elefantes. (2016).	129

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AMATA	Associação Maranhense de Teatro de Amador
CEMA	Centro Educacional do Maranhão
EGA	Grupo Estudos Gerais da Arte
FENATA	Federação Nacional de Teatro Amador
GRITA	Grupo Independente de Teatro Amador
LABORARTE	Laboratório de Expressões Artísticas
NPTR	Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho
TEMA	Teatro Experimental do Maranhão
SESC	Serviço Social do Comércio

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO [nos bastidores]	15
1. EXISTIR E RESISTIR: A PRODUÇÃO TEATRAL A PARTIR DO MODO DE ORGANIZAÇÃO NO TEATRO LUDOVICENSE.	19
1.1 <i>Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE</i>	26
1.2 <i>Grupo Independente de Teatro Amador – GRITA</i>	34
2. CONVERSAS FLUÍDAS SOBRE A PRODUÇÃO TEATRAL EM SÃO LUÍS – QUEM É O PRODUTOR (A)?	41
2.1 <i>A realidade do ofício da produção teatral na cena ludovicense</i>	44
2.2 <i>Reinvenções da (o) produtora (o)</i>	56
3. EXPERIÊNCIAS NARRADAS DE UMA PRODUTORA	65
3.1 <i>Autogestão como meio de sobrevivência em grupo – narrativa de processos</i> ..	70
3.2. <i>Vou aprender a ler pra ensinar meus camaradas: da necessidade fez-se certeza do ofício de ser produtora.</i>	77
3.3 <i>Produção como fazer artístico: o ofício de produtora-criadora.</i>	82
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS	90
ANEXO A – Entrevista Imira Brito – Diretora de produção e dançarina do LABORARTE	94
ANEXO B – Entrevista Gisele Vasconcelos – Atriz e produtora da Xama Teatro.....	96
ANEXO C – Entrevista com Marcelo Flecha – Diretor artístico e produtor da Pequena Cia de Teatro.....	102
ANEXO D – Entrevista Leury Monteiro – Diretora de Produção do Grupo de Pesquisa e Produção em Arte Drao Teatro da Inconstância.....	116
ANEXO E – Fotos do espetáculo As Três Fiandeiras – Xama Teatro.	125
ANEXO F – Fotos de espetáculo Ensaio sobre a memória – Pequena Cia de Teatro.....	126
ANEXO G – Fotos de espetáculo As dez coisas que meu pai deveria ter ouvido antes ter ido para guerra - Grupo de Pesquisa e Produção em Arte Drao Teatro da Inconstância.....	127
ANEXO H – Fotos dos espetáculos Siameses e Elefantes - Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho.....	128

INTRODUÇÃO [nos bastidores]

A presente pesquisa centra-se em discutir sobre produção teatral enquanto criadora a partir da minha experiência de artista e produtora dentro Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, o primeiro grupo de teatro que fiz parte e continuo atuando. A Produção Teatral é abrangente, ela engloba tudo que é relacionado aos espetáculos e se divide em três etapas: Pré-Produção, Produção e Pós-produção. Essas etapas muitas vezes são longas e outras é tão rápido que quando acaba sinto falta e me pergunto se de fato acabou.

A produção teatral toma conta de uma diversidade de conhecimento dentro do teatro o que me faz pensar que quanto mais conhecimento melhor para desenvolver essa prática, principalmente se esse conhecimento for técnico, pois a produção é prática, em um espetáculo a produção teatral não é exposta diretamente, aparece como se o teatro estiver cheio sendo sinônimo de boa divulgação. Entretanto nessa investigação a produção teatral é coloca como objeto de pesquisa central, no intuito de compreender que a mesma faz parte do processo de criação.

O presente trabalho é centrado na minha experiência enquanto artista e produtora do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, especificamente na relação entre o processo de criação e os modos de produção que esse grupo possui. É importante ressaltar que o grupo desenvolve suas atividades artísticas na perspectiva do teatro de grupo, através da autogestão. Proponho a reflexão a partir do olhar da artista que é produtora, o olhar de quem quase sempre estar nos bastidores, mas que possui um olhar amplo por ter que pensar, organizar e planejar com cuidado para que fatos da produção não desandem.

O desejo de realizar esta pesquisa se deu a partir de questionamentos sobre a criação dos espetáculos do grupo, sempre ao final das apresentações aconteciam debates e os alguns espectadores perguntavam sobre como foi o processo de montagem, como chegamos no resultado apresentado no palco dentre outras perguntas relacionadas especificamente ao processo criativo. Pensando nesses apontamentos, passei a me interrogar sobre o meu papel dentro do grupo, afinal eu também fazia parte do processo de criação como produtora e artista.

A pesquisa se inicia quando busco compreender o teatro de grupo e a figura do produtora (o) teatral em São Luís entre os anos 80 até 2000, para tanto esboço um breve apanhado histórico de dois grupos que estão em atividade até os dias atuais, são eles: Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE e o Grupo Independente de Teatro Amador – GRITA. Os critérios para a escolha desses grupos, diz respeito à importância das trajetórias e contribuição destes como referências no âmbito dos grupos de teatro maranhenses. Sendo assim ao longo do primeiro capítulo, desenvolverei sobre a forma como esses grupos se organizavam no passado, levando em consideração suas estruturas de trabalho no âmbito da produção e criação, bem como essas duas áreas influenciavam nas relações internas de cada grupo. Considero esse capítulo relevante, no que tange o entendimento da forma de organização e se a mesma influenciava os trabalhos artísticos, além de refletir sobre como se dava o trabalho de produção nesses grupos.

Na segunda parte da pesquisa, fundamento a noção de Produção Teatral a partir do olhar do pesquisador André Carreira (2002) que apresenta conceitos da prática de produção como um apanhado teórico e analisa a produção teatral do ponto de vista de quem realiza a produção, ou seja, a produtora (o) que atua dentro de grupos de teatro. Nesse sentido busco direcionar esse olhar para a prática em São Luís - MA e para isso dialoguei com artistas que também exercem a função de produtores em seus grupos como por exemplo: Gisele Vasconcelos (Xama Teatro) e Leury Monteiro (Grupo de Pesquisa e Produção em Arte Drao Teatro da Inconstância). É importante salientar que o diretor artístico Marcelo Flecha (Pequena Cia de Teatro) conversou comigo, abordando o teatro de grupo no Maranhão e a produção local a partir do modo de organização de seu grupo. Quando pensei em conversar com os artistas, utilizei o seguinte critério: o grupo deveria estar em atividade há no mínimo oito anos na cidade, pois a partir dessa idade os grupos já possuem uma certa trajetória de vida grupal independente da carreira dos artistas quem compõem o grupo.

Por meio de *conversas fluidas*, fluidas porque a intenção foi que as conversas fossem leves e pudesse escoar na dissertação com facilidade bem como os gases fluidos, são assim denominados os líquidos e os gases pelo fato de poderem se escoar com grande facilidade. Nesse sentido denominei

as conversas com os artistas de *conversas fluídas*, deixando o tradicionalismo de lado nas entrevistas. Viajei ao ouvir o que cada artista me fizera ouvir, ao ouvir as narrativas sobre a vida artística me fazia refletir e questionar assim que o artista abava de falar, assim deixamos a conversa rolar até sentirmos que o assunto tinha esgotado. As conversas se iniciavam a partir da minha explanação sobre o que era a pesquisa de mestrado, era a partir desse ponto norteador que a conversa fluía, em alguns momentos eu fazia perguntas relacionadas ao que o artista estava falando, tirava uma dúvida, tomávamos uma água ou um café. Essa proposta de diálogo foi de uma riqueza, o que não se acha em livros uma boa conversa transforma em texto e conta momentos importantes para o teatro ludovicense. Na conversa entre artistas pude enriquecer a pesquisa com detalhes que podem passar despercebidos quando nos limitados com perguntas já pré-estabelecidas, era um risco que estava correndo, mas preferi arriscar. Alguns questionamentos eu sempre fazia, como por exemplo: Como iniciaram suas carreiras? Como seus grupos se organizavam? Como estava a vida artística de ambos? Questões que contribuíram para o entendimento sobre quem é a/o produtora (o) teatral na cena artística ludovicense, deixando em evidência o artista como principal figura no desenvolvimento do teatro junto com grupo. É importante ressaltar que ao analisar as narrativas das experiências dos artistas, pude refletir sobre a minha experiência e como essa prática me gerou conhecimento.

Observei ao longo das conversas fluídas que para os artistas fazer teatro em São Luís de forma geral não se difere tanto de outras localidades do país, mas que fazer teatro em grupo nesta capital tem a ver com resistência e reinvenção no ofício da arte teatral, nos permitindo a prática teatral de forma colaborativa onde as funções são compartilhadas, pois políticas públicas para fomentar não existe em nenhuma esfera estadual ou municipal, os artistas resistem com seus grupos e se reinventam ao longo dos anos para não deixar de exercer sua profissão.

Com o entendimento sobre o quem é a/o produtora (o) teatral na cena ludovicense, debrucei-me sobre o terceiro momento da pesquisa que tratará da minha experiência dentro do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, onde pude me descobrir, redescobrir e reinventar enquanto artista do teatro. Nesse momento utilizo a *Pesquisa Narrativa* como metodologia para fundamentar

esse momento da investigação. Segundo os estudiosos da metodologia, Clandinin e Connely (2015, p.51) a pesquisa narrativa consiste em “uma forma de compreender a experiência”, compreender que as histórias vividas merecem ser compartilhadas através do “fazer e apontar” e não apenas “falar sobre”, através dessa metodologia pude dar corpo para a investigação, tornando-a concreta no sentido da produção de texto, me possibilitando compartilhar a minha experiência como dispositivo de produção de conhecimento. Nesse sentido meu lugar enquanto pesquisadora esta atravessado por aquilo que sou enquanto

No decorrer desse capítulo discorrerei sobre a autogestão do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho e como essa forma de organização pensa e desenvolve a criação artística, refletindo especificamente sobre como essa experiência é efetivamente. Levando em consideração tal modo de organização, tratarei sobre como os trabalhos do grupo se desenvolvem a partir dessa forma de trabalho e qual o caminho percorro para chegar na função de produtora dentro do grupo. Além de todo um regaste na minha memória para escrever sobre a minha experiência me faço valer de alguns questionamentos que me ajudaram a escrever o primeiro projeto de mestrado que são: como a relação da (o) produtora (o) influencia no processo criativo do grupo? Qual é o papel da (o) produtora (o) dentro do teatro de grupo? No processo criativo, quais os níveis de relação estabelecidos entre os membros na composição de seus espetáculos? A/O produtora (o) pode ser criador da obra? Ao tentar responder tais questionamentos reflito sobre todo meu processo de vida artística, desde a primeira produção realizada com os discentes da primeira turma do curso de licenciatura em teatro da Ufma.

Ao utilizar os cadernos de anotações do grupo onde anotamos resumos das reuniões, percebo o amadurecimento artístico do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, não somos os mesmos e isso deve-se a forma de trabalhar em grupo, permitindo colaborar em todas as áreas de um grupo de teatro, proporcionando assim uma visão ampla e sensata da realidade que vivemos e como conseguir resistir as ações humanas em relação ao teatro.

1. EXISTIR E RESISTIR: A PRODUÇÃO TEATRAL A PARTIR DO MODO DE ORGANIZAÇÃO NO TEATRO LUDOVICENSE.

O grupo sempre foi o alicerce, o sustentáculo, a base do teatro maranhense. Sua robustez, adquirida em diversos momentos da história teatral brasileira dos anos 70 e 80, forjou-se através da consciência coletiva de diferentes artistas que vislumbram, na reunião de seus potenciais, uma alternativa para o questionamento, a transgressão, a negação, a reformulação dos valores socioculturais estabelecidos em cada época. (FLECHA, 2012, p.23)

O grupo é uma forma de organização artística muito eficiente para fazer teatro, pois quem se agrupa, teoricamente comunga de um mesmo ideal, ainda que sem orientação sistematizada. Pensando nesse aspecto, busco compreender a prática teatral em São Luís - MA a partir de dois grupos teatrais que se organizavam de forma mais horizontal e colaborativa. Nesse sentido é necessário entender a forma de organização dos grupos e como ambos trabalhavam no processo de criação tendo em vista sua forma de organização. O trabalho em grupo proporciona múltiplos olhares de um mesmo lugar, dito isso ao analisar os modos de organização do Grupo Independente de Teatro Amador – GRITA e Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE busquei compreender sobre a produção de cada grupo, buscando responder as seguintes inquietações: Como se organizavam para fazer os espetáculos? Como se dava a produção dentro desses grupos? Existia uma única pessoa que fazia a produção e qual a relação dessa pessoa com o grupo?

Na intenção de responder tais questionamento, busquei refazer leituras sobre a história do teatro maranhense que desde sempre me causou fascínio, uma vez que na graduação o contato com quem fez essa história estreita-se e ultrapassa os livros.

Ao realizar entrevistas para minha monografia com os grandes artistas como Aldo Leite¹ (1941-2016) e Tácito Borralho² (1948-) sobre suas experiências, suas trajetórias me fez crê ainda mais que o lugar onde estou é o lugar que devo estar. Os artistas citados são peças fundamentais para a construção de uma ideia sobre a prática teatral em São Luís - MA, principalmente nas décadas de maior conturbação política do país, deixando

¹ Ator, diretor, escritor. Fundador do Grupo Mutirão premiado com o espetáculo *Tempo de Espera* no Festival Mundial de Teatro em Nancy na França em 1977.

² Ator, diretor, dramaturgo. Fundador do Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE (1972) e da Companhia Oficina de Teatro – COTEATRO (1990). Professor em exercício do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão.

todo o seu legado como potência para o surgimento de novos grupos na capital ludovicense.

Refletir sobre *Teatro de Grupo* na capital ludovicense é no mínimo “costurar” memórias de vivências práticas, os escritos sobre essa forma de organização teatral em São Luís não é algo tão comum por essas terras, então proponho-me a buscar essas memórias e ouvi-las para assim costurá-las, afim de deixar registrado como essa prática se deu em uma cidade totalmente fora do grande eixo teatral. Inicialmente, faz-se necessário compreender o conceito de *teatro de grupo* que utilizei para “costurar” a história teatral dessa cidade para depois identificar, quais grupos trabalhavam nessa perspectiva de organização.

O conceito apresentado pela atriz e produtora Heloisa Marina³ (2017) em sua tese de doutorado possui características do teatro de grupo, porém a pesquisadora acredita que tais características não estão condicionadas somente ao *teatro de grupo*, conforme sua fala:

Já os modelos de teatro de grupo apresentam ressonâncias com várias formas de produção na América Latina, mesmo naquelas que não se caracterizam exatamente como grupos estáveis. Isso se deve ao fato da importante influência de projetos grupais com a orientação política nos anos 60 e 70.” (MARINA, 2017, p.39).

A pesquisadora entende que o teatro de grupo possui importância histórica e simbólica para os que fazem teatro, porém justifica que:

Nos dias atuais o teatro de grupo ganha configurações bastante variadas, fazendo com que seja ampla entre artistas e teóricos a discussão em torno da ideia de grupo ou coletivo. Modelos de grupo são influenciados fortemente pelo entorno social e por fatores econômicos dos tempos atuais (em especial pelos modelos de financiamento). Nesse sentido, é necessário perceber que outros formatos de produção cênica, com estruturas e relações móveis, ou mais permeáveis, predominam no meio que não tem foco na produção de lucro, mesmo quando se utiliza o termo “grupo”. Assim, ainda que o teatro de grupo se apresente como característica marcante de modelo de produção de um teatro “*não comercial*”, especialmente no continente latino-americano, é necessário destacar que tal modelo não é homogêneo. (MARINA, 2017, p.40)

A discussão levantada por Heloisa Marina (2017) é de extrema importância, pois nos propõe refletir sobre uma forma de organização muito utilizada por grupos teatrais há muito tempo, que tá pronta e funciona para os que estão no grande eixo de produções quanto para aqueles que estão fora, porém, o uso da pesquisadora como referência se faz necessário, pois ao

longo de sua tese alguns conceitos sobre o teatro de grupo são apresentados e coadunam com a realidade dos grupos ludovicense aqui mencionados.

O teatro de grupo surge como estrutura organizacional que viabiliza a pesquisa formal (estética e poética), bem como sugere modelos não hierárquicos de trabalho nos quais deve haver um amplo espaço propositivo, em termos artísticos e laborais, para todos os sujeitos envolvidos na criação. (MARINA, 2017, p.130).

Diante das características apresentadas, busquei por grupos que trabalhavam de forma autônoma e que seus membros tivessem liberdade criativa, já que para Heloisa Marina³ (2017) o teatro de grupo sugere que não haja hierarquia e que funcione com espaço para proposições de seus membros. Nesse sentido, me reportei a pesquisa de Maria José Lisboa Silva⁴ (2002) artisticamente conhecida como Zezé Lisboa, a pesquisadora aponta alguns grupos da capital ludovicense, sendo eles o: Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE, Grupo Independente de Teatro Amador – GRITA, Mutirão, Gangorra e o Teatro Experimental do Maranhão – TEMA que contribuíram para a renovação estética do teatro no Maranhão, através de uma linguagem de encenação própria. Quando Maria José Lisboa Silva⁴ (2002) afirma, que tais grupos contribuíram para a renovação do teatro em São Luís, isso se dá por esses grupos trabalharem especificamente de forma autônoma, exceto o TEMA, que trabalhava com a centralização da figurado do diretor, mas que contribuiu significativamente para o teatro maranhense, porém tracei o recorte desse momento para apenas dois grupos: GRITA E LABORARTE, por ainda estarem em atividade, como veremos no decorrer desse capítulo.

Há uma necessidade de deixar registrado que o Teatro Experimental do Maranhão – TEMA, grupo criado em 1962 pelo artista Reynaldo Faray⁵ (1931-2002), após passar longa temporada estudando na escola Dulcina de Moraes no Rio de Janeiro e tem uma importância para o teatro maranhense, o artista é considerado o responsável por trazer a modernidade para a cena ludovicense e a partir de seus espetáculos.

Reynaldo Faray introduziu em seus espetáculos cenários móveis e retirou de cena os grandes painéis pintados que constituíam a cenografia até aquele período, dando a tridimensionalidade às cenas. Foi também o responsável por modificar a interpretação dos atores, tornando-a mais

³ Atriz- produtora, doutora em Teatro – UDESC, 2017.

⁴ Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, Atriz do grupo GRITA e atende pelo nome artístico de Zezé Lisboa.

⁵ Ator, bailarino, diretor

realista e tecnicamente mais estruturada – uma revolução nos grupos de teatro. (PEREIRA, 2013, p.57).

A revolução trazida por Reynaldo Faray, contribuirá para os caminhos da profissionalização da arte teatral em São Luís, pois o diretor realizava diversas montagens teatrais ao longo de um ano. O grupo ficou em atividade até meados da década de 1990, e ao longo de sua trajetória o grupo encenou espetáculos que fizeram circulação pelo país, são eles: *Uma janela para o sol* (1962), *Gimba* (1963), *A moratória* (1968), *Beijo no asfalto* (1970), *O Tema conta Zumbi* (1971), *Amor por anexins* (1975), *Navalha na carne* (1981), durante muito tempo o TEMA⁶ conseguiu instaurar no estado um teatro de repertório. A dinâmica de organização do grupo era vertical, o diretor Reynaldo Faray dava as coordenadas, ele quem organizava tudo, aos atores cabia o trabalho de decorar suas falas, sob os aspectos de as atrizes terem voz delicadas e os atores voz forte e arrogante. (LEITE, 2007, p. 51). A forma de organização utilizada pelo TEMA, não apresentava um olhar específico para o processo de criação, uma vez que os atores tinham a incumbência de decorar as falas e apresentar, apenas. Conforme o pesquisador Gilberto dos Santos Martins⁷ (2016) apresenta em sua dissertação:

O grupo TEMA (Teatro Experimental do Maranhão), criado na década de 1960, figura como uma das principais tentativas de qualificação técnica da cena teatral maranhense. Essa afirmativa pode ser vista por dois vieses: 1) com esse grupo, técnicas de encenação e polimento da cena são vistas com muito mais cuidado e consciência; o ator não mais se apoia apenas em suas intuições para se movimentar no palco, existe, a partir de então, a figura de um diretor que vai de fato organizar a cena; 2) com o TEMA, há certo autoritarismo e visão unilateral na construção do espetáculo, e essa visão é realizada apenas por uma única pessoa, Reynaldo Faray; este escolhe o texto e decide como será encenado; aqui, não há divisão de opiniões acerca da obra. (MARTINS, 2016, p. 44)

⁶ Dentre os inúmeros atores que passaram pelo TEMA, podemos citar alguns, por exemplo: Ernest Pflueger, Gerd Pflueger, Concita e Ana Maria Ramos, Nielza e Vera Matos, Ana Maria Aboud, Ivanara, Chiquinho Aguiar; Leila, Lúcia e Leda Nascimento, Eugênio Giusti, Lizete Ribeiro, Danúzio Lima, Antonio Henrique, Fred Ribeiro, José Torres; Felício Lavrador, Sebastião Carvalho, José Maria Santos, Maia Ribamar, Maria da Graça Soares; Cláudio Ramos, Alcemiro Nobre, Domingos Carvalho, Célio França, Jorge Lester; Jacimar Pinto, Hamilton Rayol, Yvone Nazaré, Édson Ferreira; Antonio Carvalho, José Augusto, Raubino Pacheco, Aldo Leite; Nelson e Sérgio Brito, Regina Telles, Tácito Borralho, dentre outros.

⁷ Professor de Artes/Teatro do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão-IFMA; doutorando em Artes/PPGARTES da linha de pesquisa História, Crítica e Educação em Artes. Professor Orientador: José Denis de Oliveira Bezerra; membro do Grupo de Pesquisa PERAU- Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq e do Grupo de Estudo e Pesquisa em Arte Educação/IFMA/CNPq. É ator no Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho/MA.

É com o TEMA que a ideia de modernidade se instaura no teatro ludovicense, as técnicas trazidas pelo diretor do grupo colaboram para a formação dos artistas, dando um caráter profissional, a exploração das novas técnicas de composição de cena e interpretação fortaleceu o movimento teatral da época, estimulando o surgimento de mais grupos.

O estado do Maranhão, no âmbito nacional, pertence à Macrorregião Nordeste. Longe, portanto, do eixo Rio/São Paulo, não pôde usufruir da rapidez de circulação de informações que beneficiaram o desenvolvimento artístico brasileiro, sofrendo, assim, um retardamento na evolução teatral. (SILVA, 2002, p.22)

Diante da fala da pesquisadora, a localização geográfica do Maranhão, aparentemente “prejudicou” os artistas teatrais, enquanto nas regiões Sul e Sudeste a discussão acerca de conceitos sobre a pós-modernidade se desenvolvia, no Maranhão os artistas ainda debatiam sobre modernismo e buscavam uma saída para a ditadura, no entanto foi necessário fundamentalização teórica para além da militância política. A proibição da encenação de textos com reconhecimento nacional, fez com que os grupos de teatro maranhense iniciassem o processo de criação de textos através de uma dramaturgia regional, onde falassem de forma crítica de sua realidade, complicando o trabalho dos censores do estado e federal. (SILVA, 2002).

A característica apontada acima, pode ser considerada claramente como estratégia de sobrevivência para os grupos do Maranhão entre os anos 70 e 80 por questões políticas, é a partir desse ponto em diante que a formação de grupos como metodologia de trabalho torna-se eficaz para os artistas maranhenses. É interessante pensar que ao iniciarem esse processo da dramaturgia regional, os grupos estavam resistindo para continuarem a existir, nesse sentido a região Nordeste deixa de ser coadjuvante ou até mesmo mero receptor para virar protagonista.

Levando em consideração o recorte da pesquisa, faz-se necessário refletir sobre a forma de trabalho utilizada por esses artistas, os mecanismos utilizados para a execução de uma produção. Portanto, entender como se organizavam enquanto grupos de teatro que atuavam na capital ludovicense, contribuirá para a compreensão do papel da produtora teatral dentro e fora de grupo. Se no passado os grupos se organizavam de determinada forma, na

atualidade os grupos buscam trabalhar de forma em que todos contribuam para o processo criativo. Os modos de organização dos grupos é importante para a compreensão desse momento do teatro em São Luís, pois as criações artísticas passaram a falar e retratar cada vez mais a realidade da cidade e do Estado a partir do antes consideravam um problema, a proibição da encenação de determinados textos fez com que os artistas ludovicense olhassem para o seu lugar, tiraram da realidade na qual estavam inseridos e transformaram em espetáculos com textos feito por artistas maranhenses.

A importância histórica e simbólica desses grupos para o teatro do ludovicense é percebida através dos grupos que existem atualmente na cidade, no imaginário dos artistas opera como foi o passado. Entender que esses grupos fazem parte do passado que são a história viva do teatro maranhense e continuam atuando no presente, apesar de pouca coisa ter mudado, me refiro a políticas públicas de cultura. O Maranhão não possui edital de fomento ao teatro, a luta dos artistas é resistir para seguir fazendo teatro, seja como for, mas que seja teatro. Considerando tal informação, o modelo de trabalho do LABORARTE e do GRITA são referências para o teatro são resistência dentro de uma sociedade que a cada dia consome menos teatro.

A reflexão sobre o teatro de grupo no Maranhão teve o olhar do pesquisador Fernando Yamamoto (2007), que fez um mapeamento do teatro de grupo na região nordeste, para a realização dessa pesquisa foi necessário eleger alguns critérios, conforme o pesquisador esclarece:

Neste levantamento sobre os grupos dos Estados do Rio Grande do Norte, Ceará e Maranhão, procurei alargar o máximo possível essa definição, incluindo qualquer tipo de organização coletiva com um nível mínimo de continuidade e, principalmente, que se considere grupo. (YAMAMOTO, 2007, p.22)

Os critérios levantados pelo pesquisador se fazem necessário, pois o surgimento de grupos de teatro no Maranhão é frequente, porém, surgir não significa resistir e o objetivo do pesquisador foi identificar grupos que trabalhavam dentro da perspectiva do teatro de grupo. Diante dos critérios o pesquisador encontrou comportamentos particulares e semelhanças, tais como grupos com muita história e no Estado do Maranhão ele cita LABORARTE e GRITA ambos com mais de vinte anos de trajetória, e segundo ele “garante um

elo entre a tradição e o panorama atual do teatro de grupo nestes Estados.” (YAMAMOTO, 2007, p.22)

A pesquisa aponta justamente o objetivo desse capítulo, resgatar a prática teatral por meio dos grupos que fazem parte da história do teatro, no nosso caso voltado para o Estado do Maranhão, especificamente em São Luís. Compreendo esse resgate como reafirmação da importância desses grupos para o que hoje é feito na capital ludovicense em termos de trabalhos grupais, a maneira que desenvolvem seus processos criativos.

1.1 Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE

Na obra *O Boneco: do imaginário popular maranhense ao teatro* de Tácito Borralho (2005), o artista narra a história do teatro no Maranhão através de sua prática artística dentro do grupo Laboratório de Expressões Artísticas - LABORARTE, fundado em 1972 e que em sua formulação e disposição, é um grupo, porém no ideal básico e fundamental, foi responsável por desencadear um movimento estético-político. Conforme nos narra, Maria José Lisboa da Silva:

A criação do Laborarte é um marco na transformação, ou de provocação, às posições estratificadas, no comportamento estético da produção cultural do estado. É o movimento que aglutina os artistas mais jovens e que demonstra uma inquietação maior quanto a uma renovação estética. (SILVA, 2002, p. 23)

Em sua formação inicial, o LABORARTE⁸ foi composto por jovens artistas que a partir de seus objetivos individuais, buscavam encontrar um objetivo para o grupo, a princípio demonstravam inquietações em relação a renovação estética que se sobressaíam as questões políticas, realizavam estudos e cursos permanentes, passando credibilidade e influenciando os grupos existentes, bem como o surgimento de outros, disponibilizavam seu espaço (sede) e materiais para estudo. Havia uma discussão interna sobre a integração de linguagens artísticas que partia da intuição e sentimento, o desejo de em se definir enquanto grupo e trabalhar com a arte a cultura do povo era visível. (BORRALHO, 2005, p.38)

O grupo inicia seus trabalhos com a aproximação de manifestações da cultura popular do fazer teatral através de laboratórios, os artistas experimentavam as possibilidades que a cultura popular oferecia para as artes, em específico para o teatro. Durante muito tempo o LABORARTE subdividiu-se por departamentos, ocasionando assim um fluxo de trabalho muito intenso, além de estabelecer relações com outras linguagens artísticas de maneira que todas tivessem valorização, porém o departamento de artes cênicas sobressaiu-se com seus espetáculos de teatro e dança que eram coordenados por Tácito Borralho. Os trabalhos desenvolvidos pelo departamento de artes

⁸ Dentre alguns artistas que fizeram parte do LABORARTE, pode-se citar: os artistas plásticos de Recife Anselmo Feitosa Kekéu, Flávio Caldas e Tarciso Sá (que também atuava). José Antônio Boer, Wilson Martins, Murilo Santos que desenvolvia no campo da fotografia e cinema, Sérgio Habibe, César Teixeira e Josias Sobrinho que trabalhavam com músicas.

cênicas do LABORARTE contribuíram mais ainda para a modernização do teatro em São Luís, conforme o pesquisador Abimaelson Santos Pereira afirma:

As produções teatrais do LABORARTE contribuíram para a cristalização do moderno teatro maranhense. Alguns espetáculos desta época destacaram-se devido a utilização dos elementos da cultura popular de forma política e engajada na encenação, tais como: *Espectrofúria* (1972), *O Cavaleiro do destino* (1976), *Uma incelênça por nosso senhor* (1979), *Passos* (1980), *Era uma vez uma ilha* (1981), entre outros. (PEREIRA, 2013, p. 60)

A divisão de departamentos implantada pelo LABORARTE é de fato uma grande revolução no modo de produção do teatro ludovicense daquela época, que até então utilizava a metodologia onde a figura do diretor era o “organizador” de tudo dentro de um grupo, como por exemplo, o grupo TEMA. A forma de trabalho do LABORARTE, proporcionou um novo olhar para o fazer teatral da cidade, considerando que a proposta de trabalhar em grupo seguia uma organização, onde todos colaboravam dentro da área que sentisse mais prazer. Entretanto, é importante pontuar que existia um diretor geral do grupo, Tácito Borralho era o artista que coordenava o departamento de Artes Cênicas e o LABORARTE. Em 11 de outubro 1972, o grupo nasceu juridicamente, sediado na Rua Jansen Müller, 42, Centro de São Luís. O espaço foi alugado e durante muito tempo manteve-se através de contribuições de seus membros. Durante seis meses a Fundação Cultural do Maranhão contribuiu com o pagamento de 50% do valor do aluguel da sede, após os seis meses a ajuda foi retirada.

Fotografia 1: Casarão Sede do LABORARTE.⁹



Fonte: Acervo do grupo

Segundo Tácito Borralho, o projeto inicial da criação do grupo modificou-se, restou alguns fragmentos do que seria a ideia original do LABORARTE, deixando claro que a princípio o grupo não queria fazer apenas cultura popular. O modo de organização do grupo se dava a partir de uma prévia discussão de planejamento, onde era construída uma proposta de trabalho e o grupo deveria planejar-se apenas para os primeiros 8 anos de existência, que podia ser compreendida da seguinte maneira:

No primeiro quadrante (1972-1976):

- 2 anos previstos para: instalação, treinamento/ação;
- 2 anos previstos para: campo-coleta, estudo/estudo interno. No segundo quadrante (1976-1980)
- 2 anos para: volta ao povo – (busca de feedback)
- 2 anos para: reelaboração em laboratório/criação.

A maneira como o LABORARTE se organizou para manter-se em atividade é interessante e pensando no contexto local da época pode ser considerada revolucionária, os artistas estavam preocupados com o

⁹ Sede do Laboratório de Expressões Artísticas do Maranhão – LABORARTE. Disponível em: <http://blogrosareis.blogspot.com/2009/03/laborarte.html> Acesso em: 17 de junho de 2018.

amadurecimento do grupo e pensar o que fariam a longo prazo é essencial para todo e qualquer grupo, principalmente quando se trabalha de forma horizontal suas criações. Tácito Borralho (2005, p.43-44) pontua que “a intenção era prever um forte trabalho de difusão e divulgação da produção, renovação de pessoal, novos cursos, treinamentos, preparação dos novos para dar continuidade aos quadros do movimento”. O planejamento foi colocado em prática e deu certo, os departamentos funcionavam de forma objetiva e bem produtiva como nos conta o coordenador do departamento de artes cênicas, que explica como se dava a organização do LABORARTE na prática.

O objeto a ser pesquisado era fruto de uma decisão tomada pelo grupo como um todo, e o segundo passo desse trabalho incluía o detalhamento do foco de abordagem por laboratórios. Assim, cada Departamento-Laboratório, por sua área específica, decidia o que aprofundar na pesquisa, determinava os equipamentos necessários, o período (pois o prazo era decidido pelo grupo maior), traçava o roteiro e questionários necessários. (BORRALHO, 2005, p. 44)

Para construir seus trabalhos artísticos, os artistas do grupo realizavam experimentações nos Departamentos-Laboratórios, gerando materiais que eram utilizados tanto para o espetáculo que estava sendo montando, quanto para trabalhos futuros, através de uma triagem o material coletado pelas equipes eram reservados para contribuir nas futuras propostas artísticas. Conforme já mencionado, o objeto de pesquisa do grupo sempre foi à cultura popular e assim que as informações eram colhidas nas pesquisas de campo e colocadas nos laboratórios, os artistas tinham o cuidado de separar de acordo com as áreas de interesse para compor as obras, obras que não eram limitadas apenas em uma linguagem artística. Essa forma de organização foi eficaz para as criações especificamente do Departamento-Laboratório de artes cênicas, pois segundo o coordenador desse departamento “as linguagens cênicas (teatro e dança) no LABORARTE tinham o privilégio de contar com a maioria do pessoal do grupo e, ainda, participantes de outros laboratórios frequentavam assiduamente o Departamento- Laboratório de Artes Cênicas.” (BORRALHO, 2005, p.45)

O Departamento de Artes Cênicas era mais exposto, pois os artistas deste departamento trabalhavam com metas de aprendizagem definidas: Trabalho de corpo; Trabalho de voz-fala; Trabalho de interpretação a partir do popular; Trabalho de confecção e manipulação de bonecos; Trabalho de dança

contemporânea; Trabalho de dança popular etc. A velocidade com que esse departamento criava suas produções teatrais era admirada por todo o grupo, pois conseguia resultados devido a forma sistematizada que trabalhavam.

A grande revolução causada no teatro maranhense pelo LABOARTE deixa claro o quanto foi e é importante agrupar-se no teatro, afinal teatro não se faz sozinho, mas além disso a metodologia que o grupo utilizou para criar seus trabalhos, foi sem dúvida um marco para o teatro da época e principalmente para as futuras gerações de artistas, que puderam perceber o quanto importante e necessário é criar a partir do contexto que se tá inserido. Atualmente no LABORARTE o Departamento-Laboratório não funciona mais dessa forma, o grupo ainda possui trabalhos com artes cênicas, porém não na mesma intensidade que antes. Conhecido no passado por seus espetáculos teatrais, hoje em dia o grupo é também conhecido pelo Cacuriá de Dona Teté¹⁰, que faz muito sucesso nos festejos juninos, é importante pontuar que o Cacuriá de Dona Teté surgiu em 1986, ou seja, é uma prática artística-cultural que faz parte do grupo há bastante tempo. A essência não foi esquecida, o trabalho com a cultura popular continua, porém agora com mais intensidade em outras linguagens artísticas como a dança e a música.

Fotografia 2: Cacuriá de Dona Teté em foto para divulgação. Acervo do LABORARTE.¹⁰



Fonte: Acervo do grupo

¹⁰ É uma dança típica do Maranhão que surgiu como parte das festividades do Divino Espírito Santo - festa que acontece no dia de Pentecostes, sete semanas depois da Páscoa, com o intuito de celebrar o dia em que o Espírito Santo teria descido para encontrar os doze apóstolos. Em 1986 nasceu o Cacuriá de Dona Teté, o Cacuriá faz sucesso nacionalmente, principalmente nos festejos de São João, as músicas mais conhecidas são: "Choro de Lera", "Jabuti" e "Jacaré".

O modo de produção atualmente utilizado pelo grupo se difere em alguns aspectos de como era trabalhado no passado, a produção no LABORARTE é encabeçada por Imira Brito¹¹, que atua desde muito nova nas atividades do grupo, seus pais Nelson Brito¹²(1953-2009) e Rosa Reis¹³ fizeram parte da fundação do grupo, ou seja, sua prática artística se iniciou muito cedo o que a possibilitou de acompanhar algumas fases de transição dentro do grupo, sobre seu ofício de produtora ela discorre que teve início a partir de um atividade do grupo:

Eu entrei para trabalhar com produção em 2002 quando o LABORARTE foi o realizador junto com a prefeitura de São Luís do Festival Internacional de Música, ai bem ali eu comecei a trabalhar com produção, eu participei da secretaria executiva, e ai eu fiquei meio que no trâmite, eu ficava, eu não trabalhava ainda nessa parte de produção, mas eu fiquei olhando como tudo funcionava, fazendo contato entre os produtores menores e a produção, os produtores de cada setor, porque tinha a produção do translado com a hospedagem, tinha a produção das passagens, e ai eu ficava fazendo esse contato deles, a ponte com a produção executiva e tinha os produtores de cada espaço que iria acontecer o evento, então eu fiquei nesse intermédio, trazendo essa informação e acompanhando. Eu tava ali trabalhando na secretaria, acompanhando as pessoas que estavam na produção executiva, foi quando eu comecei a trabalhar com produção, então eu tava ali naquele apoio da equipe que ficava dentro do escritório que tinha pensado o festival, foi bem ali que comecei trabalhar com produção. (BRITO, 2018, informação verbal)

Na fala da artista, fica evidente que sua aproximação com a produção teatral aconteceu de forma prática, o desenvolvimento de um projeto executado pelo LABORARTE possibilitou o contato prático da artista com o que hoje é seu ofício. É importante ressaltar que assim como Imira Brito, outras (os) artistas que exercem a função de produtoras (es) em grupos ou fora deles também iniciam sua vida na produção praticando de fato a produção, fazendo jus ao ditado: só se aprende fazendo!

Quando questionada sobre como se dá produção criativa dentro grupo atualmente, Imira Brito narra que:

As últimas produções que a gente realizou que começaram do zero, partiram mais ou menos de um texto que dos últimos textos que a gente, trabalhamos muito com boneco na área de teatro, foi Luana Reis Brito que

¹¹ Dançarina e produtora Cultural. Formada em Administração pela Universidade Federal do Maranhão.

¹² Ator e diretor teatral, fundador do Laboratório de Expressões Artísticas até 2009 quando faleceu.

¹³ Cantora e compositora, fundadora do Laboratório de Expressões Artísticas do qual faz parte até hoje.

fez, surgiu dela e ai em cima do que ela trouxe alguém uma outra pessoa na hora de fazer essa parte da construção já do espetáculo já e aí juntar com o pessoal, ela trazia mais ou menos as ideias e ali a gente ia trabalhando, lapidando isso, as outras pessoas iam trazendo contribuições de como desenvolver aquilo. No Cacuriá a parte da elaboração das coreografias e da musicalidade é uma coisa que alguém traz uma ideia também é colaborativo e aí a gente vai construindo em cima disso. Geralmente o pessoal da música desenvolve uma música, pensa em uma música, desenvolve uma letra, as caixearas, as últimas ou foi Rosa Reis ou foi Cecé que apresentou e em cima disso a gente pensa alguma coisa de coreografia, elas dão a ideia porque como elas são desse processo da música e aí a gente traz pro coletivo para as pessoas que estão à frente das coisas pra gente pensar uma coreografia, aí é Luana, Edileusa junto com o grupo. (BRITO, 2018, informação verbal).

Anos se passaram desde o surgimento do LABORARTE, mas o processo criativo do grupo é praticamente o mesmo, exceto as divisões por departamentos que não funciona mais como no passado no sentido de divisões por área ou linguagem, mesmo possuindo artistas de outras linguagens que não só o teatro. O processo criativo, como mencionou Imira Brito se dá de forma colaborativa, talvez porque assim como no passado o grupo agrupa muitos artistas em seu seio, proporcionando uma experiência criativa resistente, por resistir ao tempo e continuar atuando artisticamente.

A importância do LABORARTE para o teatro em maranhense é incontestável, afinal o grupo possui uma extensa produção artística desde 1970, foram mais de quinze espetáculos ao longo dessa frenética década. Os espetáculos geralmente ficavam em cartaz dois meses, e a integração dos outros Departamentos-Laboratórios nos espetáculos contribuía com os estudos de fotografia, figurino, cenários, música, os estudos eram realizados com a finalidade de contribuir para os espetáculos produzidos pelo grupo, além de contribuir também com as outras áreas da produção artística.

O breve resgate sobre o surgimento e trajetória do LABORARTE é bem pontual, quis recortar especificamente sobre a forma de organização do grupo e os procedimentos do processo criativo que se dava com a utilização de características típicas da cultura popular do Maranhão, quer seja nos textos, quer seja nas músicas é dá voz e legitimar o que se fez e o que se faz no Estado, mas principalmente é reafirmar a importância do processo criativo dentro de um grupo e compreender o quanto o trabalho em grupo de forma horizontal fortalece o fazer o teatral. Para Mariângela Alves (1979 apud BORRALHO, 2005. P. 47) “a história dos grupos de teatro é caracterizada por

uma luta intensa, e a cada espetáculo reafirmada pela unidade grupal. Nem todos os membros resistem a essa pressão constante que tangência a arte e a vida pessoal".

Discorrer sobre a trajetória do Laboratório de Expressões Artísticas - LABORARTE, fez-se necessário no sentido prático, entender a forma como se organizava o grupo, que se faz tão presente na cena artística maranhense até os dias atuais. Compreender o processo criativo na contemporaneidade dentro do LABORARTE é legitimar o passado, se levarmos em consideração seus trabalhos artísticos, métodos de trabalho e seus modos de produção que se tornaram referências para os grupos da contemporaneidade. A contribuição se dá, quando o grupo resiste e continua atuando, deixando claro que o que pode nos manter vivos é continuar fazendo nossa arte, nosso teatro. Contribuindo com os grupos atuais que buscam se organizar de uma maneira onde todos possam ter fala.

1.2 Grupo Independente de Teatro Amador – GRITA

A escolha por esse falar sobre a trajetória desse grupo se deu pelos mesmos objetivos que me levaram a refletir sobre a forma de organização do LABORARTE, o trabalho de forma autônoma de ambos os grupos é estímulo para os atuais grupos em São Luís, pois a determinação em continuar a fazer teatro é bem maior que as dificuldades encontradas ao longo das trajetórias de ambos os grupos e por entender que não se faz prática sem compreender a teoria. Nesse sentido, o resgate das trajetórias do LABOARTE e do GRITA é balizador para falar sobre teatro de grupo em São Luís.

É exatamente no ano de 1972 que o **Grupo Independente de Teatro Amador – GRITA** começa a ter forma, no mesmo ano que surgiu juridicamente o LABORARTE, o ano estava fértil para o surgimento de grupos de teatro em São Luís, conforme Tácito Borralho (2005) pontua ao refletir sobre o teatro Maranhense em 1970.

A década de 70 surge como propiciadora de novos horizontes para a prática cultural, onde o teatro aparece como uma opção privilegiada dentre todas as formas expressivas. A necessidade de coletivização, de produção de uma arte que não expressasse apenas o individual, brotou de uma oposição clara da história do país a essa prática de convivência e trabalho. (BORRALHO, 2005, p. 26).

O teatro é uma arte coletiva, justificando assim a formação de grupos, principalmente em uma década considerada bem conturbada para o país. O GRITA origina-se a partir de um grupo de estudantes, do que hoje chamamos de ensino fundamental maior (9º ano) do Centro Educacional do Maranhão – CEMA, os alunos se reuniram a partir de um projeto e continuarem as atividades teatrais que haviam iniciado na escola. A pesquisadora Maria José Lisboa Silva (2002), argumenta que por meio da política educacional, a escola estimulava o interesse por artes em suas variadas linguagens artísticas, a sensibilização se dava através da disciplina então chamada de Educação Artística e ao fim do período letivo os alunos faziam apresentações na escola.

É dentro desse contexto que a ideia de criar um grupo de teatro formado pelos alunos é pensando, com o passar do ano os alunos, agora já no ensino médio, montam o espetáculo **Só a juventude pode salvar a humanidade (1973)** de Elizabeth Furtado, com o **Grupo Estudos Gerais da Arte – EGA** que tinha 14 pessoas em atividade e que mais tarde passará a chamar **Grupo**

Independente de Teatro Amador (1975). O grupo surgiu sem uma característica ou definição própria, porém organiza a meta de trabalho que seguiram, dando prioridade ao fazer teatral como linguagem única de expressão artística a desenvolver.

A forma intuitiva de fazer teatro, sem conhecimento teórico e sem domínio de técnica teatral, provoca, de certa forma, um esvaziamento nas discussões e limitações na dinâmica da direção, fortalecendo o processo coletivo de deliberações do grupo. Os membros participam com sugestões, confecções de acessórios, adereços, doações financeiras e todos os dispositivos necessários para montar um espetáculo. (SILVA, 2002, p. 35-36).

É interessante notar, que a forma de desenvolver o trabalho dentro do grupo se aproxima do LABORARTE e principalmente de alguns modelos de grupo na contemporaneidade. É bem verdade, que o ato teatral por si só demanda de um tratamento coletivo, o que justifica, a união de pessoas para um projeto artístico, porém no caso do grupo GRITA assim como do LABORARTE os membros podiam expor seus posicionamentos, fortalecendo-os enquanto grupo que pensa seus processos criativos de modo que todos possam contribuir.

No primeiro momento o amor pelo teatro levou os alunos do CEMA a voos altos, com montagens de textos inéditos, como **O conselho** de Elson Gomes, **Fuga para a liberdade** de Zezé Lisboa e **O Vício** de Júlio César, vale ressaltar que os autores das obras não possuíam do domínio da escrita dramatúrgica, todos eram iniciantes e residiam em São Luís, jovens artistas que se dispunham a escrever textos para o teatro. O grupo apresenta os espetáculos por vários bairros da capital do estado e alguns municípios próximos em 1974, após as apresentações decidem então montar o espetáculo **Paixão de Cristo**, foi uma adaptação feita pelo próprio grupo.

Nesse momento, o teatro ludovicense depara-se com uma crescente na criação de grupos de teatro amadores, conforme explica a pesquisadora Maria José Lisboa Silva:

Nessa mesma época, dada a existência de vários grupos amadores, como o Teatro Popular do Maranhão – TPM, Associação Maranhense de Intelectuais – AMAI, Organização de Teatro Maranhense – OTAM, Teatro Experimental Anilense – TEA e o Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE surge à necessidade de organização da categoria e Tácito Borralho reúne os grupos com a intenção de organizar o movimento. (SILVA, 2002, p. 36)

A criação desses grupos reafirma a ideia de que a década de 1970 foi uma década muito fértil para o teatro em São Luís, alguns dos grupos formados nesse período não resistiram as ações do tempo e muitos se desfizeram, mas é interessante perceber que o anseio por unir-se para trabalhar e estudar teatro é latente nos artistas dessa terra. No intuito de organizar a classe teatral, mais precisamente os grupos, cria-se a Associação Maranhense de Teatro de Amador – AMATA sob a coordenação do artista Tácito Borralho elege-se uma comissão de caráter provisório sendo responsável pelo direcionamento administrativo e político. Nesse sentido a comissão explanou sobre a atuação do governo através de seus órgãos culturais e incentivou os grupos a tornarem-se entidades jurídicas. O objetivo da AMATA, foi a descentralização das ações teatrais através do projeto ***Veja teatro sem sair de casa*** proporcionando apresentações simultâneas em alguns bairros de São Luís, como por exemplo: São Francisco, Liberdade e Anil. (SILVA, 2002)

A contextualização sobre o surgimento da AMATA, é importante para compreensão do surgimento do GRITA, que como já mencionei, antes atendia pelo o nome de Grupo Estudos Gerais da Arte – EGA, em meio a todos esses acontecimentos no cenário teatral da época, o EGA participa da montagem do espetáculo ***Uma meia para um par de homens*** do dramaturgo Tácito Borralho, o texto aborda a tragédia que foi o incêndio de palafitas existentes na grande ilha de São Luís, no bairro do Goiabal¹⁴ em meados da década de 1960. A participação nesse espetáculo proporciona aos membros do EGA um contato mais próximo com os artistas do LABOARTE, pois os ensaios aconteciam na sede do grupo, além de participações em oficinas e palestras, proporcionando discussões políticas voltadas para o teatro, além do contato com componentes importantes na preparação de um ator.

A organização da classe artística através da AMATA é um ponto relevante para compreensão sobre a formação de grupos em São Luís, bem como sobre o fim de alguns grupos que não resistiram aos acontecimentos ao longo dos anos. Em 1975 São Luís recebe o Festival Brasileiro de Teatro Amador, promovido pela Federação Nacional de Teatro Amador – FENATA, o critério para participar do festival era que os grupos tivessem em situação

¹⁴ Bairro localizado no Centro de São Luís é considerado um bairro festivo e que deu origem ao bairro Anjo da Guarda onde o GRITA tem sede.

jurídica regular, diante de tal critério, o Grupo Estudos Gerais da Arte – EGA torna-se Grupo Independente de Teatro Amador – GRITA, o nome foi proposto em reunião e aceito por unanimidade.

O Grupo GRITA participa da primeira fase estadual do festival realizada no Teatro Arthur Azevedo, como um dos representantes do Maranhão, com a peça *Maranhão em dois tempos* – uma colagem dos textos *I Juca Pirama*, de Gonçalves Dias e *Uma meia para um par de homens*, de Tácito Borralho. Na segunda fase, a regional, o grupo participa apenas com *I Juca Pirama*, ao lado de *Tempo de Espera*¹⁵, de Aldo Leite. Não consegue classificar-se para a terceira fase, a nacional, realizada em Fortaleza, onde acontece a mostra entre os representantes das regionais. (SILVA, 2002, p.37-38)

Perceber a dinâmica histórica que envolve a criação do GRITA, é essencial para discutir a importância e a necessidade de se fazer teatro em grupo, coletivamente, bem como discutir um modelo de criação que é característico da época que o grupo surgiu. Evidenciar as questões referentes ao contexto que os artistas estão inseridos é uma característica dos grupos criados em 1970, a maioria dos grupos criavam seus espetáculos a partir de uma dramaturgia feita por artistas de São Luís que tratavam de assuntos pertinentes a sociedade ludovicense.

A participação do GRITA no festival, contribuiu ainda mais para a formação artística dos membros do grupo, pois no ano seguinte participaram da I Mostra Maranhense de Teatro Amador com o espetáculo *Romance do Viléia*, de Francisco Pereira da Silva. A mostra foi uma ação da Federação de Teatro do Estado do Maranhão – FETEMA (1976) com o intuito de fortalecer os grupos e suas produções teatrais do estado com debates após as apresentações, cursos, seminários e palestras. (SILVA, 2002).

Diante de tantos acontecimentos, os integrantes do grupo buscavam estudar cada vez mais sobre seu ofício, através de fundamentações teóricas para o contexto no qual estavam inseridos e participação em cursos de formação. A busca por conhecimento proporciona ao GRITA, participar de discussões promovidas pelo movimento teatral, onde pontuavam questões sobre política de resistência, apontando o descaso do poder público com as

¹⁵ O espetáculo *Tempo de Espera* não resistiu mais dois anos em cartaz, teve sua estreia em 1975 e ficou em atividade até 1977. O espetáculo foi sucesso no país todo, obteve prêmios em diversos festivais de teatro, e no exterior com o prêmio Molière em Nancy, na França, em 1977. Realizou temporadas na Alemanha, mas teve seu retorno adiantado devido a temática e signos que estavam agregando exilados políticos em torno do espetáculo o que poderia complicar a situação dos atores da peça em seu retorno ao país.

produções locais. Passaram-se mais de quarenta anos e a realidade dos artistas ludovicense pode ser considerada a mesma, é importante salientar que atualmente continuamos sem políticas de fomento para o teatro, percebe-se com isso que mesmo com o passar de tanto tempo a importância dada ao teatro é nula. Vale ressaltar que ter um plano estadual de cultura não significa ter política de fomento, como é o caso do Maranhão, pois não existem editais que pensem o fomento a curto, médio ou longo prazo dentro do estado e essa realidade nos pertence a muito tempo.

Com o trabalho teatral voltado para apresentações em periferias de São Luís, o GRITA foi fortalecendo seu fazer artístico “o grupo elege, que incipiente, o teatro político como uma nova proposta de fazer teatral, dirigido a uma comunidade, no caso o bairro Anjo da Guarda¹⁶, residência de parte dos seus integrantes.” (SILVA, 2002, p.39). Dessa forma o grupo instala-se no bairro em 1977 e em 1979 inaugura o Teatro Itapicuraíba¹⁷ em formato arena, as atividades do grupo são centradas no contexto social, nesse primeiro momento o grupo conta com três membros: Claudio Silva, Gigi Moreira e Zezé Lisboa, que dão continuidade ao desenvolvimento de ações teatrais junto com a comunidade.

Fotografia 3: Fachada da entrada principal do Teatro Itapicuraíba. (2018).



Fonte: Acervo do grupo.

¹⁶ O bairro surgiu após incêndio no bairro Goiabal que teve ao todo 78 casas completamente destruídas, deixando cerca de 100 famílias desabrigadas, conforme dados da Comissão Estadual de Transferência de População (CETRAP)

¹⁷ <http://historiadoteatromaranhense.blogspot.com/2010/09/grita.html> Acesso em 13 de junho de 2018.

Atualmente o GRITA continua com sua sede no bairro Anjo da Guarda, onde desenvolve suas atividades com teatro comunitário através do projeto *Via Sacra* que surgiu a partir da encenação do espetáculo *Paixão de Cristo* em 1977, oficinas de teatro para a comunidade e intercâmbios com grupos da cidade e de fora do estado, como aconteceu com o grupo *Nóis de Teatro* de Fortaleza – CE que ministrou oficina que tratava sobre olhares periféricos na sede do grupo GRITA em dezembro de 2018. Sobre a *Via Sacra*, Maria José Lisboa (2018) aponta que com esse espetáculo que acontece principalmente por participação dos moradores do bairro e proporciona:

São centenas de potenciais parceiros que se doam para celebrar este encontro. Assim, habita no corpus do trabalho do Grupo Grita uma poética que transita a partir de uma narrativa, que incursiona entre as imagens, os lugares e as performances, utilizando praças, terrenos baldios, lajes, ruas, entre outros tantos espaços inusitados para mostrar essa arte que encanta – O TEATRO e, mais precisamente, o Teatro Comunitário. (LISBOA, 2018, p. 2)

Para que o espetáculo aconteça, o grupo necessita uma equipe de produção que é dividida por setores que passa pela criação artística até a organização administrativa que elaborou um organograma para melhor desenvolvimento da produção (vê em anexos), mostrando a dimensão que a encenação ganhou ao longo de seus 37 anos, o espetáculo passou de espetáculo para um grande projeto que engloba em sua execução toda a comunidade em volta da sede do grupo GRITA.

A exposição sobre o surgimento dos grupos LABORARTE e GRITA me faz compreender que o trabalho em grupo em prol de objetivos estéticos e ideológicos não é uma característica de grupos surgem na contemporaneidade, e possivelmente continuaremos por muito tempo a trabalhar nessa perspectiva, obviamente que a cada momento as motivações para essa forma de trabalho são diferentes e para os artistas as mais plausíveis possíveis. No caso dos dois grupos, ambos trabalhavam na perspectiva de **teatro independente**, que segundo Heloisa Marina (2017), pontua como se dava tal prática no âmbito teatral:

No teatro, portanto, o termo faria referência a organizações que estariam desvinculadas de instituições estatais ou de grandes produtoras do *showbusiness*. Se trataria de um sistema de produção sem dono ou chefe, que não comportaria uma lógica de “estrelismo”, ou seja, todos os atores seriam igualmente importantes no elenco, e que também não se

fundamentaria na lógica da oferta e demanda (rendimento de bilheteria) como meio de existir. (MARINA, 2017, p. 114)

Levando em consideração as características apresentadas pela pesquisadora Heloisa Marina (2017) em relação ao termo teatro independente, podem ser encontradas no LABORARTE e no GRITA, ambos trabalhavam na perspectiva de produzir espetáculos que tratassem da realidade na qual estavam inseridos e não existia uma figura central para as tomadas de decisões em respeito às linhas de criações, gestão e produção, tudo era discutido por todo o grupo. Os grupos seguiram essa dinâmica e conseguiram manter- se justamente pela forma de organização escolhida, ao longo da trajetória de cada grupo muitos artistas contribuíram para que os grupos resistissem e é exatamente isso que ambos fazem.

Apresentar o LABORARTE E GRITA é legitimar e existência e importância desses grupos para a arte teatral no Maranhão, considerando os elementos que contribuíram para a formação desses grupos e para mantê-los ativos até os dias de hoje, mesmo que em formatos diferentes do que quando iniciaram, levando em consideração os aspectos históricos que contribuíram para a prática teatral de ambos os grupos.

2. CONVERSAS FLUÍDAS SOBRE A PRODUÇÃO TEATRAL EM SÃO LUÍS – QUEM É O PRODUTOR (A)?

Este capítulo é reservado à análise da produção teatral em São Luís - MA, especificamente a prática do produtor (a) teatral dentro de um grupo, além perpassar por reflexões sobre a (o) produtora (o) que atua fora de grupo, mas exercendo sua função, mas que exerce a produção. A conceituação do que vêm a ser produção teatral se faz importante para identificar quem é a (o) produtora (o) teatral, bem como se desenvolve seu trabalho no contexto da cidade de São Luís.

Refletir conceitos centrais com os quais dialogarei no decorrer do trabalho a respeito de produção teatral é o ponto de partida desse capítulo, levando em consideração o conceito teatro de grupo, pois aqui a análise partirá da ideia de grupo que se destaca pelo trabalho artístico e ideológico e não busca apenas sobreviver atendendo as regras do mercado do entretenimento realizando espetáculos. Pensando nisso, dizer o que é a produção teatral não é tarefa fácil, uma vez que essa prática engloba tudo que é relacionado a execução de uma montagem. Entretanto, proponho-me a refletir sobre o conceito de produção teatral para além da execução de tarefas ao longo de uma montagem de espetáculo.

A discussão em torno da produção teatral me acompanha desde 2013, quando ainda cursava o curso de licenciatura em teatro na Universidade Federal do Maranhão e paralelo ao curso fazia parte do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho. De fato, só fui compreender o que era a produção teatral dentro o Rascunho, pois no grupo que na época era formado por discentes do curso de licenciatura em teatro, nós mesmos nos produzíamos, não tínhamos condições e arcar com produtor externo, logo ao surgir a necessidade nos organizávamos para executar a produção. Em meio a discussões de estudos dentro do grupo, meu olhar voltou-se especificamente para a produção, a forma como as coisas aconteciam nos bastidores me encantam até hoje, sentir a adrenalina de uma produção pra mim é uma das melhores sensações.

Diante disso, me propus a estudar a produção a partir do olhar de uma artista (no caso, eu mesma), que faz parte de um grupo e que nele desenvolve

sua prática. Obviamente que não poderia deixar de ouvir artistas, que assim como eu, trabalham com a produção em seus grupos e fora deles. Portanto, é em meio a esse contexto que dissertarei sobre a produção teatral.

Desde que defendi meu trabalho de conclusão de curso em 2013, busco referências bibliográficas sobre produção teatral especificamente, de certo que tais referências se fizeram mais presentes e acessíveis em minha prática no meio artístico e acadêmico com o passar dos anos, acredito que a pesquisa envolvendo tal tema se faz necessária bem como as diversas investigações que existem acerca do fazer teatral. Para encorpar a discussão e reflexão do assunto é necessário buscar uma delimitação do conceito de produção teatral, portanto comungo do conceito apresentado no livro de verbetes organizado por *Ingrid Dormien Koudela e José Simões de Almeida Junior* (2015) o livro *Léxico de Pedagogia do Teatro* que apresenta verbetes do teatro, os pesquisadores *Miguel Abreu e Vera Borges* apresentam conceitos para estudo e conhecimento do teatro na teoria e na prática e afirmam o seguinte sobre produção teatral:

A produção, ou ator de produzir qualquer coisa, decorre, na maioria das vezes, de uma ou mais vontades que em determinadas circunstâncias se agregam e se organizam, procurando, para a concretização do seu desejo, um determinado modelo de produção – entendido, aqui, como um conjunto de opções econômicas de várias organizações e do tipo de financiamento, privado, público ou misto. O ato de produzir teatro não foge a esse princípio, e a esse ato chamaremos de produção teatral. (BORGES E ABREU. 2015, p. 145).

Diante do conceito que os pesquisadores apresentam sobre o que é a produção teatral, comprehendo a mesma como uma técnica que compõem o fazer o teatral e que assim como ator, faz parte do processo montagem de uma obra. Levando em consideração o conceito de produção teatral apresentado pelos pesquisadores, relaciona- se diretamente com alguma forma de financiamento, nessa pesquisa o foco não é o modelo de produção teatral utilizado pela produtora, mas que é importante pontuar sobre o modelo escolhido. Entretanto, conhecendo a realidade da vida artística da capital maranhense, pontuo que, as técnicas assumidas para a produção, a gestão do grupo e a afetividade que envolvem os trabalhos, serão consideradas como características dessa forma de desenvolver os processos no âmbito do teatro de grupo na pesquisa em questão.

Nesse sentido, busquei ouvir como os artistas Gisele Vasconcelos¹⁸ atriz e produtora da Xama Teatro, Marcelo Flecha¹⁹ diretor artístico da Pequena Cia de Teatro, esses artistas fazem parte de grupos de teatro que possuem mais de dez anos de existência, outra fonte foi Leury Monteiro²⁰ que atua como produtora teatral do DRAO Teatro da (In) Constância²¹, o grupo continua em atividade, porém sem espetáculos em processo ou apresentações e atualmente a artista trabalha com produção de várias linguagens artísticas além do teatro.

Para compreender a prática narrada pelos artistas, faz-se necessário compreender que a produção teatral depende de um conjunto que contribua para sua execução, seja dentro ou fora de um grupo. Assim como o ator é responsável pela interpretação e/ou representação em um espetáculo, na produção o responsável é a/o produtora (o), que é quem organiza as demandas de acordo com a necessidade da obra, aqui não estou levando em consideração as questões no sentido de se pensar apenas em formas de financiamento, ou seja, o modelo da produção. A questão colocada para reflexão é, quem é a (o) produtora (o) teatral no cenário artístico de São Luís? Buscar a resposta ou respostas para esse questionamento foi prazeroso, poia pude ouvir e partilhar de uma prática que é meu ofício e entender como esse ofício é vivenciado por outros.

¹⁸ Atriz, produtora teatral do Xama Teatro e professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão.

¹⁹ Dramaturgo e diretor artístico, da Pequena Cia de Teatro.

²⁰ Produtora Cultural e professora de arte da rede municipal em São Luís.

²¹ Grupo de pesquisa teatral fundando por discentes do curso de teatro da UFMA em 2009, atualmente o grupo trabalha com produção de todas as linguagens artísticas.

2.1 A realidade do ofício da produção teatral na cena ludovicense

O caminho até o reconhecimento da figura da (o) produtora (o) teatral passa por uma breve análise da estrutura interna dos grupos com quem conversei, consequentemente das suas estruturas produtivas e criativas, contribuindo para descontar a prática da produção teatral enquanto mera prática administrativa e organizacional, apresentando-a como parte da criação dentro do grupo, conforme o pesquisador André Carreira (2002) mostra em seu livro *Práticas de Produção Teatral em Santa Catarina*, onde aborda a produção teatral a partir da premissa que a mesma é um fator que determina a consolidação de um modelo teatral regional dinâmico.

Levando em consideração a premissa defendida por André Carreira (2002), ao longo das conversas realizadas com artistas ludovicense, comprehendi que a forma como os grupos se organizam se consolida na elaboração de estratégias de produção teatral para que os mesmos mantenham-se em atividade, o que é percebido na fala dos artistas entrevistados, como na fala de Gisele Vasconcelos:

O grupo Xama ele tem dez anos, como grupo Xama ele é um pouco concomitante assim com a minha entrada também na universidade, eu sempre criei, foi um grupo sempre baseado nessa pesquisa que eu acabei desenvolvendo na universidade e a Renata Figueiredo também no mestrado dela, que é do ator-contador e da atriz-contadora, então o Xama veio muito com essa proposta de trabalhar com contos, espetáculos que tenham como ponta de partida a arte de narrar, e aí veio eu, Maria Ethel e Renata, a gente trouxe da Tapete²² os espetáculos: A Besta Fera, A Carroça é nossa e montamos As Três Fiandeiras, são três espetáculos do grupo. Então aqui a gente funciona muito com esse artista que é: o artista, pesquisadora, educadora, produtora. (VASCONCELOS, 2018, informação verbal).

No relato de Gisele Vasconcelos, percebo que para processos criativos do grupo Xama Teatro é necessário que as artistas fizessem escolhas sobre o que desejam trabalhar, entendo que isso funcione como um perfil do grupo, ou seja, quais são os interesses que movem o grupo? Considerando que tal questionamento é respondido quando a artista aponta que nos processos de

²² O grupo surgiu na primeira década do século XXI e trabalhava com técnicas de representação e não de interpretação para compor o processo de criação dos espetáculos do grupo. Atualmente o grupo desenvolve trabalhos de consultorias artísticas e espetáculos teatrais.

criação buscam desenvolver a arte de narrar, nesse sentido, considero que o grupo já delimitou o seu modelo de trabalho criativo, justificando-o através da prática de produção. É importante pontuar que dentro do Xama Teatro seus membros são divididos entre sócios efetivos e colaboradores e que tais categorias são importantes para o desenvolvimento da prática de produção do grupo, Gisele Vasconcelos esclarece como se organizam:

São nove pessoas entre sócios efetivos e colaboradores, a gente tem sócios efetivos e tem os colaboradores. Eu acabo funcionando como uma atriz-pesquisadora-educadora por conta da minha relação universidade-xama teatro. E aí a gente tem: atriz, são só atrizes na verdade e o Lauande Aires que é ator. Lauande é colaborador porque ele tem a Santa Ignorância também, então ele funciona no Xama como colaborador, especificamente na Carroça que é o trabalho que ele faz, que ele é o diretor e dramaturgo e agora a gente tá em uma nova montagem do Xama 10 anos também que a gente quer envolver as nove pessoas do grupo. Então tem Maria Ethel, Renata Figueiredo, Rosa Ewerton, Cris Campos que acabam funcionando como sócias efetivas mesmo, aí Lauande Aires, Igor Nascimento, Gustavo Correa e o Cid Campelo, eles são colaboradores. (VASCONCELOS, 2018, informação verbal).

O modo organizativo do Xama Teatro não é uma realidade que comprehende apenas esse grupo, detectei tal realidade ao longo de conversas com outros artistas, o que me possibilitou reconhecer a diversidade de procedimentos de produção e sua complexidade quanto à execução. A divisão de tarefas é necessária dentro de um grupo de teatro que trabalha de forma colaborativa e com a autogestão, ou seja, os próprios artistas executam tarefas além do ofício artístico, essa realidade de organização permeia o cotidiano de outros grupos teatrais ludovicense, ou seja, isso é uma característica forte dentro de grupos de teatro na cidade. Pensando nessa realidade, questionei a artista Gisele Vasconcelos sobre a possibilidade de existir algum tipo de interferência no processo criativo e de produção por ela exercer os ofícios de atriz e produtora, obtive a seguinte resposta:

Nossa isso interfere muito, atrapalha demais porque eu tô na cena em tô preocupada com uma luz que não acendeu, tô preocupada com o público que não chegou, tô preocupada com próxima...outras coisas, sabe!? Então esse trabalho de produção ele atrapalha muito o meu lado da artista, porque eu não consigo desvincular, é muito complicado pra mim porque como eu sou responsável por tudo, sabe assim tudo, ai realmente! Mas eu sei da importância do produtor tá inserido no trabalho, no processo, aí sim ele tem domínio, porque ele pode falar de processo, ele pode falar de tudo porque ele fez parte do processo. (VASCONCELOS, 2018, informação verbal).

O relato colhido e ao mesmo tempo sentindo, apresenta como de fato funciona na prática o desenvolvimento de atividades artísticas dentro de um grupo teatral que faz sua própria gestão. O cotidiano grupal apresenta correria e não é uma rotina, pois as ações irão acontecer de acordo com as necessidades do grupo e individuais de quem compõem esse grupo. Diante disso, compreendo que a função de produtora, exercida por Gisele Vasconcelos não é uma função de caráter apenas técnico ou executivo, por mais que sejam características da produção, a artista se propõe a criar e produzir sem esquecer-se do processo criativo, a fala de André Carreira (2002) endossa o trabalho desenvolvido pela artista quando o pesquisador aponta o que é produzir:

Produzir é basicamente criar as condições materiais para a realização artística do projeto. Será o produtor que ao participar da gênese do projeto teatral deverá preocupar-se em descobrir dentro dos elementos constitutivos os caminhos a serem seguidos para a construção do projeto de produção. (CARREIRA, 2002, p.77)

O pesquisador afirma que a produção deve ser pensada como parte do processo criativo e a separação de ambos significa fazer teatro voltado para o pensamento unicamente mercadológico. Vale ressaltar que a prática exercida por Gisele Vasconcelos se desenvolve dentro de um conceito grupal que a própria artista esclarece “trabalhamos no colaborativo, isso eu falo também na minha tese de doutorado e o Igor também fala na dissertação dele de mestrado, sobre esse processo de construção, que a gente pode chamar conjugado, eu gosto desse termo também, conjugado.” (VASCONCELOS, 2018, informação verbal). O processo criativo ao qual Gisele Vasconcelos (2018) se refere é do espetáculo *As Três Fiandeiras* (2015), onde durante o processo criativo as atrizes e demais membros trabalharam com o procedimento de criação que aliava o realismo a escrita do texto, conforme menciona a atriz-produtora:

Se no processo criativo da montagem do espetáculo *As Três Fiandeiras*, utilizamos carretéis de variados tamanhos, quilos e quilos de fio, inúmeras peças de roupas, objetos reais pesados como televisão de 14 polegadas, rede de pesca, fotografias, entre outros objetos funcionais, na montagem final utilizamos somente o essencial. (VASCONCELOS, 2016, pág. 56).

A descrição de como se dava o momento do processo criativo do grupo é essencial para que se compreenda como aconteceu a construção e criação

de um trabalho que foi pensando a partir de um grupo e consequentemente as condições materiais para a produção devem ser pensadas em conjunto com o processo criativo. O desvinculamento um do outro é abandonar o teatro feito dentro de grupo que possui um conceito e pensar somente no mercado esquecendo que a produção faz parte do fazer criativo. Diante da exposição da forma como o Xama Teatro se organiza, a reflexão sobre a função exercida por Gisele Vasconcelos pode ser considerada uma **produtora-criadora**, o termo foi pensando por acreditar que mesmo quando a artista exerce o ofício de atriz ela também pensa na produção, em como fazer para que as condições materiais proporcione a concretização artística do projeto, pois os estudos e ensaios lançam o olhar sobre a realidade possuem para criar o espetáculo.

A reflexão sobre a prática de atriz da artista foi pensada dentro do contexto de um grupo que se organiza na perspectiva do teatro de grupo além de trabalhar de forma colaborativa como mencionado anteriormente. O sentimento de criadora da obra se dá por ela fazer parte em cena e fora dela, exercendo o papel de quem colaborou para a construção do espetáculo, aqui não me refiro ao fato de Gisele Vasconcelos ser atriz do grupo, mas como ela desenvolveu sua função de produtora estando dentro do espetáculo? Como o olhar de produtora contribuiu dentro do processo criativo?

Duas questões a serem respondidas, a artista conta sobre o processo de criação do espetáculo *As Três Fiandeiras*, onde aponta possibilidades reais de matérias a serem utilizados após os primeiros laboratórios de criação:

Se no processo criativo da montagem do espetáculo *As Três Fiandeiras*, utilizamos carretéis de variados tamanhos, quilos e quilos de fios, inúmeras peças de roupas, objetos reais pesados como uma televisão de 14 polegadas, rede de pesca e fotografias, entre outros objetos funcionais, montagem final utilizamos somente o essencial. (VASCONCELOS, 2016, p.56)

Durante o processo as possibilidades de criação foram utilizadas, porém no espetáculo o grupo ficou com aquilo que julgou necessário para o trabalho e que é mais fácil de transportar quando necessário, ou seja, pensar em praticidade e logística sem interferir na obra partiu do ofício de produtora exercido pela artista. É preciso reconhecer que o envolvimento da artista no processo criativo e de execução (pensando desde a compra de materiais a balanços financeiros) proporciona um olhar cuidadoso com o intuito de

beneficiar o grupo uma vez que ela sabe das necessidades artísticas e técnicas, tornando-se responsável pelas duas dimensões da arte dando segurança sobre o trabalho, Gisele Vasconcelos esclarece:

O começo da criação das Fiandeiras, o Igor sempre usou de processo com muitos elementos pra depois a gente descobrir o que os elementos eles ficaram no plano da imaginação, da ação, mas eles saíram todos, Fiandeiras ficou com o carretel, tapete e luz, mas se tu olhar as fotos algumas estão no trabalho dele e estão aqui, fotos do que a gente usava, as rendeiras carregam era uma coisa de ferro gigantesca atrás com tudo que tu pode imaginar né?! (VASCONCELOS, 2018, informação verbal)

O processo de criação possibilitou as atrizes experimentarem alguns objetos em cena, porém ao final o que ficou foi apenas o considerado essencial. Diante da fala de Gisele Vasconcelos, entendo como é importante dentro do processo de criação a participação de todos, os múltiplos olhares sobre um mesmo lugar possibilitou a construção de espetáculo belíssimo e consegue nos envolver, digo isso na condição de espectadora. Portanto é necessário pontuar que a metodologia utilizada pelo Xama Teatro na criação do espetáculo *As Três Fiandeiras* deve ser levada em consideração, especificamente sobre essa metodologia Gisele Vasconcelos pontua:

Desde o início das Fiandeiras é assim, todo o nosso trabalho do Xama, porque a gente cria rotas, então rota é pra levar teatro onde as pessoas não têm acesso à cultura teatral, elas têm acesso a diversas culturas, inúmeras, populares é riquíssimo os lugares onde a gente vai, mas a cultura teatral não. Então nossa rota é sempre assim, então a gente tem que ter tudo, a gente tem que ter iluminação, a gente tem que conseguir levar tudo no carro, a gente tem que viajar o mundo, sabe? Então nunca a gente vai tá preso a uma caixa cênica, e isso interferiu na criação, interferiu no tipo de refletores que a gente vai usar, interferiu o tipo de malas que a gente vai usar né, pra carregar as coisas, então assim, tipo de mesa de luz que a gente vai poder carregar. Então tudo interfere no formato da apresentação que é uma apresentação do Xama. (VASCONCELOS, 2018, informação verbal.).

Seguindo a narrativa de Gisele Vasconcelos, quando fala que grupo cria rotas para levar teatro e para isso deve-se pensar em como fazer essa rota de forma que ela consiga de fato cumprir sua função que é levar teatro para lugares pouco acessado é importante pontuar que ao trabalhar na dinâmica de autogestão, as possibilidades criativas são mais evidentes e que tal modo de organização é uma realidade em São Luís, a prática em produção teatral vai se moldando ao passo que os artistas exercem a função de produtora (o) vão adquirindo experiência e aprendendo como realiza-la, gerando uma

metodologia própria, mas que fica aberta e pode ser moldada de acordo com a necessidade do grupo essa prática pode ser chamada de autogestão.

A autogestão é o modelo de produção teatral que também é utilizada pelo grupo *Pequena Companhia de Teatro* que surgiu juridicamente em 2009, mas Marcelo Flecha, Cláudio Marconcine²³, Jorge Choairy²⁴ e Kátia Lopes²⁵ trabalham juntos há muito tempo desde 1998 para ser mais precisa, mas o status de grupo surge ao longo da leitura e montagem do espetáculo *O Acompanhamento* em 2005, durante o processo sentiram necessidade de formalizar o grupo por questões de resistência a arte teatral, pois no período em que o grupo surgiu o momento era de fragilidade principalmente para o teatro em São Luís, sobre isso Marcelo Flecha diz:

Então a produção quando se pseudo profissionalizou ela caiu significativamente, paralelamente a isso estava acontecendo o entrancemento do teatro de grupo no Brasil tentando se recuperar que ai a gente vai falar da época do diretocentrismo, do Gerald Thomas foi uma época ruim, uma década onde o teatro de grupo tava muito fragilizado, fora os expoentes que ainda conseguiam se sustentar, mas a coisa ficou muito individualista mesmo, ou seja, o encenador era o grande mentor, ou seja, todo o resto girava em torno dele, então foi um momento ruim quando começa a se migrar pra essa nova configuração de resistência a partir do grupo em si é quando a gente: eu, Kátia e Jorge, nós já trabalhávamos juntos desde 1998, todos esses trabalhos que eu tô falando Kátia sempre estava e Jorge sempre tava e Claudio imagina amigo de décadas lá em Imperatriz e a gente sempre dialogando. Quando isso acontece, a gente percebe que há um terreno fértil pra gente pensar e dizer: não, tá na hora da gente criar o grupo, tá na hora da gente criar um lugar onde a gente possa de alguma maneira concentrar essa potência, ou seja, estabelecer um meio de produção e aí a gente funda em 2005 a Pequena Cia de Teatro incialmente só nós três eu, Jorge e Kátia, mesmo César que era ator do Acompanhamento que o primeiro espetáculo da Cia, mesmo ele estando inserido ele não fazia parte da Cia, ele funcionava como ator convidado e a partir daí a gente vai para essa experiência que aí tu conhece um pouco, basicamente é isso pra te dar um apanhando assim da trajetória. (FLECHA, 2018, informação verbal).

Na década de 1990 o teatro ludovicense enfrentava uma crise, muitos grupos teatrais estavam se desfazendo por conta das produções artísticas produzidas pelo então diretor do Teatro Arthur Azevedo, Fernando Bicudo²⁶ e com o apoio do Ministério da Cultura. O Teatro contratava em regime de CLT (Consolidação das Leis do Trabalho) os artistas para que trabalhassem atuando nos espetáculos, essa prática foi encarada por alguns como benéfica

²³ Ator da Pequena Cia de Teatro.

²⁴ Ator da Pequena Cia de Teatro e Dj.

²⁵ Produtora da Pequena Cia de Teatro.

²⁶ Diretor e produtor de óperas e espetáculos dirigiu o Teatro Arthur Azevedo de 1991 a 2004.

no primeiro momento, pois os artistas entendiam como um reconhecimento profissional, mas enfraqueceu o movimento teatral da cidade ao ponto de os grupos deixarem de produzir seus espetáculos, afinal os artistas estavam no elenco das grandes produções de Fernando Bicudo, conforme reportagem feita pelo jornalista Irineu Machado e publicada no site da Folha de São Paulo na época:

Os custos da produção, que tem apoio do Ministério da Cultura, já ultrapassaram R\$ 500 mil, segundo Bicudo. Os 167 artistas que integram o elenco da apresentação foram selecionados há um ano. As coreografias reúnem os principais estilos de bumba-meу-boi do Maranhão, como o boi-de-matracas, o boi-de-zabumba e o boi-de-orquestra. A música e as fantasias mudam com o estilo. (MACHADO, 1996)

Nesse contexto de instabilidade artística, onde o trabalho dentro de grupo estava fragilizado que surgiu a Pequena Companhia de Teatro na tentativa de legitimar o trabalho em grupo, conforme já mencionado. Pensando no conceito de grupo a Pequena Companhia de Teatro surge para continuar fazendo o que já faziam, porém não enquanto grupo que se reunia para tomar decisões relacionadas especificamente ao grupo e seus processos artísticos.

A ressaca provocada pela década de noventa fez com que se reavaliasse a estrutura teatral maranhense e a ideia de grupo começou a germinar novamente, ancorando-se no coletivo como único caminho para sobrevivência artística, mas também a subsistência financeira. Claro que os efeitos da deterioração gerada pelo esfacelamento dos grupos não se remediam de uma década para a outra e, hoje, um número insignificante de artistas ligados à atividade teatral sobrevivem do seu ofício. Contudo, a consciência dos prejuízos sofridos pelo abandono do formato fez com as novas gerações de fazedores percebessem a importância da estrutura de grupo no universo teatral e passassem a dedicar seu tempo à vida em coletivo. (FLECHA, 2012, p.25)

Nesse sentido, Marcelo Flecha (2018) fala que dentro do grupo, os membros se dispuseram a encarar o teatro com o desejo amador e a seriedade profissional buscando sempre refletir sobre a prática do grupo. O nascimento do grupo se dá a partir do desejo dos artistas e por sentirem necessidade de fazer teatro, se agruparam e estão até hoje na labuta diária que é fazer teatro, o modelo de gestão adotado é também reflexo que impulsiona a criação. Para os membros da Pequena Companhia de Teatro somar ações, encontros, estratégias, parcerias, pensamentos e práticas é a forma que o teatro de grupo do país tem para enfrentar a nova ordem que se avizinha, certos da tragédia

que assolará a cultura brasileira: quem fala em fundo do poço não sabe o que é profundidade. (FLECHA, 2018)²⁷

O diretor artístico, apresenta questões relacionadas a forma de trabalho em grupo que a Pequena Companhia de Teatro utiliza para resistir e manter-se em atividade, mas se preocupa com o momento de conturbações políticas que país vem enfrentando devido ao novo governo do país, o artista teme o retrocesso. Levando em consideração que o grupo sempre foi a premissa para o trabalho teatral na capital ludovicense, ter que se reinventar mais uma vez não seria uma tarefa fácil, porém não seria uma novidade a classe teatral sabe fazer isso. Ao longo de uma década de sua existência a Pequena Companhia de Teatro se organiza de forma em que todos trabalhem, mesmo que uns mais e ou outros menos mediante acordo prévio não há problemas, mas a forma de recebimento financeiro quando se tem será de forma diferente, conforme Marcelo Flecha contou em nossa conversa fluída:

A Pequena Cia de Teatro são 4 membros, independente de quem trabalha mais ou menos, a gente divide economicamente e quantitativamente, enquanto nenhum de nós se incomodar com isso, em saber que um trabalha mais do que o outro a gente mantém essa lei, quando começar a incomodar a gente muda, todos sabem que eu tenho uma carga laboral muito maior, porque eu dirijo, eu faço cenário, ou seja, teoricamente artisticamente em qualquer projeto normal você faria diferenciações, né? Direção, não sei o que, cenografia, iluminação, atuação, aqui não isso a gente já vem mais de uma década, talvez agora, o Jorge resolveu não atuar no próximo espetáculo, ele vai querer pular esse, aí sim provavelmente a gente vai ter que fazer uma reequação porque na nossa formação nós temos: um diretor, uma produtora e dois atores que o nosso digamos, cargo fixo depois todo mundo faz tudo, então quando um resolve não fazer isso mais, aí lógico vai ter que reequacionar isso tentar organizar. (FLECHA, 2018, Informação verbal)

Diante da informação apresentada pelo artista, é interessante notar que a forma de trabalho da Pequena Cia de Teatro se desenvolve mediante prévio acordo dos integrantes do grupo, onde todos ocupam uma função que auxilie a gerir o grupo, ou seja, cada um tem seu ofício artístico e um ofício que chamarei de grupal, que se aproxima da metodologia de trabalho do Xama Teatro, já que ambos os grupos deixam em aberto para que os membros se posicionem em qual outra área querem colaborar com o grupo. A exceção é a figura do diretor que na Pequena Cia de Teatro existe uma pessoa que exerce

²⁷ <http://pequenacompanhiadeteatro.blogspot.com/2018/12/contrariando-nova-ordem.html>
Acesso em 18 de dezembro de 2018.

essa função em todos os trabalhos criado pelo grupo, a criação parte de inquietações que esse diretor propõe aos atores. A formação do grupo é clara, existem funções artísticas definidas e aqui a produtora Kátia Lopes possui uma participação nos ensaios observando, ela não participa dos ensaios praticando e ao fim conversam sobre o ensaio e questões técnicas da produção, isso até antes do espetáculo *Ensaio sobre a Memória*²⁸ novo trabalho do grupo e que a produtora participou dos treinamentos e ensaios junto com o diretor e atores, e passou a integrar o elenco do espetáculo com o colega de grupo Cláudio Marconcine e os artistas Lauande Aires e Tássia Dur²⁹, ambos não fazem parte do grupo foram convidados especificamente para esse trabalho.

No cotidiano da Pequena Companhia de Teatro, Kátia Lopes executa as ações pensadas pelo grupo no decorrer do processo criativo, ela não se limita apenas as ações dentro da sala de ensaio, seu trabalho consiste em colocar em prática e resolver questões que foram pensadas em conjunto. O contato com o espetáculo em construção acontece durante toda a criação, que vai desde as reuniões iniciais para discutir sobre o que vão montar e como acontecerá tal montagem, ou seja, a produtora participa ativamente das reuniões onde são discutidas questões que vão desde orçamento até a observação de ensaios. Essa forma de trabalho proporciona ao grupo se manter ativo e resistir, pois não há necessidade de chamar uma pessoa externa ao grupo para exercer alguma atividade que tenha relação direta com o processo criativo e a forma como o grupo se organiza, horizontalizando os membros em relação as suas funções e a forma que se organizam enquanto grupo.

A forma de trabalho utilizada, proporciona a produtora fazer parte da criação do espetáculo, expandindo a ideia de criador dentro do grupo também para a produtora. A observação do ensaio e o diálogo estabelecido após um dia ensaio contribui de forma significativa para o processo de criação porque houve uma pesquisa prévia e o que aconteceu na sala de ensaio é orgânico, conforme diz o diretor artístico:

²⁸ O espetáculo estreia em maio de 2019. https://pequenacompanhiadeteatro.blogspot.com/2019/04/o-quadro-de-antagonicos-e-vida-que-segue.html?fbclid=IwAR381L2lhvdGrDc69DY1PKKb_I3xuYTwY3A0_OWXKlhQ1-7bP6lWTZgqWQ Acesso em 14 de abril de 2019.

²⁹ Atriz que trabalha em outras linguagens artísticas como música e cinema.

...precisamos de pessoas com propriedade para falar do que estamos fazendo dentro do grupo, ele tem que tá na sala de ensaio porque é orgânico é um organismo o teatro de grupo é um organismo, ou seja, não dá para imaginar e ai é que eu sou um pouco “caxias” em relação a estrutura mais mercadológica a estrutura de empresa, é porque como um organismo a coisa ela é muito mais ardilosa é muito mais barro, não é concreto. Você vai construindo, cada grupo tem sua forma de organização. (FLECHA, 2018, informação verbal)

Nesse sentido, tanto o trabalho dos atores, quanto à participação da produtora com suas falas e impressões contribuem com processo criativo, evidenciando que não existe uma relação vertical entre os membros da Pequena Companhia de Teatro e sim horizontal. O processo criativo parte dos atores dentro sala de ensaio a partir do *Quadro de Antagônicos*³⁰, conforme Marcelo Flecha conta:

Normalmente a gente parti disso que tu estás vendo aqui, é a sala de ensaio, o ponto basilar da construção da Pequena são os atores treinando em sala de ensaio, tudo parte dali esse é o primeiro ponto. Como a gente já, no decorrer dessa última década e meia a gente meio que organizou, sistematizou um pouco o nosso fazer isso tá bastante assentado no livro do Abimaelson, essa sistematização favorece o nosso caminho a gente sabe como vai começar e como vai conduzir o trabalho a gente não tem muito espaço para o processo laboratorial, a gente nem trabalha mais na verdade com essa ideia laboratorial. Então esse procedimento se dá a partir daqui que é o que eu estou tentando fazer agora. Vou tirar tudo, porque a gente parte do espaço vazio para partir da dramaturgia, do trabalho dos atores, das camadas de leituras, então as coisas vão se incorporando. (FLECHA, 2018, Informação verbal)

A metodologia do Quadro de Antagônicos coloca os atores no centro da criação, porém a produtora torna-se participante no processo porque expõe o seu olhar diante do que os atores constroem criativamente, ou seja, múltiplos olhares de um mesmo processo. Quando Katia Lopes acompanha o ensaio e dialoga sobre o que viu e suas impressões, percebo nessa prática a horizontalidade do grupo, pois essa forma de organização parte da premissa de criação cênica autoral e voltada a pesquisa estética, poética e artística proporciona a troca entre os pares.

³⁰ O quadro de antagônicos, metodologia adotada pela Pequena Companhia de Teatro, é alicerçada em palavras, aos pares, e que sugerem sinestesias, dando ideia de antagonismos para fortalecer o conflito inerente ao fazer teatral – aqui mais especificamente relacionado ao drama –, a saber: peso/leveza; força/fraqueza; dilatação/retração; agilidade/dureza; velocidade/lentidão; masculino/feminino; samurai/gueixa; tensão/relaxamento; mínimo/máximo; contenção/expansão. Disponível em: <http://pequenacompanhiadeteatro.blogspot.com/2018/09/rastros-e-memorias-do-registro-ao.html> Acesso em dezembro de 2018.

Levando em consideração essas informações, é necessário pontuar que a forma como o grupo opera influenciará no trabalho da produtora, afinal ela exerce seu ofício e colabora na criação quando adentra a sala de ensaio, seja para observar ou treinar, existe abertura para o diálogo entre os pares, proporcionando um olhar sensível para a criação. A relação de Kátia Lopes com o grupo é afetiva além de profissional, são muitos anos de trabalho com o grupo, existe uma relação de muita confiança. É interessante notar que a produtora faz parte do grupo desde sua fundação, a propriedade com que ela discorre sobre a trajetória da Pequena Companhia de Teatro é algo que deve ser levando em consideração, afinal ela sempre esteve no grupo, portanto não existe um olhar de distanciamento da prática do grupo afinal ela é parte do grupo assim como os demais membros.

A princípio Kátia Lopes, se dedica especificamente a produção, porém seu ofício é inerente ao processo criativo, pois a produção não é colocada apenas como uma atividade acessória do teatro que vai ajudar o grupo a conseguir recursos financeiros, ela passa a ser pensada dentro do processo de criação o que auxilia no desenvolvimento de abordagens próprias para a execução da produção dialogando com a obra em criação. O pesquisador Rômulo Avelar (2014) corrobora da ideia de que a produção implica em participação criativa, pontua que a produção contribui também como definidor de rumos, devido as possibilidades que são criadas a partir de um olhar macro do processo criativo, podendo ser considerado como reinvenção.

A produtora refleti que sua participação no início era tímida, porém com a possibilidade de expor suas ideias acerca do que o grupo desenvolve no ensaio contribui na escrita e organização do material da Pequena Companhia de Teatro, uma vez que ela se sente segura para falar dos espetáculos. Assim como Gisele Vasconcelos no Xama Teatro, Katia Lopes pode ser considerada uma **criadora** dentro Pequena Companhia de Teatro mesmo ela não se considerando atriz, mas artista, sua criação é relacionada com o que ela recebe visualmente, como chega nela e como isso a atravessa para que assim ela possa estabelecer um diálogo com os outros membros sobre a obra e com o espectador que na cadeia do fazer teatral é o último a ter contato com o espetáculo. Observar é uma das atividades que a produtora desenvolve, bem como o estudo teórico e a pesquisa que compõem a realidade de atividades do

grupo, ou seja, Katia Lopes faz parte ativamente do processo que a torna idealizadora, deixando de ser apenas executora. É importante ressaltar que o impulso que move tal forma de criação é a vontade de desenvolver uma arte de resistência, nesse sentido o trabalho desenvolvido pela artista é parte dessa resistência que permite aos artistas reinvenções ao longo do processo criativo dentro do grupo, tais reinvenções contribuem para o desenvolvimento artístico em grupo mesmo quando a experiência de uma realização artística seja singular ela não é individual.

2.2 Reinvenções da (o) produtora (o)

Reconhecer os caminhos de gestão e produção como necessários e intrínsecos do fazer teatral, considerando a autonomia da arte como quimera, como sonho que, ainda impossível de ser atingido em sua plenitude, deve ser a mola propulsora da criação. (MARINA, 2017, p. 108)

O reconhecimento de que a produção e a gestão contribuem para o fazer teatral e que a busca por caminhos e formas de trabalho que sejam resistentes podem ser consideradas como elementos centrais de uma prática artística desenvolvida de forma horizontal. Ao longo das conversas com os artistas, fica claro que o modelo de trabalho escolhido pelos grupos influencia diretamente no resultado estético apresentado ao espectador e que tal modo de organização é uma forma de resistir em manter-se enquanto grupo, os múltiplos olhares sobre a prática criativa é colocado como metodologia durante o processo de criação dando fala a todos os membros. Pensando nessa premissa, comprehendo que o grupo e quem o compõem estão em constantes descobertas, redescobertas e dispostos a se reinventarem enquanto artistas.

Se no passado a produção teatral era vista apenas como uma técnica para executar ações pontuais e burocráticas, na contemporaneidade a produção passa a ser reconhecida como um mecanismo de resistência dentro de projetos teatrais, uma vez entendida como impulso para manter em funcionamento o grupo e seus modos de produção. Dessa maneira entendo que com o passar dos anos e as lutas enfrentadas por artistas para manterem-se exercendo seu ofício, a *reinvenção* na produção pode ser entendida desde quando deixamos de olhar a criação teatral somente como produto independente do mercado.

Para dar corpo a discussão dessa *reinvenção* que tem como figura central o artista que é produtor. Conversei com a artista Leury Monteiro que faz parte do *Grupo de Pesquisa e Produção em Arte Drao Teatro da Inconstância* desde sua fundação até hoje, ou seja, ao longo dos dez anos do grupo a artista vivenciou momentos que a fizeram compreender melhor o papel da (o) produtora (o) de teatro. Atuando como produtora, Leury Monteiro conta que

iniciou sua trajetória com a produção a partir de uma crise sobre o que queria fazer de fato da sua vida profissional:

Eu sou do antigo curso de arte, eu sou de educação artística, mas que lá a gente trabalhava artes visuais e artes cênicas juntos e todo mundo eu acredito que entra no curso de teatro ou de artes cênicas quer ser ator, já entra assim. Quando ainda a pessoa não se reconhece, mas aí ela sai ou ela se reinventa ou ela se redescobre, eu acredito que eu me redescobri. Eu fui, fiz alguns trabalhos como atriz esporádicos tanto acadêmico como fora, mas eu não me encontrei mais dentro das artes, eu fui vendo que tava muito longe, é uma coisa que eu até digo que seja minha frustração da vida, não fui a atriz que eu pensava que eu poderia ser. E aí eu fui me reinventar e acabei me descobrindo com uma oportunidade que eu tive, que foi até da própria Gisele Vasconcelos, eu até falo muito em entrevista e talvez ela não saiba disso, mas eu digo que ela é minha mentora cultural. Então foi quando ela me convidou pra ser assistente dela na I Semana de Teatro que aconteceu em 2006 a primeirinha. E naquela época São Luís viveu um período muito grande de eventos de semanas, uma política de eventos na verdade, principalmente vinda do Governo do Estado, então tinha várias semanas e aquilo tava se ressurgindo um novo movimento em São Luís que foi pós saída Bicudo, abertura do Teatro Arthur Azevedo o qual eu não participei, então eu sabia o que estava acontecendo naquele terreno, mas depois eu pesquisei e usei muito na minha monografia. E aí o que acontece, tomei conhecimento desse terreno quando eu fui ser assistente de Gisele, então ela que tava a frente da questão política da cidade na época, tava também a frente das questões burocráticas da época, da gestão dos equipamentos culturais, e eu fui junto com ela ser assistente na I Semana de Teatro e acabei gostando muito daquilo, dos bastidores e foi quando eu conheci primeira vez os bastidores do Arthur Azevedo, eu já tinha ido ao teatro Arthur Azevedo, mas eu não conhecia como é que aquilo funcionava. E naquele mesmo ano de 2006 eu tava querendo sair do curso de arte, eu já sabia que não era mais aquilo que eu queria, tanto que tranquei o curso e fui fazer um outro vestibular e trabalhar numa outra coisa que era em comunicação, eu fui fazer comunicação e fui trabalhar em outra coisa ligada a administração, mas aí eu recebi uma ligação pra de novo devido eu ter sido assistente de produção da I Semana de Teatro, foi a primeira Guajajara, Ah! Vai ter a primeira Guajajara, eu não sabia até então o que era a mostra Sesc Guajajara de Arte como Wagner Heineck tava a frente, e aí ele chamou as três pessoas que tinham sido assistente na I Semana do Teatro que era eu, Danni (Danielle Fonseca) e a Elis e a gente foi ser. (MONTEIRO, 2018, Informação verbal)

O relato da artista expõe a realidade de jovens artistas do teatro em São Luís, uma vez que ingressam no curso de teatro na universidade que é licenciatura, ou seja, forma docentes, o que não anula a formação artística, pois dentro da universidade os alunos adquirem experiências artísticas ao longo da trajetória do curso através de oportunidades e possibilidades de trabalhos todos com teatro a partir do vínculo com a instituição. Diante da oportunidade de trabalho Leury Monteiro pode se reinventar, uma vez que acreditava está perdida por não conseguir seguir carreira artística como atriz, porém a oportunidade de trabalhar em dois festivais de teatro, sendo um organizado pelo governo do Estado através da Secretaria de Estado da Cultura

e outro organizado pelo Serviço Social do Comércio - SESC em ambos na função de assistente de produção, a experiência em produção teatral permitiu que a artista se encontrasse artisticamente e escolhendo a produção teatral como ofício.

Segundo o pesquisador Rodrigo França Silva³¹ (2018) que desenvolveu em seu mestrado a pesquisa intitulada *Arte e Trabalho em São Luís do Maranhão: perspectivas e impressões de atores e atrizes sobre a atividade teatral*, onde o pesquisador aponta que a formação do artista é importante para o desenvolvimento profissional do artista de teatro, conforme menciona o pesquisador:

Ainda sobre a formação de artistas, o percurso de sua carreira é um elemento importante a ser considerado. Atores e atrizes encontram em sua trajetória artística a possibilidade de reinvenção, que lhe possibilita trabalhar com propostas estéticas diferenciadas o que torna esses indivíduos versáteis e assim os habilitam a trabalhar em produções teatrais diferentes entre si. Mas, além da experiência que os capacita, é necessário considerar o papel das instituições nesse processo, que concedem certificações de qualificação profissional que, no mundo do trabalho, é um componente importante no processo de diferenciação, colocando o trabalho artístico na arena da competitividade e legitimando diferenciação de valores monetários no pagamento de cachês.(SILVA, 2018, p. 37-36)

Nesse sentido, comprehendo que a reinvenção acontece com muitos artistas, o ofício permite a reinvenção diante das possibilidades que surgem ao longo da trajetória artística. Ao longo da conversa que tive com Leury Monteiro, percebi que a primeira reinvenção dela enquanto artista aconteceu com a experiência de trabalhar em dois festivais de teatro, através dessas oportunidades a artista se encontrou artisticamente, uma vez que já estava pensando em desistir do teatro, porém a certificação de que havia realizado um bom trabalho veio quando recebeu o segundo convite para trabalhar com produção, dessa vez na I Mostra Sesc Guajajara de Artes, conforme citado anteriormente. Diante do exposto, percebo que a cada participação em produção teatral, a formação da artista consolida-se, uma vez que é praticando que ela descobre quais caminhos trilhar dentro da produção teatral.

A reinvenção é parte importante no processo de formação de artistas, o exemplo de Leury Monteiro deixa isso claro, assim como ela existem outros artistas que precisam se reinventar para continuar no teatro ou até mesmo na

³¹ Docente da rede estadual de ensino do Maranhão, Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Cultura e Sociedade.

arte. A formação do artista é importância, porém nem sempre conseguimos, a artista relata que ao trabalhar em como assistente de produção em dois festivais foi sua reinvenção:

E ali eu me reafirmei, eu até digo assim: a Semana me descobriu e o Sesc Guajajara ratificou todo aquele meu interesse, foi o meu primeiro contato com Sesc, foi quando eu conheci o que era os formados no meu curso de educação artística poderia trabalhar nessa área. Então o Sesc tem um peso enorme na minha vida, tem uma relação do Sesc assim de tipo casamento separado. Mas assim, eu defendo o Sesc sempre, as políticas do Sesc aconteça o que acontecer ele não só tem essa participação na minha vida e pra mim ainda é a maior parte do movimento cultural da cidade e hoje eu pertenço a gestão pública, mas eu dou esse mérito ao Sesc. Dali começou uma parceria do Sesc que quase que efetivamente durou quase dez anos, eu trabalhei em todas as Guajajaras até 2013, então assim aí eu me reafirmei nessa área isso foi em 2006. (MONTEIRO, 2018, Informação verbal).

Levando em consideração a reinvenção artística de Leury Monteiro, é interessante notar que a artista estabeleceu um elo de trabalho a partir do primeiro de dez anos com uma instituição responsável por fomentar o teatro no Maranhão cumprindo funções e lacunas deixadas pelo o Estado no que se refere ao desenvolvimento cultural e que a formou-a enquanto produtora, uma vez que ao longo de uma década a artista atuou a frente das produções cênicas do SESC. O conhecimento adquirido tornou-se a referência para que Leury Monteiro continuasse a desenvolver seu trabalho de produtora. A falta de recursos financeiros para participar de cursos fora do Estado existe, mas não interferiu na formação de produtora da artista, a artista formou-se a partir da prática, realidade da classe artística ludovicense.

A possibilidade de formação prática foi ofertada a Leury Monteiro quando estagiava em um dos lugares mais encantadores, o teatro Arthur Azevedo, conforme narra a artista:

Eu passei no estágio do teatro Arthur Azevedo e aí eu trabalhei em várias produções em 2007. Eu vi como as coisas funcionavam, aí eu fui vendo como produção de teatro funcionava, montagem quando vinha grupo de fora, como se funcionava a daqui e o movimento de formação de grupos de teatro e Semana, política de evento foi tomando força e eu fui acompanhando aquilo, aí veio Semana de Dança, de música, eu fui, como eu sou de um curso que é polivalente, eu não me interesso só em produção de teatro, eu me interesso muito por produção de música que foi o que eu trabalhei mais nos últimos anos, de cinema porque o teatro Arthur Azevedo foi esse canal para eu conhecer tudo isso, e o meu estágio no Arthur foi até 2009 e foi quando a gente fundou o nosso grupo de tudo que eu aprendi ali, e também na gestão de Gisele, foi a pessoa que me levou pra ser assistente que eu me descobri, quando ela foi diretora do Arthur Azevedo ela deu uma chance, era estágio né? ela chamou vários e era todo mundo estudante a maioria de educação artística e de teatro e Gisele é do mesmo curso que eu

da antiga educação artística e falou o seguinte: quem tinha interesse de experimentar outras áreas pra gente não entrar e sair recepcionista porque a gente era recepcionista e guia, guia a gente apresentava os bastidores do teatro, quem não tinha interesse? E aí ela resolve dá essa oportunidade que eu acho válido e acho que todo gestor deveria fazer isso e na época eu falei do meu interesse por produção, Ivaldo falou do interesse dele por direção, Camila me lembro que falou de iluminação e ela resolveu fazer um rodizio, foi quando ela disse: então ninguém vai sair daqui recepcionista e vai entrar, Camila saiu da recepção e foi pra técnica, passou um período. Paralelo a ela subi para trabalhar com a Renata na época pra conhecer como funcionava essa gestão até porque o Arthur também fazia produções de aniversário e tudo mais, infelizmente durou pouco tempo, durou uns dois meses foi quando teve a cassação do Dr. Jackson Lago e quando chegou o novo diretor ele disse que não tinha pessoal e achou desnecessário todo mundo voltou de onde saiu e eu voltei a recepção. Foi tempo que o contrato, a única pessoa que continuou foi Camila porque tinha acabado o contrato dela de estágio ela ia sair do Arthur Azevedo e ele acabou efetivando ela no teatro para trabalhar como funcionária, mas no mais quem tava como estagiário voltou a fazer o que vinha fazendo, ninguém mais foi ver figurino, acompanhar montagem ninguém mais. (MONTEIRO, 2018, Informação verbal).

É instigante pensar na formação da artista por meio de estágio prático, uma vez que a produção teatral é em sua essência prática, o estágio contribui para a consolidação do aprendizado, afinal a artista estava em contato direto com os artistas que buscavam o teatro para se apresentarem e assim acompanhava de perto como funcionava a produção teatral. A ideia do estágio na área de atuação em que cada estudante se identificava é bastante inteligente, já que ao longo da graduação, as oportunidades de contato com outras áreas do teatro que não só a interpretação surgem, contribuindo assim para a formação de artistas e que tem habilidade para outras áreas dentro do fazer teatral. É necessário considerar o envolvimento da artista com variadas esferas produtivas da criação teatral e que essa engrenagem funciona e precisa ser movida. Na fala de Leury Monteiro, a frustração por não ter continuado no estágio na área que ela se reinventou é notável. Diante disso, a artista narra sobre a fundação do *Grupo de Pesquisa e Produção em Arte Drao Teatro da Inconstância*:

Aí foi quando começou, eu digo assim: a gente sempre tá em crise quem é das artes, a gente sempre tá em crise. Tem os momentos de oscilação e aí foi quando esse que foi considerado de crise a questão política do Dr. Jackson eu reconheço mais hoje o atraso hoje, na época não me causou, causou eu tive uma grande mudança na minha vida mas parece que não me causou impacto na época, mas hoje eu reconheço que foi um atraso, mas foi quando a gente teve que se reinventar novamente porque quando vem a crise você tem que se reinventar, e aí foi quando a gente resolveu Ivaldo já tinha uma ideia, Gilberto, Carla e aí eu disse porque a gente não efetiva isso enquanto grupo, vamos ver como funciona os grupos, olha como quando os grupos vem de fora tem CNPJ tem funções, então foi já era

2009 e a gente já ia sair do teatro, foi quando a gente efetivou o grupo e quando a gente efetivou e aí eu falo não só a formação, mas quando a gente foi atrás da questão burocrática CNPJ, cada um ficou na função que reconhecia, foi quase aquilo que Gisele tentou começar enquanto a gente era recepcionista e a gente foi tentar continuar por conta própria. (MONTEIRO, 2018, Informação verbal).

Nesse momento os anseios de estudante saem do mundo da fantasia para que se idealizem. A reinvenção mais uma vez acontecerá, pois no seio grupal a mente se abre para possibilidades criativas e diante de múltiplos olhares. Quando a artista Leury Monteiro propõe a seus amigos a criação do grupo, fica claro o desejo de dar continuidade com o trabalho de produção teatral iniciado no estágio, as experiências vivenciadas foram importantes para a certeza de criar o grupo, além de colocar em prática o que já vinham fazendo. É interessante notar que somente quando o grupo foi efetivado, a artista e demais membros do grupo foram buscar informações sobre como funcionava as questões burocráticas que permearia suas atividades grupal. A forma como se organizaram para funcionar é a mesma utilizada até os dias atuais: cada pessoa do grupo se responsabiliza por algo e assim o grupo funciona.

Tendo em vista a fala da artista, a criação do grupo lhe proporciona a prática sem o auxílio de docente que poderia ajudar quando necessário. A partir de agora, ela seria responsável por dar andamento as questões de produção teatral dentro do grupo que ajudou a criar, buscando reinventar-se diante dos problemas, a semente plantada no estágio deu frutos.

Durante a conversa com Leury Monteiro, comprehendo que sua trajetória não se diferencia de outros artistas do teatro ludovicense, a reinvenção faz parte da vida artística, principalmente em um Estado onde não há políticas de fomento cultural. O Grupo de Pesquisa e Produção em Arte Drao Teatro da Inconstância é parte importante na formação artística daqueles que o compõem e compuseram. Assim como os demais grupos citados, a experiência adquirida exercendo o ofício artístico é tão importante quanto formar-se em uma escola de teatro ou universidade, a prática diária nos faz perceber até onde podemos ir, isso em todos os sentidos. O relato da artista, a respeito da vivência grupal, apresenta aspectos interessantes levando em consideração a reinvenção do grupo:

O grupo existe, ativo e tá certinho agora, eu mantendo porque eu sempre acho que você pode precisar, porque assim eu respondia com mais precisão há 10 anos: qual é o teu maior sonho na vida? Era viver só de arte,

da minha arte, eu não queria um emprego, eu não me via isso, então eu queria um CNPJ para ser meu patrão dentro de arte, mas assim sempre você tem que se reinventar quando a coisa não tá dando certo, foi isso que aconteceu, então o Drao existe juridicamente, o Drao ele tem o CNPJ amplo se tu for ler, eu posso fazer o que eu quiser inclusive viver só de aluguel de equipamento, ele não é um grupo de teatro no CNPJ tem isso e também quando a gente quis, porque assim até o Drao me fez reconhecer um problema que talvez São Luís tenha, mas eu conheço muito por alto eu teria que entrevistar grupos e tudo, eu acho que a maioria dos grupos de teatro local tem uma dificuldade de manter um grupo de teatro com seus atores. Ah! Eu tenho um ator e mantendo uma equipe de ator que se eu montar um espetáculo eu tenho a minha equipe de ator, não! Não se eu for montar um espetáculo eu vou ter que chamar fulano que as vezes pertence a um grupo, cicrano e pago um cachê você não tem como manter exclusivamente um ator e aí nem o iluminador, aí a gente foi e disse assim: a gente tava longe de ser um grupo de teatro com estabilidade de elenco, então o quê que a gente era: um grupo de produção e com interesse em vários seguimentos. (MONTEIRO, 2018, Informação verbal).

Atualmente o grupo é formado por Leury Monteiro, Camila Grimaldi³², Daniele Fonseca³³ e Ivaldo Júnior³⁴ e a problemática apontada pela artista em sua fala, fez com o grupo se reinventasse, repensando quais atividades poderiam executar utilizando o Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica – CNPJ. Obviamente que ao se reinventar o grupo reinventa seus membros, afinal a forma de trabalho grupal é ligada diretamente à como seus membros desenvolvem sua vida artística. Se no passado Leury Monteiro sonhava em viver de sua arte enquanto atriz, atualmente o Grupo de Pesquisa e Produção em Arte Drao Teatro da Inconstância trabalha especificamente com produção teatral o que corresponde a execução de tarefas como: representação jurídica de outros artistas, produção executiva de festivais e consultoria, para citar algumas. O que não anula a ideia de montagem de espetáculo feita pelos integrantes do grupo. Compreendo essa reinvenção como mais uma tentativa de sobreviver e resistir aos efeitos do tempo, o grupo mantém-se trabalhando.

Em outro momento da conversa, Leury Monteiro esclarece que desde a fundação do grupo o pensamento já era de não fazer apenas espetáculos, dessa maneira a prática atual do grupo vai de encontro aos ideias pensados e acordados no passado:

³² Graduada em licenciatura em teatro pela Universidade Federal do Maranhão, diretora da Galeria de Arte Trapiche em São Luís – MA e integrante do Espaço Chão SLZ.

³³ Graduada em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas, professora da rede estadual de ensino e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará.

³⁴ Graduado em licenciatura em teatro pela Universidade Federal do Maranhão e Produtor Cultural do Teatro Sesc Napoleão Ewerton.

Nós sempre falávamos, que a gente não iria só montar espetáculo a gente ia fazer evento começamos a fazer, não conseguimos avançar. Fizemos o I Encontro de Pesquisadores em Teatro no Maranhão que foi um encontro de pesquisadores e tínhamos o sonho de fazer festival, mas sem recurso ficava difícil ideias tínhamos muitas. E sempre aquilo produzir alguém especificamente, ôh! Eu vou te produzir eu já tenho CNPJ, principalmente eu que me interessava por produção, então assim desde o início ficou claro o interesse e Ivaldo sempre dizia assim: eu gosto de ser encenador eu não me vejo atuando, atuei uma vez não quero. O Ivaldo produz também e hoje Ivaldo tá, por exemplo em uma função de produção em se tratando de emprego ele tá em função de produção, mas ele não se via atuando, ele pensava em luz, mas não executava e Camila estava no auge do interesse em iluminação, pesquisava e iluminação, inclusive eu acho que ela tem um talento incrível para isso, então assim e Carla atuava, ai Gilberto foi um tempo também como ator tudo mais. (MONTEIRO, 2018, Informação verbal).

O propósito inicial do grupo sempre foi fazer teatro, seja atuando ou produzindo, creio que o objetivo está sendo cumprido. Essa forma de organização do grupo conforme já mencionei é uma prática que faz parte de muitos grupos. De acordo com os trabalhos desenvolvidos dentro do grupo a reinvenção é real, ela acontece de uma forma que nos fazer refletir a prática artística individual, tornando natural o interesse da artista pela produção teatral. Hoje em dia dialogar sobre produção e gestão teatral é cada vez mais tranquilo, pois a partir das práticas de cada grupo, eles sistematizam seus métodos de trabalho.

Sobre montagens de espetáculo dentro do grupo, artista pontua que:

O Drao não se encontrava senão fosse para montar um espetáculo, assim ah! Vamos tirar um dia e ficar treinando em uma sala, não eu vou montar tal coisa, vamos atrás de ator e vamos trazer aqui. Eu nunca ensaiei junto a cena, participava dos laboratórios e observava, aí entra a produtora-artista. Naquela época eu fui uma produtora artista porque, aí eu assistia o ensaio, cheguei a pensar junto Ivaldo em algumas soluções, pensar com ele onde poderia ser a apresentado esse espetáculo, como a gente poderia ensaiar, onde pode ser, aí era pensar questões práticas do espetáculo junto com encenador, é que ator pode ser, como a gente acordar com ele, como vamos pagar é como vamos fazer. Então meu lado artístico ele entrou muito isso pensado quando se produzia teatro e a gente é pessoa jurídica desde 2010, há 9 anos que a gente articulou enquanto grupo em 2009 em 2010 a gente tirou toda a documentação e fui aprendendo sozinha, fui andando, quando eu me espantava faltava uma coisa.

A experiência da artista em processos de montagem de espetáculos do grupo, possibilita diferentes formas de diálogo dentro e fora do grupo. A autonomia em falar da obra, valoriza o fazer teatral e a necessidade da prática de trabalho em grupo. Considerando as provocações em relação a reinvenção, é notável a mudança no entendimento a cerca da produção teatral, produzir é

criar quando se tá dentro do processo criativo. Dessa forma as relações internas do grupo, gera a horizontalidade em processos criativos.

Ao longo das conversas com os artistas percebi que a forma como os grupos se organizam para pensar e desenvolver seus processos criativos é a chave que abrirá os caminhos para a produção teatral feita por esses grupos. Atualmente, os grupos buscam manter-se sem atividade com seus espetáculos e buscam através do modelo produção do teatro de grupo resistir e manter-se enquanto grupo. Tenho discutido, até agora, como a função da (o) produtora (o) está atrelada ao ofício da vida artística e se constitui como instância no seio do processo criativo. Posiciono-me diante deste assunto por entender que a função da (o) produtora (o) teatral não é definida apenas pela ética trabalhista e social do teatro de grupo, mas pela intervenção da (o) produtora (o) teatral durante o processo criativo, ou seja, os caminhos estéticos das propostas teatrais. A autonomia proporcionada pelo grupo contribui para que quem exerce a função de produtora (o) teatral participe de maneira propositiva no decorrer do processo criativo. Essa característica faz parte da realidade dos artistas com quem conversei, ao narrarem suas práticas, relações pessoais e processos criativos em grupo, compreendo que a autoria se dá também na produção.

O formato de trabalho exposto pelos artistas define o caráter de resistência nas realizações teatrais, ou seja, fortalecendo e renovando os aspectos vinculados aos modelos de criação, produção e gestão.

3. EXPERIÊNCIAS NARRADAS DE UMA PRODUTORA

Neste capítulo apresento e reflito sobre minhas experiências enquanto artista atuante do ***Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho – NPTR***³⁵, o qual desenvolve suas atividades no contexto do *Teatro de Grupo*. Portanto antes de iniciar a reflexão sobre as experiências e os atravessamentos que elas me proporcionaram e proporcionam, faz-se necessário compreender que o grupo trabalha dentro da perspectiva do teatro de grupo, considerando que essa forma de trabalho se sustenta em torno de objetivos estéticos que sejam comuns entre os membros do grupo.

Pensando no modelo de produção trabalhado dentro do grupo, a fala da pesquisadora Heloisa Marina (2018) a cerca dessa forma de trabalho corrobora para que o grupo desenvolva suas atividades:

O teatro de grupo surge como estrutura organizacional que viabiliza a pesquisa formal (estética e poética), bem como sugere modelos não hierárquicos de trabalho nos quais deve haver amplo espaço propositivo, em termos artísticos e laborais, para todos os sujeitos envolvidos na criação. (MARINA, 2018, p.130).

Buscando refletir sobre essa forma de trabalho no teatro, percebo que na construção poética dessa pluralidade, é válido acrescentar que pesquisar teatro de grupo é também uma condição íntima. Viver um relacionamento de grupo de teatro, é despir-se dos egoísmos, do excesso de palavra, do medo de olhar no olho do companheiro, é um amadurecimento em prol de um objetivo “maior”, o grupo. Arrisco em dizer que é difícil manter essa forma de trabalho, pois as adversidades encontradas ao longo da trajetória de um grupo nos deixa sem fala, conforme a pesquisadora Bárbara Leite Matias explana:

Não existe garantia, mas você precisa estar disposto às possibilidades de variações nas ondas que o mar irá propor ao barco. Nesse caso, o mar é a sociedade. As variações rítmicas são as relações macropolíticas, as quais, na maioria das vezes, enquanto pessoas de teatro inseridas na sociedade e, sentindo esse histórico gritar nos nossos processos, ainda não dominamos. Sejam editais, pautas em teatro, valores de cachê etc. O barco é o grupo, e

³⁵ O grupo está em atividade até hoje, porém atualmente é formado por quatro artistas, sendo eles: Alana Araújo, Gilberto Martins, Fernanda Areias e Raphael Brito que se dividem entre o oficítp://pequenacompanhiadeteatro.blogspot.com/ de artistas e professores.

os navegantes somos nós, que diariamente tentamos driblar essas emoções constantes para que nosso barco chamado “grupo tal” não afunde. Mesmo cientes que somos tocados por esses percalços, de certa forma levamos o grupo. Essas buscas são cotidianas. A vida pessoal e grupal é um corpo de experiências que vive em constante movimentação para pulsarmos a partir do nosso “bio-artístico”. (MATIAS, 2017, p.39)

É interessante notar que na forma como se entende o teatro de grupo, o processo criativo é parte importante para os membros, é nesse momento que a autoria da obra vai se expandir do indivíduo para o grupo. Pensando no modo de trabalho que o Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho desenvolve, todos os membros são envolvidos na criação. É a partir desse ponto que inicio a reflexão sobre a minha experiência com a *Produção Teatral*, que aqui é pensada também como parte do processo criativo, ou seja, ela não é antagônica ao processo de criação e sim parte dele.

Sobre o trabalho criativo em grupo e ter a produção teatral dentro do processo criativo o pesquisador André Carreira (2002) esclarece que:

Conceito grupal significa uma estética, um conjunto de ideias, procedimentos de trabalho sustentados pelas características das relações internas que dão forma ao grupo. Sob este ponto de vista, o produtor deverá ser alguém incorporado à equipe de trabalho desde o início. (CARREIRA, 2002, p. 77)

A produção teatral faz parte do fazer teatral desde o surgimento do teatro, porém ao ser colocada em discussão, percebo o quanto abrangente é o assunto. Ao mencionar o termo produção teatral, a associação a questões administrativas é automática, uma vez que historicamente a produção foi colocada como uma prática apenas voltada para a execução de atividades administrativas. Nesse sentido, no decorrer desse capítulo, pontuo que a produção teatral está para além de administrar, ela compõe o processo criativo de um grupo e é essencial para a existência dele.

Refletir sobre a realidade da organização de um grupo é proporcionar a percepção de que a produção pode ser criativa, entender as necessidades artísticas de um grupo e/ou artista que está em processo de criação é fator importante, ou seja, o entrelaçamento entre processo de criação e modos de produção rompe com a ideia de que a (o) produtora (o) é mero executor de atividades burocráticas no seio do grupo.

A minha realidade enquanto artista é de gestora, produtora e criadora, pois atuou dentro da sala de ensaio assim como os demais membros, mas

também fora, quando necessário. É pensando nessa prática que reflito sobre a produção enquanto criadora, é desse ponto que busco desvendar os “mistérios” da produção teatral.

O ingresso no curso de licenciatura em teatro na Universidade Federal do Maranhão em 2008, proporcionou a minha vida ter outra vida, a artística. Pensar e viver de forma leve e de uma certa forma, na correria. Através do curso tive meu primeiro contato efetivamente com a produção teatral, mesmo que de forma tímida aconteceu em 2009, quando trabalhei na produção do espetáculo A-E-D-E-M - *O Fragmento que nos resta*, espetáculo de conclusão de curso da primeira turma do curso de licenciatura em teatro. Nesse momento pude ter contato com a prática que me preencheria artisticamente e seria objeto de estudos constantes, pois é uma prática que se renova a cada novo processo criativo. Porém é apenas em 2010, quando surgi o Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho que minha experiência prática de produtora vai tornar-se ofício e objeto de pesquisa.

Diante da experiência de compor um grupo de teatro, percebi que a minha formação está totalmente vinculada a maneira como o grupo se organiza. O conhecimento adquirido sobre a prática da produção teatral é oriundo de muita discussão e reflexão a cerca do modo de produção do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, essas discussões se cruzam com a minha experiência dentro do grupo.

Nesse sentido, busco referências que dialogam com o anseio por realizar a pesquisa acerca da (o) produtora (o) teatral dentro do grupo que desenvolve sua prática artística contribuindo com o processo criativo. O ingresso no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Uberlândia me possibilitou o contato com a metodologia da pesquisa narrativa. Segundo os estudiosos da metodologia, Clandinin e Connely (2015, p.51) a pesquisa narrativa consiste em “uma forma de compreender a experiência”, compreender que as histórias vividas merecem ser compartilhadas através do “fazer e apontar” e não apenas “falar sobre”. Através dessa metodologia entendi como tonar a pesquisa concreta, no sentido da produção de texto sobre o que a investigação aborda.

O lugar do pesquisador nessa metodologia não está livre de conviver com tensões e conflitos, principalmente se sua pesquisa é sobre uma prática-pessoal-experiencial, pois ao longo da investigação há reconstituição da própria narrativa de história. É exatamente nesse momento da pesquisa que enfrentei maior dificuldade para prosseguir com o cronograma previamente já elaborado. A fronteira entre a prática e a teoria, o meu lugar na pesquisa me parecia não ser o suficiente para tentar chegar ao fim da pesquisa. A ideia de investigar minha prática a partir do meu olhar, do que eu desenvolvo e aprendo ao longo de dez anos frente do ofício de produtora e buscando referencias para fundamentar esse olhar é real, agora posso prosseguir e realizar a pesquisa.

O conceito da pesquisa narrativa como citado acima, me foi apresentado pela Prof.^a. Dr^a. Dilma Maria de Mello³⁶, que foi convidada para falar da possibilidade dessa metodologia ser utilizada nas pesquisas de artes cênicas, a fala da pesquisadora se deu dentro da disciplina Pesquisa em Artes Cênicas³⁷, uma vez que a turma levantou alguns questionamentos sobre metodologias que poderiam ser trabalhadas, já que grande parte da turma trataria em suas pesquisas sobre suas experiências. A importância da fala da Prof.^a. Dr^a. Dilma Maria de Mello para minha pesquisa é incontestável, uma vez que pude reconhecer meu objeto de investigação dentro de uma metodologia investigativa que parte da experiência, compreendendo que minhas experiências podem ser colocadas como material de reflexão e análise na dissertação.

Ao refletir sobre experiência, compreendi a contribuição que ela proporciona para o desenvolvimento individual de cada indivíduo diante de suas escolhas ao longo da trajetória de vida. Pensar a partir da minha experiência dentro do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho é como traçar uma linha do tempo demonstrando a importância de vivenciar cada ciclo proporcionado pela convivência com os membros do grupo, onde cada pessoa adquiri sua própria experiência a partir do trabalho desenvolvido em grupo. Nesse sentido faz-se necessário articular com o pensamento de Jorge Larrosa

³⁶ Professora do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de Uberlândia.

³⁷ Disciplina obrigatória ofertada no semestre 2017.1 e ministrada pela Prof.^a Dr^a. Maria do Socorro Calixto, docente do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

(2002), que trata em suas pesquisas sobre o que vêm a ser *experiência* e como comprehende-la, a experiência está para além da prática e pode ser comprehendida como “dar sentido ao que somos e ao que nos acontece”, em meu caso, dar sentido a produção teatral como agente criativa dentro de um coletivo teatral.

Poderíamos dizer, de início, que a experiência é, em espanhol, “o que nos passa”. Em português se diria que a experiência é “o que nos acontece”; em francês a experiência seria “ce que nous arrive”; em italiano, “quello che nos succede” ou “quello che nos accade”; em inglês, “that what is happening to us”; em alemão, “was mir passiert”. A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. (BONDÍA, 2002, p, 21)

Em seus escritos, Jorge Larrosa Bondía (2002), me faz comprehender o sentido prático de experiência, entendo que o me tocou desde que aceitei o convite para integrar um grupo de teatro dentro na universidade, foi o encontro que tive com a experimentação, o trabalho de produção me possibilitou a descoberta da artista que me tornei por ter feito exatamente tal escolha. Dividir sonhos e frustrações com pessoas que não tem um elo sanguíneo comigo, mas que acreditam e tem os mesmos objetivos no teatro e no trabalho que ele nos possibilitou construir ao longo de nossa trajetória acadêmica-artística, é afirmar que experiência é experiência em qualquer idioma, é um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. Portanto ao me relacionar com o teatro tive acesso a muitas informações sobre essa linguagem artística, o que não significa que tive experiência com todas essas informações adquiridas. Seguindo ainda a linha de pensamento de Bondía (2002), o autor fala sobre a diferença entre informação e experiência:

Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara. Em primeiro lugar pelo excesso de informação. A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. (BONDÍA, 2002, p, 21).

Diante da fala que Bondía (2002), comprehendo que a quantidade de informações recebidas não é sinônimo de prática, desde o início da minha trajetória no teatro, as informações chegaram e passaram, o que ficou faz parte hoje da minha prática contribuindo para o meu crescimento artisticamente

nesse percurso. Como produtora, eu tenho refletido sobre a minha prática, durante muito tempo busquei informações teóricas que me dessem embasamento para entendê-la, queria sustentar a minha prática na produção a partir de teoria, porém com o passar das produções realizadas, percebi que na produção teatral, não funciona dessa forma, primeiro executamos a prática para depois desenvolver a teoria, ou seja, a experiência é viver e não apenas saber sobre algo.

3.1 Autogestão como meio de sobrevivência em grupo – narrativa de processos.

A forma de organização do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho foi pensada ao longo de nossas primeiras reuniões, discutíamos sobre a nossa ideia de grupo de teatro e sobre como queríamos trabalhar, todos concordaram que o nosso principal objetivo ao fazer teatro em grupo seria: não ter uma figura central, um diretor responsável pelo grupo, ou seja o modelo de produção teatral em que todos pudessem fazer tudo, onde as relações se desenvolvessem de forma horizontal. Levando em consideração essas características, o modelo de trabalho do grupo é *autogestão*, ou seja, aquele em que o artista (atriz, ator, diretora, diretor, produtora, produtor) é o gestor, idealizador ou empresário de seu próprio trabalho. (MARINA, 2017)

Pensando nessas características das relações internas, naquele momento não tínhamos ideia que a forma como estávamos pensando em nos organizar, nos levaria a trabalhar na perspectiva de teatro de grupo, apenas pensávamos em um grupo onde todos fossem ouvidos, que todos pudessem colaborar e principalmente realizar pesquisas sobre o que iríamos apresentar para os espectadores. Caminhando ao nosso lado também sempre tivemos a liberdade da experimentação alinhada à pesquisa e sem o forte apelo para o mercado. Essa forma de pensar se coaduna com a do pesquisador André Carreira, que sobre conceito de grupo fala que “conceito grupal significa uma estética, um conjunto de ideias, procedimentos de trabalho sustentados pelas características das relações internas que dão forma ao grupo.” (CARREIRA, 2002, p.77).

Considerando as relações internas do grupo e pensando em uma organização efetiva e por necessidade, nos primeiros meses de vida do grupo,

pequenas funções de caráter administrativo foram divididas, como por exemplo: secretaria, no sentido de deixarmos registrados nossos interesses coletivos e planejar as ações que iniciariámos, sob minha responsabilidade ficou a elaboração de atas das reuniões. Nossos encontros eram sempre as segundas, quartas e sextas-feiras das 18hs às 21hs no Teatro de Bolso no prédio do Centro Ciências Humanas – CCH durante todo o ano de 2010. Organizamos também escalas para trabalhos corporais pensando na nossa primeira montagem, para isso alguns membros propunham atividades, geralmente um por dia ou semana conduzia o trabalho de exercícios corporais na sala de ensaio. Existiam dias para as leituras teóricas obrigatórias sobre o autor e contexto que ele havia escrito a peça, a nossa ideia enquanto grupo, era entender ao máximo o que Samuel Beckett (1953) pensava ou acreditava a pesquisa sempre foi fundamental para o desenvolvimento do processo artístico do grupo. A base para iniciarmos nosso trabalho estava forte e sólida, a partir desse momento o pensamento tornou-se grupal e portando pensar a forma que nos organização para trabalhar é tão importante quanto chegar a um resultado, pois o resultado depende dessa organização.

A rotina estava criada, e tomados pela euforia de montar nosso primeiro espetáculo enquanto grupo não nos deixou enxergar algumas necessidades, acontecimento aceitável para um grupo de estudantes de teatro que acabara de surgir. No decorrer do processo de montagem percebemos que não conseguiríamos ter todos os membros em cena, por questões óbvias, mas que no momento da criação artística não havíamos pensando nas necessidades de produção, falando no sentido de execução, pois algumas questões como compras de figurino, maquiagem, adereços de cena, reserva de pautas no teatro, dentre outras ações que são imprescindíveis para um espetáculo, ou seja, necessitava de um olhar atento na produção bem como as demandas do serviço técnico como: operação de luz e som. Nesse exato momento da vida grupal, me disponibilizo para organizar algumas coisas, claro que com o auxílio de um ou dois membros, afinal a prática nesse momento de descobertas não pode subtrair e sim somar.

É igualmente importante pontuar que o mergulho no mundo da produção, a princípio por uma necessidade do grupo, depois por tomar gosto por esse agente do fazer teatral abriu espaço para que outros membros

fizessem suas escolhas por afinidade e por se identificarem de alguma forma com outros agentes do fazer teatral, como a iluminação, sonoplastia e figurino que não podia ser pensados apenas na sala de ensaio, obrigatoriamente tínhamos estudos que envolviam esses agentes do fazer teatral. Porém, esse mergulho só foi possível devido à forma como o Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho se organiza, mesmo compreendendo que a situação nos proporcionou refletir sobre nossa prática e organização, tínhamos outras áreas de conhecimento no teatro que até então, eu particularmente não havia me atentado. Considero que essa reorganização de funções no grupo é uma ação dinâmica, podendo ser alterada a cada novo trabalho e interesses individuais.

Ao longo das etapas e a correria pelas quais passamos nessa produção, percebi que havia encontrado o meu lugar no teatro, passei a entender que o teatro não se dava apenas na cena, mas que tudo que antecedia a montagem de um espetáculo podia ser compreendido como fazer teatral, pois fazia parte de todo o processo para se chegar a cena, espetáculo, experimento ou seja qual for o anseio do grupo. Nesse sentido assumir e coordenar a produção do espetáculo me fez entender que existe ato criativo a partir de uma perspectiva do teatro que até então era vista como algo chato e temido pelos artistas, que é a produção e que para mim não é tão convencional falar partindo desse olhar, não é comum encontrar textos que abordam a produção como ato criativo, talvez por não ser, para alguns, mas depois que tudo que vivenciei desde o surgimento do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, comecei a pensar que a produção também tem sua parcela de criatividade e que tal criatividade pode ser vista sim em cena.

Conforme dito anteriormente, a forma como se organiza para trabalhar dentro do grupo, embasa a minha afirmação, pois a horizontalidade que esse grupo exerce, permite que seus artistas tenham voz para defender suas ideias, nada foi ou é imposto, tudo é votado, todos participam do processo de criação, desde o laboratório até os estudos teóricos, essa é a regra. Essa forma de organização do grupo nos deixa à vontade para expor nossas ideias, para falarmos sobre como pensamos o teatro, óbvio que alguns embaraços ocorriam, afinal nem tudo foram flores e maravilhas, tiveram momentos tensos e que não sabíamos que direção seguir, normal para um grupo que se iniciava e que não pretendia parar tão cedo é tão bom ver seu trabalho tomando forma,

se desenvolver e perceber que o espectador se deliciou. A partir da montagem desse espetáculo, naturalmente as produções do grupo tornaram-se parte do meu fazer teatral, agora eu cuidava da produção, sempre com a colaboração de um ou mais membros dando apoio nas tarefas, seguindo a filosofia do grupo onde todos fazem tudo.

Do surgimento do grupo até a estreia, foram cinco meses intensos de trabalho na sala de ensaio e fora dela, nos reuníamos todos os dias, dormíamos na universidade para fazer estudos e laboratórios durante as madrugadas, fazíamos mutirões para confeccionar cenário, arrecadamos dinheiro para comprar figurino em brechó e depois nos reunimos para refazer os figurinos de acordo com o que havíamos discutido em sala de estudo. Essa organização foi mantida após a estreia do espetáculo, mas retiramos do cronograma os ensaios na madrugada, os encontros continuavam três vezes na semana e sempre que existia necessidade marcávamos reuniões extras para discutir questões mais emergenciais.

Havia uma parceria estabelecida entre a universidade e grupo. Afinal usamos os espaços dela para ensaios e reuniões. O Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, então conseguiu realizar a tão sonhada temporada com o espetáculo que iria nos apresentar para São Luís, apresentar o novo grupo que estava nascendo e formado exclusivamente por discentes da universidade. Essa “apresentação” foi processual, pois ficamos em cartaz no *Teatro Alcione Nazareth*³⁸, localizado no Centro Histórico da cidade, lugar que respira e inspira arte e cultura. Nas discussões que antecederam a estreia, sempre pontuamos que perceber certa resistência da classe artística em aceitar os trabalhos artísticos oriundos da academia, em nosso caso a resistência foi maior ainda (para alguns artistas), por nossa audácia de montar Samuel Beckett, logo nós que estávamos começando a fazer teatro naquele momento. Enfim, fizemos e nos satisfazemos com o nosso trabalho e nos preencheu.

O processo de produção dessa montagem foi norteador para prosseguirmos com o grupo, futuras montagens e estudos teatrais, afinal em nosso primeiro trabalho enquanto grupo nos propusemos a fazer algo que realmente fosse compatível com o que acreditávamos enquanto grupo, desde a

³⁸ Teatro localizado dentro do Centro de Criatividade Odylo Costa Filho no Centro Histórico.

nossa primeira reunião ficou claro que fazer e estudar eram nosso fio condutor para realizar as produções. Na minha primeira experiência com produção eu era designada a fazer tarefas, nesse momento eu coordenaria e organizaria tudo, mesmo que no fim das contas os créditos fossem para o grupo, isso não me incomodava, afinal eu sou o grupo.

Nesse primeiro momento tratei de fazer um mapeamento de possíveis parceiros para o espetáculo, pensei em parceiros que pudesse colaborar com o que vendiam ou faziam em vez de dinheiro, acreditava que dessa forma pudéssemos passar confiança para quem iria nos apoiar, o dinheiro é necessário, mas se conseguíssemos o material ou mão de obra para nossa montagem seria mais produtivo, além de repassar segurança para quem nos apoiaria afinal ele contribuiria com que tinha de material.

Através da vivência em grupo, cada vez mais fui tomando gosto e querendo sempre e somente a produção, mas fazia questão de participar ativamente de todos os processos de criação, além dessa prática ser comungada por todo o grupo, todos faziam parte de tudo dentro de um processo artístico. Participo dos laboratórios de criação artística, discussões sobre figurinos, maquiagem, iluminação, tudo sempre foi coletivizado e o diálogo aberto dentro do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, particularmente eu sinto prazer nessa metodologia de trabalho, pois todos podem se colocar enquanto artista que produz sua arte criativa em prol de um objetivo coletivo.

O início da minha prática enquanto produtora teatral do grupo foi de certo modo assustador, afinal assumir tal responsabilidade para quem estava iniciando efetivamente o ofício no teatro requeria atenção e muita afeição pelo que estava sendo realizado. Após meu primeiro trabalho no grupo como produtora, percebi que continuar nessa prática me deixa bem com o teatro, me encontrei na produção.

Nossa primeira montagem de espetáculo conseguiu atingir nosso objetivo enquanto coletivo, que era apresentar o mais novo grupo teatral para a sociedade ludovicense e classe artística. A partir do primeiro espetáculo, começamos a entender como seria caminhar agora que já estávamos devidamente apresentados, continuamos os estudos acerca de Esperando Godot e Samuel Beckett, os ensaios seguiam a todo vapor e as pesquisas

abriram novos horizontes para os membros do grupo que vislumbravam participações em festivais nacionais, locais, editais de fomento e até tornar o processo de criação do espetáculo em objeto de pesquisa monográfica, como fez Gilberto Martins³⁹ que apresentou memorial de conclusão de curso sobre seu personagem no espetáculo. Acredito que sem percebermos, criamos nossa própria metodologia de trabalho e que é de suma importância para o nosso próprio reconhecimento enquanto coletivo que pesquisa teatro e suas variadas formas.

Entender como trabalharíamos após nossa primeira montagem não era uma preocupação, afinal viver intensamente o que fazemos é o mais importante para o grupo. Considero importante destacar que a forma de gestão e organização, metodologia de produção do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho foi duramente criticada por alguns artistas, que não compreendiam como nós, um grupo grande podia trabalhar em uma perspectiva horizontal, onde todos podiam se colocar, não tínhamos um líder, nossas decisões eram e são tomadas na presença de todos. Obviamente, que tal metodologia por vezes tornava as reuniões mais longas e com isso as decisões sobre algo demorava a ser tomada, afinal o grupo precisava ouvir a todos para só então decidir qualquer coisa relacionada a nossa vida coletiva.

Durante uma longa reunião, fizemos a avaliação do grupo após a temporada, decidimos que eu ficaria responsável por fazer as produções dos trabalhos do grupo, obviamente com o auxílio dos demais integrantes e que ao longo da jornada, caso alguém quisesse trabalhar na produção não teria problema, todas as áreas que envolvem o teatro pode e dever ser experimentada por qualquer integrante.

Ouvir dos parceiros de ofício que minha atuação fora do palco foi tão comentada quanto a dos atores e diretor, deixou-me mais convicta de que a produção é o meu lugar, logo a produção que nem sempre é lembrada como o trabalho dos atores, enfim foi reconhecida. Penso que os comentários sobre a forma como atuei na produção ao longo do processo de montagem do espetáculo entrou em discussão para os espectadores, pois ao final do

³⁹ Ator-pesquisador do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, graduado em licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão. Mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia. Professor do Instituto Federal do Maranhão.

espetáculo sempre abrirmos para debate com a plateia, ouvimos críticas e questionamentos sobre como foi realizar o trabalho e como se dava a organização do grupo, uma vez que sempre erámos questionados sobre quem “mandava” no coletivo.

Quando contávamos ao público sobre a forma que nos organizávamos para trabalhar, eu particularmente percebia espanto, creio que até então alguns não acreditam, que trabalhar horizontalmente funcione, mas ao longo do bate-papo que realizávamos após as apresentações, deixávamos evidente que todos os artistas do grupo participavam de forma efetiva dos debates, possuindo propriedade na fala diante dos questionamentos feitos relacionados ao processo de criação do espetáculo. Dessa forma esclarecia que metodologia horizontal do grupo funcionava afinal o grupo era a unidade.

A rotina de ensaios voltou, com ela, algumas mudanças no espetáculo foram realizadas mediante discussões em coletivo e aos poucos fomos compreendendo como era ser um grupo, afinal tudo era novo para a maioria, enfim fomos apresentados e fomos reconhecidos como coletivo.

Até esse momento tratei da minha prática, mas é importante salientar que os membros e ex-membros do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, uma vez que a investigação tratará de uma prática dentro do grupo. Ouvir os pares nesse momento da pesquisa contribuirá para ampliar o olhar sobre a minha experiência partindo da narrativa de quem vivenciou a prática teatral junto comigo.

3.2 Vou aprender a ler pra ensinar meus camaradas: da necessidade fez-se certeza do ofício de ser produtora.

Tratar da experiência que é desempenhar a função de um agente do teatro que pensa criativamente e coletivamente, mas que também precisa pensar de forma objetiva para sanar questões que podem ser conflitantes para os demais membros de um grupo de teatro, é entender que a produção teatral em grupo nem sempre vai seguir uma linha reta. O conhecimento que posso atualmente sobre produção teatral adquirir na prática, executando as atividades de produções, desde a primeira que trabalhei em 2009 até as que executei fora do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho. Buscar conhecimento teórico acerca da produção é uma tarefa que faço até os dias de hoje, por entender que a produção teatral se renova a cada nova produção e a cada modelo de trabalho escolhido.

Entender que a produção teatral não é apenas uma questão de organização e gestão, mas que ela faz parte do teatro como membro integrante e importante foi o maior desafio, pois as referências para fundamentar essa argumento não chegavam, logo como iria justificar? A justificativa veio por entendê-la como *diferente*, esse “diferente” não a coloca em um lugar melhor e nem pior que os outros agentes do fazer teatral, porém existe quem diga que a produção não é competência do artista, conforme Rômulo Avelar (2014) aponta:

É comum encontrar artistas que, por falta de recursos financeiros para a contratação de profissionais, ou por ingenuidade, partem para a execução de suas produções sem preparo adequado para o desempenho das funções próprias desse tipo de trabalho. Desconsideram seus limites pessoais e não se dão conta de como é difícil conciliar atividades tão disparentes como a criação e a produção. De um lado, estão procedimentos que lidam com questões subjetivas e, de outro, ações que dependem fundamentalmente da objetividade. (AVELAR, 2014, p.65).

O entendimento de Rômulo Avelar (2014) coloca a produção como o oposto da criação artística, mesmo que o autor esteja se referindo a produção executiva, que é aquela que apenas executa o que foi pensando previamente pelo artistas, desde questões administrativas a logística de compra, locação de material ou aquele que pensa nas inscrições em editais. Entretanto, quando Avelar (2014) coloca que, ou por ingenuidade ou por falta de dinheiro o artista encara a produção e desconsidera seus os limites pessoais, trocaria a falta de

dinheiro por necessidade e/ou vontade de ver seus processos artísticos acontecer. É diante desse argumento que nas próximas linhas tratarei da minha prática de produção dentro do grupo de teatro que faço parte até o presente momento.

O contato mais profundo com o teatro se deu quando ingressei no curso de licenciatura em teatro em 2008, na Universidade Federal do Maranhão, antes apenas na escola e na igreja e sem orientação de um profissional especializado do teatro. Ao longo da jornada acadêmica tive experiências singulares com o teatro, provei muitas possibilidades desde a atuação até a produção teatral, a última eu nunca tive formação especializada mesmo cursando o curso de teatro em uma instituição pública, porém as oportunidades e possibilidades que essa instituição me deu para aprender sobre produção foram singulares em minha trajetória. Entendo que se tivesse iniciado minha vida artística partindo de um outro lugar, as possibilidades seriam outras me fazendo acreditar que o contato com a produção teatral não aconteceria da mesma forma.

A criação do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, conforme já mencionei acima, foi uma dessas oportunidades que o curso de teatro me possibilitou ter acesso. Meses após a apresentação do espetáculo de conclusão de curso da primeira turma de teatro, fui convidada por Abimaelson Santos⁴⁰ para uma reunião, na ocasião, além de mim, mais nove estudantes do curso de licenciatura em teatro. A ideia apresentada para a metodologia de trabalho era que o grupo pensasse o teatro para além da cena, que trabalhássemos com a pesquisa como base para todo e qualquer processo artístico que iniciássemos, enfim nosso filho estava em gestação. Desse ponto em diante, iniciávamos a escrita da história do grupo, foi a partir dessa reunião que nos organizamos e pensamos sobre como queríamos olhar para trás e ver nossa trajetória.

A pesquisadora Samantha Cohen, reflete que “cada núcleo artístico constrói sua trajetória de maneira particular, guiado pelos desejos e pelas ações de seus integrantes e conforme o contexto em que está inserido.” (2010,

⁴⁰ Graduado em licenciatura em teatro pela Universidade Federal do Maranhão. Mestre em Cultura e Sociedade pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão. Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão.

p.31). Analisando a fala da pesquisado, comprehendo que a trajetória do grupo teve início ao longo do processo de nosso primeiro espetáculo. Depois de mais duas reuniões, discussões e muita votação, decidimos que montaríamos o texto de Samuel Beckett (1906-1989), *Esperando Godot* (1953). A ideia central para a montagem do texto era, pesquisar sobre o período que o autor escreveu o texto, além de tentar montar um espetáculo que tivesse a cara dos integrantes do grupo, até então a proposta era que todos estivessem em cena, óbvio que no calor da emoção não pensamos em como iríamos executar a produção, na verdade a produção em si não era nossa maior preocupação, queríamos era fazer o espetáculo.

Fotografia 4: Espetáculo *Esperando Godot* – abril 2010 – São Luís – MA.



Foto: Acervo pessoal do grupo.

Refletindo sobre criação de grupo, o diretor teatral Jurij Alschitz diz que “tudo depende de qual face, qual imagem o diretor ou produtor queira para a companhia a fim de que o espetáculo tenha sucesso” (2012, p.41), não foi seguindo exatamente esse ponto que nos unimos enquanto grupo, não tínhamos um diretor e nem tão pouco um produtor, muito menos queríamos apenas o sucesso com o grupo, nossa união se deu essencialmente pelo anseio de fazermos um teatro dentro de um grupo onde todos tivessem voz e que a pesquisa estivesse presente no percurso de criativo, não queríamos

simplesmente fazer, estava, além disso, tem afetividade com os pares e principalmente em prol do teatro. Mas imagem grupal foi construída por quem nos viam enquanto grupo, então ficamos conhecidos como o “o grupo da universidade” e isso não era um problema.

Samantha Cohen (2010, p.32), esclarece em sua fala que “a identidade grupal é construída e reconstruída constantemente no decorrer da vida coletivos”, a afirmação evidencia que ao longo da trajetória dos grupos, várias identidades vão surgir, mas não trair o que se acredita enquanto grupo é a maior característica que um grupo pode ter. Por acreditar nas escolhas que fizemos e por necessidade, assumi a produção do primeiro espetáculo do grupo, a experiência que tive com a produção anteriormente contribuiu, porém foi quando percebi a necessidade do grupo que mergulhei no universo da produção teatral e aqui eu me refiro a executar tarefas administrativas, mas agregada ao processo de criação, não existe separação. No Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, a criação é essencialmente ligada a produção, essa foi a forma que desenvolvemos para trabalhar onde todos do grupo soubessem de tudo que estava acontecendo e o que poderia surgir.

É nesse momento que o título desse capítulo faz sentido, pois, as pessoas que faziam parte do grupo naquele momento não tinham ou não queriam ter contato com a produção. Diante da necessidade de ter uma pessoa que coordenasse as questões de produção, resolvi assumir e suprir essa necessidade, porém argumentei que ficar apenas nessa área não era o que me movia naquele momento, logo em comum acordo decidiu-se que deveríamos pensar a produção dentro do processo de criação, busquei conhecer mais a fundo sobre produção, como ser uma produtora, como agir enquanto produtora, o que fazia uma produtora e tudo que tivesse relação com o termo produtora teatral, mas o conhecimento veio com a prática diária.

Não tem receita pronta, a prática me fez produtora. Foi praticando e errando que comprehendi que o ofício da produção pode nos proporcionar refletir sobre o fazer teatral tanto quanto o diretor, mas o grande diferencial para minha formação de produtora foi estar sempre nas reuniões do grupo, nos laboratórios criativos (propondo e/ou praticando), nos estudos teóricos e em qualquer atividade que envolvesse o grupo, a forma de organização do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho contribuiu e contribui, pois até hoje o grupo

funciona nessa perspectiva. Aprendi a produzir para colaborar com o grupo que ajudei a criar a se organizar melhor, a pensar cada vez mais amplamente, por entender que fechar as possibilidades não contribui para o desenvolvimento do fazer teatral. Nesse sentido, tudo que o que consegui aprender sobre produção e em alguns casos fora do trabalho grupal, como por exemplo: trabalhar como assistente de produção do Serviço Social do Comércio – SESC, colabora para que eu pense outras possibilidades na produção, possibilidades que fora do seio grupal precisam ser pensadas e que olhar de fora ajuda a compreender melhor todos os aspectos produtivos.

3.3 Produção como fazer artístico: o ofício de produtora-criadora.

O teórico francês Patrice Pavis (2008), ao definir a noção de produção teatral, revela caminhos que podem ser valiosos ao entendimento do contexto no qual o elemento, produtor, se dilui não apenas nas atividades relativas ao levantamento de materiais do espetáculo, mas enquanto sujeito da criação:

O inglês *production* tomado como encenação, realização cênica sugere bem o caráter construído e concreto do trabalho teatral que precede a realização de todo o espetáculo. (...) No Brasil o termo produção teatral engloba todos os procedimentos adotados para o levantamento material do espetáculo, abrangendo custos (produção propriamente dita) e a operacionalização da encenação (contratação e administração de pessoal artístico e técnico, aquisição de materiais etc.). (PAVIS, 2008, p. 307)

Pavis caracteriza a produção, de forma geral, enquanto instância da preparação, da construção de elementos que se tornarão essenciais na execução da encenação. Essa antecipação à recepção pelo público do espetáculo também pode ser entendida enquanto espaço de criação, além das fronteiras da supervisão externa da figura da (o) produtora (o), mas este enquanto elemento constituinte da produção de significados e significantes da obra, ou seja, criador. A mudança na forma de pensar a produção, possibilita cogitar uma possível reorganização do ato da produção, indicando que a relação existente entre processo criativo e de produção define as práticas ideológicas deste tipo de fazer teatral. (MARINA, 2017).

Considerando as palavras de Pavis (2008), entendo por **produtora-criadora** o integrante de um grupo de teatro que, executa atividade na gestão e produção do grupo, além de participar das discussões e construção dos processos criativos de maneira efetiva e assídua, contribuiativamente para os resultados estéticos do grupo, pois ele é parte grupo. A expressão **produtora-criadora** parece ser pertinente na tentativa de estabelecer embasamento para a reflexão dessa pesquisa. Pensando na perspectiva de que o integrante atua em todos os procedimentos para a concretização do espetáculo a ser montado, compreendo que a experiência adquirida ao longo do processo faz com que a (o) produtor, torne-se também criador da obra junto com os demais membros, desmitificando a ideia de que a produção é apenas o trabalho “pesado”:

[...]a ideia de que ao artista não compete envolver-se na produção e gestão de seu trabalho se deva ao fato de que, no âmbito da produção teatral atual, muito tem-se discutido a respeito dos aspectos técnicos que a circunscrevem (encontrar formas de financiamento, escrever projetos,

vender trabalhos, dominar o *marketing* cultural), como se tais funções configurassem um tipo de trabalho braçal apenas e nunca intelectual e ideológico. (MARINA, 2017, p.198)

No dia-a-dia do meu ofício e em conversas informais com colegas de grupo e fora dele, percebi que a produção é temida por alguns artistas, por ser uma atividade que envolve questões burocráticas e tempo (o que nem sempre sobra dentro de grupo), e acaba sendo vista para alguns artistas como um “acessório” do fazer teatral ou muitas vezes como algo menor em relação as demais áreas que pertencem ao fazer teatral, é preciso deixar de entender a produção apenas a partir do objetivo de viabilização financeira de espetáculos. (MARINA, 2017).

Nesse sentido, refletir sobre a autoria requer atenção, principalmente quando se fala de uma obra criada dentro de um grupo que trabalha na perspectiva do teatro de grupo, como é o caso do *Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho*. As proposições criativas dentro do Rascunho, acontecem através de laboratórios criativos onde todos os membros participam, seja conduzindo ou apenas participando do laboratório. Existe discussão prévia para organizar o cronograma de trabalhos a serem realizados (discussões teóricas, participação de artistas externos ao grupo para ministrar laboratórios), tal forma de organização é feita durante reunião de planejamento e é essencial a presença de todos os membros. Percebo que a forma de trabalho do grupo, onde existe divisão de tarefas e participação nas atividades (como é o caso do Rascunho) pode ser considerada como uma prática que contribuiu para a resistência e existência do grupo, pois a autogestão oportuniza a participação de seus membros ao longo dos processos artísticos do grupo não os limitando dentro do grupo, mas principalmente nas produções.

Na estrutura de organização apresentada do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, fica claro que a participação dos artistas do grupo, durante todo o processo de criação e em outras áreas teatrais é de grande importância para mantê-lo vivo e resistindo às ações do tempo em relação a prática artística. Nessa organização, o modelo teatral é o reflexo dos desejos, sonhos e necessidades que estão alinhadas a concepções ideológicas próprias de um grupo ou artista individual. (MARINA, 2017, p.75)

[...] até que ponto o produtor deve intervir na condução do processo criativo? Eis uma questão que suscita polêmicas. Sã muitas as pessoas que refutam qualquer tipo de interferência desse profissional na criação. Numa linha divergente, há aqueles que chegam a defender ampla liberdade ao produtor para alterar o trabalho artístico, em nome dos interesses do mercado. (AVELAR, 2013, p. 88)

O questionamento levantado pelo produtor Rômulo Avelar, aponta a existência de uma competição entre artista e produtor, pois durante muito tempo o entendimento de que a produção é o oposto criação artística foi defendido, como fica claro na definição já apresentada anteriormente por Patrice Pavis (2008), porém nesse trabalho de investigação a partir da prática exercida dentro do Rascunho essa ideia não ganha força. A tese de que a (o) produtora (o) não pode intervir na criação não contempla esse trabalho, pois nele trato de uma realidade teatral onde o trabalho flui de forma horizontal entre os membros do grupo, demonstrando que a produção não é somente executiva, a mesma contribui para desenvolver metodologias e éticas de trabalho que possuem implicações artísticas e criativas e para tanto, a figura da (o) produtora (o) está dentro do trabalho (desde o processo) e do grupo, ou seja, nesse caso a (o) produtora (o) intervém porque é quem cria e a questão mercadológica não é a maior preocupação para os artistas do grupo ao longo do processo de criação. (MARINA, 2017).

Diante da metodologia de trabalho utilizada pelo *Núcleo de Pesquisas Teatrais*, a compreensão do que vêm a ser *autoria* faz-se necessário, uma vez que discuto a participação da (o) produtora (o) na criação da obra ao longo de um processo de criação em grupo. É interessante refletir à cerca do que Walter Benjamin (1984) diz sobre o artista enquanto produtor, pois o estudioso aborda o assunto a partir da produção de obras literárias progressistas, onde as mesmas devem ser pensadas levando em consideração o contexto social em que se inserem. Nesse sentido, a crítica literária, bem como o posicionamento político e crítico da criação artística, não poderia idealizar a obra (texto) isoladamente. Portanto, analisar socialmente as obras é tarefa importante para os meios de produção.

Trazendo para a minha experiência o que o estudioso pontua, entendo como imprescindível a participação da (o) produtora (o) (que é artista integrante do grupo) nos processos que norteiam a construção durante o processo de criação, onde também é definido a forma de produção. Benjamin (1984) faz

provocações bem relevantes sobre a (o) artista de teatro que se torna produtora (o) por questões de ordem ideológica ao seu fazer teatral, aparentemente as questões artísticas são incompatíveis com as administrativas quando se pensando em uma dinâmica de trabalho em grupo e de forma horizontal. Tornei-me produtora a partir de uma necessidade dentro do Rascunho, mas antes de assumir de fato tal papel, sempre participei dos estudos práticos e teóricos direcionados para atuação e cena.

Essa colocação é pontual, pois vem da reflexão em que o autor discorre, sobre o escritor informativo (que é aquele que reproduz um tipo de pensamento e ideologia de classe) e que não estiver à altura da sua produção, encontre-se apenas no campo das ideias. Ao refletir sobre a (o) produtora (o) enquanto criador (produtor-criador) amplia-se a mente que antes era fechada para compreender e pensar o artista como agente operativo (aquele que não apenas informa), não permitindo a limitação a sua própria criação. (MARINA, 2017)

A autoria do espetáculo se é pensada ao longo de um processo criativo. Para compreender sobre autoria, a pesquisadora *Cecília Almeida Salles*, apresenta o seguinte conceito sobre autoria:

Proponho, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o sujeito e os outros. É uma autoria distingível, porém não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob o ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação. Trata-se de um conceito de autoria em rede. (SALLES, 2017, p. 39-40).

Ainda pensando sobre o processo de criação em grupo e autoria, é importante pontuar que a (o) produtora-criadora (o) em questão, possui formação prática de acordo com realidade na qual é inserido, aprendeu especificamente a executar seu ofício através das relações que a vivência em grupo lhe proporcionou, desenvolveu sua prática a partir de uma necessidade oriunda do grupo e participando ativamente das propostas de estudos práticos e teóricos. Nesse caso, o entendimento de criação se coaduna com a realidade do sujeito, sendo feita através de “laços e interações, e nosso conhecimento é incapaz de perceber o *complexus* - aquilo que é tecido em conjunto.” (SALLES, 2017, p. 40).

Entendo que a criação dentro do grupo, refleti na forma como os artistas se relacionam quem observa de fora pode não entender a dimensão que tem o processo criativo. É no processo de criação que o espetáculo vai ganhando forma, em meio a discussões, estudos e ensaios. Refletir acerca da (o) produtora (o) teatral, quando ele é inserido no processo de criação e maneira total pensando na produção, gestão e difusão, a contribuição dessa artista é percebida, pois o pensamento dele volta-se para a poética da cena, aliada a idealização, realizando ações necessárias para concretizar.

Entender que a autoria dentro de um grupo pode ser elencada a apenas uma pessoa em especial, em muitos casos o diretor é quem recebe esse papel, por ter conduzido o processo de criação e em alguns casos orientado os atores em exercícios, mas acredito que a autoria pode ser endereçada a cada componente, pode ser desmitificado quando há diálogo durante o processo de criação, quando as áreas que pensam materiais e estruturas para que a cena ou espetáculo aconteça, adentram a sala de ensaio e colaboram na criação expondo o seu olhar no trabalho em processo, confrontando a ideia da à criação em relação ao da produção e gestão. Mesmo sabendo que existem características e especificidades da produção, no entanto insisto que é necessário buscar compreender que existe uma articulação humana e criativa, contribuindo para o fazer teatral. A participação criativa da produção resulta em atividades que são pensadas além dos aspectos ferramentais, a produção auxilia na definição dos rumos a serem trilhados pelos artistas.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Terminou o começo de tudo!

Durante todo o processo investigativo propostas surgiram difícil resistir a todas, porém colocar em discussão o que me dá prazer falou mais alto.

Ao pensar na escrita de conclusão, minha memória trouxe lembranças de tudo vivenciado ao longo dos estudos na pós-graduação, os questionamentos de alguns colegas sobre o que seria a pesquisa e do meu percurso artístico. Agora, percebo que o que a pesquisa se tornou e como contribuiu artisticamente externar questionamentos que me acompanhavam há bastante tempo. Enquanto produtora, artista, professora de teatro e pesquisadora, refleti sobre a minha prática, sobre o lugar de onde vim e para onde retorno e sobre minha formação artística que está diretamente ligada a formação de pesquisadora, afinal objeto de pesquisa trata-se de experiências ao longo de dez anos.

Através desse trabalho, espero contribuir com outros artistas que questionam sua prática no seio de grupo horizontal, que por ser uma forma de trabalho cheia de planejamentos que se refazem combinações que se recombinam e principalmente que exige doação, fazendo-me resistente enquanto artista que busca manter-se ativa.

O reconhecimento do meu lugar, a condição de produtora-criadora me ajudaram a não mais me questionar, se eu sou criadora da obra construída dentro do grupo que eu atuo artisticamente e de idealizar a produção teatral não como antagonista no processo de criação, pode ser chamado de “divisor de águas”. A partir desse trabalho, a minha fala vai ser de quem cria e que essa realidade faz parte do percurso artístico de outros artistas.

Realidade funciona como forma de resistência para seguir criando e fazendo teatro. Pontuo que ouvir as experiências de outros artistas foi enriquecedor, não me senti só, pois o modo de organização grupal contribui para o desenvolvimento artístico coletivo e individual. A cena ludovicense foi colocada em discussão a partir das narrativas de artistas que pensam uma logística sem atropelar o processo criativo. Desafiador ouvir e entender a rotina de trabalho de artistas que criam em seus grupos e que abriram seus modos

de produção, seus cotidianos, suas reinvenções e suas descobertas, percebi que pesquisa é processual e querer paciência e maturação.

Optei, nesta pesquisa, em olhar para as experiências apresentadas entendendo os processos criativos como formadores, uma vez que os artistas desenvolvem sua prática dentro de grupos durante um processo, levando em consideração que a prática é desenvolvida a partir de necessidades pode surgir.

Eu, através da narrativa e personagem dessa investigação, parto da experiência Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho para, na forma de pesquisa, reconhecer a existência da produtora-criadora no teatro, e vê-lo expandir-se diante do que sabíamos, mas não sabíamos que sabíamos, transportando para outros contextos esse saber conquistado. Foi com finalidade de identificar a produtora-criadora e o que o acompanha que iniciei essa jornada.

As vozes ouvidas até aqui, ao chegar ao final desse trabalho, mostraram que o caminho é de reinvenções é o caminho a ser percorrido pela produtora-criadora. As memórias e histórias relacionam-se com o criar-pensar teatro na perspectiva do teatro de grupo, através de lembranças narradas dos artistas, das reflexões da vida e da arte que semeiam descobertas. A investigação aborda um elemento do teatro que nem sempre é protagonista de pesquisas, timidamente vêm se mostrando objetivo de pesquisa e contribuindo para a construção de um novo olhar sobre si, investigo a **Produção Teatral**.

Portando, levando em consideração o pensamento de André Carreira (2002) que refleti sobre produção teatral e teatro de grupo e, diz que é necessário analisar como a produtora opera na estrutura interna dos grupos e consequentemente nas suas estruturas produtivas. A reflexão sobre a minha prática artística dentro do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho foi o primeiro passo para compreender o modo de trabalho da produtora e como há uma expansão nesse ofício quando compreendemos que essa forma de pensar o processo criativo implica ética e horizontalidade.

Em meio a muitas responsabilidades a cadeia de organização do saber envolveu: analisar, escrever e transmitir a prática criativa de um grupo. A reinvenção do artista é um fato, se dá a partir da trajetória de desafios, desejos e buscas. Ao chegar ao momento de conclusão da escrita, percebo que

quando decidi executar a pesquisa aqui apresentada, porém não imaginava que seu trajeto se configuraria para mim um processo de profundo amadurecimento artístico.

Aqui, nesta dissertação, não quis somente apresentar modelos de produção que impulsionam o processo criativo, quis descrever reflexões a partir de experiências de artistas que atuam dentro de grupos e principalmente como me coloco diante do ofício de produtora que cria em grupo. Esse trabalho se propõe a admirar e discutir uma realidade que pouco é pautada, mesmo que o assunto sendo bastante estudado por pesquisadores teatrais. É uma pesquisa que está imersa na minha paixão pela a produção teatral e que, a partir dessa admiração, propõe-se a pensar e refletir sobre as dinâmicas que envolvem um determinado tipo de fazer teatral.

REFERÊNCIAS

Alana Araújo; Narciso Telles. **O produtor-criador no teatro de grupo: uma análise a partir da cena teatral em São Luís.** In: Anais do II Colóquio Internacional de Pedagogia do Teatro, 2018, São Luís. Anais eletrônicos... Campinas, GALOÁ, 2018. Disponível em: <https://proceedings.science/colipete/colipete-2018/papers/o-produtor-criador-no-teatro-de-grupo%3A-uma-analise-a-partir-da-cena-teatral-em-sao-luis> Acesso em: 08 abr. 2019. <https://doi.org/10.17648/colipete-2018-86119>

ALSCHITZ, Jurij. **Teatro sem diretor.** Belo Horizonte: Edições CPMT, 2012. Tradução Graziella Schettino Valente.

ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (Orgs.). **Próximo ato: teatro de grupo.** São Paulo: Itaú Cultural: 2011.

ARAÚJO, Alana Georgina Ferreira de. **Produção Teatral em grupo: um olhar a partir de práticas e processos do Teatro Experimental do Maranhão (TEMA) e o Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho.** Monografia. Universidade Federal do Maranhão, Curso de Teatro, 2013.

AVELAR, Rômulo. **O avesso da cena: Notas sobre produção e gestão cultural.** 4^a ed. Belo Horizonte: Ravel Cultural, 2014.

BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor". In: **Magia e técnica, arte e política Obras escolhidas.** Vol. I. Trad: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, P. 122-126.

BORGES E ABREU. **Léxico de pedagogia do teatro.** São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015, P.145- 146.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre Experiência e o Saber de Experiência.** Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística. Campinas. 2002. Tradução João Wanderley Geraldí.

BORRALHO, Tácito Freire. **Do imaginário popular maranhense ao teatro:** uma análise de O Cavaleiro do Destino. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura-SESC, 2005.

CARREIRA, André. **Práticas de produção teatral em Santa Catarina.** Florianópolis: Fundo de apoio à pesquisa da UDESC e CNPq, 2002.

_____. **O Teatro de Grupo e a renovação do teatro no Brasil.** In: Subtexto. Revista de teatro do Galpão Cine Horto. Ano IV, n. 04. Belo Horizonte: Rona Editora. 2007, p. 9-11.

_____. **Teatro de Grupo e a Noção de coletivo criativo.** São Paulo. Anais Abrace (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas). v. 11, n. 1. 2010.

COHEN, Samantha Agustin. **Teatro de Grupo: trajetórias e relações impressões de uma visitante.** Joinville, SC: Editora Univille, 2010.

CORREIA, Thiago. Vou aprender a ler pra ensinar meus camaradas: o universo da produção cultural. (Artigo) **Alvenarias Cênicas: diálogos sobre especialidades da engenharia teatral.** Org. Francisco Lima, Frank Magalhães e Thiago Correia, São Paulo: Gostri Editora, 2018.

FERNANDES, Silvia. **Grupos Teatrais – Anos 70.** Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FLECHA, Marcelo Henrique. **Entrevista concedida a Alana Georgina Ferreira de Araújo.** São Luís, junho de 2018. Não publicada.

FUCHS, Angela Maria Silva. **Guia para normalização de publicações técnico-científica.** Uberlândia: EDUFU, 2013.0 de 2018.

<https://doi.org/10.14393/EDUFU-978-85-7078-342-4>

LEITE, Aldo. **Memória do Teatro Maranhense.** São Luís: EDFUNC, 2007.

MACHADO, Irineu. **Bicudo leva ópera-boi ao Teatro Arthur Azevedo, no Maranhão.** Folha de S.Paulo, São Paulo, 29 de jun. de 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/6/29/ilustrada/28.html> Acesso em 16 de abril de 2019.

MACHADO, Nauro. O teatro maranhense e o Arthur Azevedo. **O Estado do Maranhão,** São Luís, 13 de abril de 1991. Caderno Alternativo, p. 13.

MARINA, Heloisa. **Atriz produtora de um teatro menor latino americano: crises e potências na intersecção dos processos de produção, gestão e criação.** Tese. UDESC, Centro de Artes, Doutorado em Teatro, Florianópolis, 2017.

_____. **Teatro menor e o fazer teatral: desdobramentos dos processos de produção e gestão na criação artística.** Doutorado, Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Teatro – UDESC, 2014.

_____. Teatro menor: crise e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação artística de um teatro latino-americano. **Revista Aspas.** Vol.6, n.2, 2017.

MARTINS, Gilberto dos Santos. **O centro de artes cênicas do Maranhão (CACEM): memórias, reflexões e desafios da formação do ator em São Luís (1997-2007).** Dissertação de mestrado (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes, Uberlândia, 2016.

MONTEIRO, Leurimar. **Entrevista concedida a Alana Georgina Ferreira de Araújo.** São Luís, janeiro de 2019. Não publicada.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Abimaelson Santos. **Transgressões Estéticas e Pedagogia do Teatro: o Maranhão no século XXI**. São Luís, MA: EDUFMA, 2013.

RODRIGUES, Anna Christina de Queiroz. **O perfil do produtor teatral em Maceió: características da profissão nos grupos de teatro atuantes em 2013**. Dissertação de mestrado (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal de Alagoas. PPGAC/MINTER/UFBA, Maceió, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Processos de criação em grupo: diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SILVA, Maria José Lisboa. **Grita: sua estética e sua política**. São Luís: EDFUNC, 2002.

_____. **O GRUPO GRITA E O TEATRO COMUNITÁRIO: Um processo de prática e construção coletiva multidisciplinar**. Informação escrita, 2018.

SILVA, Rodrigo França. **ARTE E TRABALHO EM SÃO LUÍS DO MARANHÃO: perspectivas e impressões de atores e atrizes sobre a atividade teatral**. Dissertação. UFMA, Mestrado Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, São Luís, 2018.

TROTTA, Rosyane. **Paradoxo do Teatro de Grupo no Brasil**. Dissertação de mestrado. ECA USP. 1995.

_____. *Autoralidade, grupo e encenação*. In: **Sala Preta**. Revista do Departamento de Artes Cênicas. v. 6. São Paulo: Eca/USP, 2006, p.155-164.
<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v6i0p155-164>

VALE, Flávia Janiaski. **Produção e gestão no teatro de grupo como projeto de construção de autonomia**. Dissertação. UDESC, Centro de Artes, Mestrado em Teatro, Florianópolis, 2008.

VASCONCELOS, Gisele Soares. **Entrevista concedida a Alana Georgina Ferreira de Araújo**. São Luís, junho de 2018. Não publicada.

VILHENA, Deolinda Catarina França de. Produção Teatral, Da Prática à Teoria. Anais do V Congresso de Pesquisa em Artes Cênicas – ABRACE. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - USP, 2011.

_____. Produção Teatral: Da Prática à Teoria a Sistematização de uma Disciplina. **ANÁIS DO V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Faculdade de Comunicação/ UFBA, Salvador, 2009.

YAMAMOTO, Fernando Minicuci. **Cartografia do teatro de grupo do Nordeste**. Natal: Clows de Shakespeare, 2012.

Teatro de grupo no Rio Grande Norte, Maranhão e Ceará. In. Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, Ano IV, Argvmentvm Editora, Belo Horizonte, 2007.

Agrupando grupos, coletivizando coletivos. In. Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, ano VI, Argvmentvm Editora, Belo Horizonte, 2009.

<https://oimparcial.com.br/noticias/2015/09/saiba-como-surgiu-o-bairro-anjo-da-guarda/>
Acesso em 13 de junho de 2018.

<https://oimparcial.com.br/cultura/2017/11/dona-tete-e-a-historia-do-cacuria/>
Acesso em 13 de junho de 2018.

<http://blogrosareis.blogspot.com/2009/03/laborarte.html>
Acesso em 17 de junho de 2018.

<http://xamateatro.blogspot.com/2015/11/as-tres-fiandeiras-bordando-vida-e.html>
Acesso em 17 de junho de 2018.

<http://miolodafloresta.blogspot.com/2012/07/santa-ignorancia-cia-de-artes-saoluis.html> Acesso em 17 de junho de 2018.

<http://pequenacompanhiadeteatro.blogspot.com/>
Acesso em 18 de junho de 2018.

<http://agendamaranhao.com.br/2018/03/26/livro-conta-as-origens-do-bairro-anjo-da-guarda-nome-presente-na-obra-o-mulato-de-aluisio-azevedo/>
Acesso em 20 de dezembro de 2018.

<http://ciatapetecnicas.blogspot.com/>
Acesso em 15 outubro de 2018.

<http://xamateatro.blogspot.com/2018/06/as-3-fiandeiras-na-rota-de-ribamar.html>
Acesso em 20 de dezembro.

ANEXO A - Entrevista Imira Brito – Diretora de produção e dançarina do LABORARTE.

1. Como tu entraste para o meio da produção teatral e cultural?

Imira Brito: Eu entrei para trabalhar com produção quando em 2002 o LABORARTE foi o realizador junto com a prefeitura de São Luís do Festival Internacional de Música, ai bem ali eu comecei a trabalhar com produção, eu participei da secretaria executiva, e ai eu fiquei meio que no trâmite, eu ficava, eu não trabalhava ainda nessa parte de produção, mas eu fiquei olhando como tudo funcionava, fazendo contato entre os produtores menores e os produtores, os produtores de cada setor, porque tinha a produção do translado com a hospedagem tinha a produção das passagens, e ai eu ficava fazendo esse contato deles, a ponte com a produção executiva e tinha os produtores de cada espaço que iria acontecer o evento, então eu fiquei nesse intermédio, trazendo essa informação, acompanhando eu tava ali trabalhando na secretaria, acompanhando as pessoas que estavam na produção executiva, foi quando eu comecei a trabalhar com produção, então eu tava ali naquele apoio da equipe que ficava dentro do escritório que tinha pensado o festival, foi bem ali que comecei trabalhar com produção.

2. Como o LABORARTE se organiza hoje, tanto na produção quanto na criação?

Imira Brito: As últimas produções que a gente realizou que começaram do zero, partiram mais ou menos de um texto que dos últimos textos que a gente, trabalhamos muito com boneco na área de teatro, foi Luana Reis Brito que fez, surgiu dela e ai em cima do que ela trouxe alguém uma outra pessoa na hora de fazer essa parte da construção já do espetáculo já e aí juntar com o pessoal, ela trazia mais ou menos as ideias e ali a gente ia trabalhando, lapidando isso, as outras pessoas iam trazendo contribuições de como desenvolver aquilo. No Cacuriá a parte da elaboração das coreografias e da musicalidade é uma coisa que alguém traz uma ideia também é colaborativo e aí a gente vai construindo em cima disso. Geralmente o pessoal da música desenvolve uma música, pensa em uma música, desenvolve uma letra, as caixas, as últimas ou foi Rosa Reis ou foi Cecé que apresentou e em cima disso a gente pensa alguma coisa de coreografia, elas dão a ideia porque como elas são desse processo da música e aí a gente traz pro coletivo para as pessoas que estão à frente das coisas pra gente pensar uma coreografia, ai é Luana, Edileusa junto com o grupo.

A produção executiva, quando foi em 2002 que a gente a gente participou do Festival Internacional, então o pagamento do LABORARTE ficou essa parte do escritório, foi a construção do escritório e quando construiu o escritório, essa produção que era executiva que era ali em cima que acontecia que era o escritório passou lá pra baixo, então acabou ficando mais restrito quem tava ali circulando acabou deixando de tá e também criou essa dinâmica, essa disciplina de ter que ir ao escritório pra fazer essa parte porque lá tem o material, tem o equipamento, tem os computadores, tem telefone, tem internet então tem todo esse acesso tecnológico pra poder desenvolver essa parte da produção executiva de correr atrás de elaborar proposta, de tá observando os editais, então acaba que fica em

quem se dispõe a ir para o escritório, tá trabalhando lá porque, eu não sei bem como funciona os outros grupos, mas no LABORARTE é nessa disposição que existe uma parte da coisa que é definida pra quem faz a produção, então quem tiver fazendo a produção correndo atrás, se aquilo for aprovado vai ter uma parte do recurso, então tem um serviço que quem interesse vai atrás, então algumas poucas pessoas não se envolveram nisso, então acaba que ficou mais restrito mesmo. Nesse processo de quando Nelson Brito (papai) assume, que fica a frente quem se envolve porque via que tinha muito trabalho é Rosa (mamãe) e aí a medida dos anos as pessoas foram entrando e saindo, mas eles foram as pessoas que ficaram, que permaneceram e aí a gente se envolveu nesse processo, eu me envolvi muito nesse processo, eu trabalho com produção, as meninas (Camila e Luana) também e Rosa, então hoje mesmo é esse núcleo mais da família que toca essa parte da produção. No escritório que estão os acervos, os documentos. E tem uma secretária que é remunerada mensalmente, o apoio de todos que estão à frente das produções.

ANEXO B – Entrevista Gisele Vasconcelos – Atriz e produtora da Xama Teatro.

1. Como tu iniciastes tua carreia de atriz dentro do teatro e como é que era quando tu iniciaste?

Gisele Vasconcelos – Eu já iniciei de forma bem coletiva e de grupo, por que eu comecei no LABORARTE como capoeirista, não era como atriz e como capoeirista, eu fui inserida na cultura popular, e aí eu como capoeirista, a gente precisava viajar com o grupo LABORARTE e era preciso que as pessoas que viajassem fizessem tudo. Então eu fui como capoeirista, mas eu era dançarina de tambor de crioula e de Cacuriá. Quando eu voltei de Portugal, que a gente foi fazer uma excursão lá com o LABOARTE, o Beto Bittencourt e o Claudio Silva me convidaram, já tinham me observado assim, como artista do LABOARTE, não como atriz porque eu não fazia nada no teatro ainda, fazia só animação de festa, era uma coisa que eu fazia já. Aí eles me convidaram pra fazer os Saltimbancos, a galinha, até o Beto falou assim: Ah! Mas ela é capoeirista não é atriz, aí o Claudio: Não! Vamos chamar ela! O Claudio Silva, por isso que eles são meus padrinhos do teatro, é o Claudio Silva, o Beto Bittencourt e Zezé Lisboa que hoje é minha colega de trabalho. (Risos).

Então eu, eu comecei com essa política de teatro coletivo, de teatro de grupo, que a gente limpa, que a gente varre, que a gente faz produção, que a gente cria, que a gente entra no laboratório cansada, exausta porque a gente já fez muita coisa de produção durante o dia inteiro e a gente vai e ensaia a noite inteira, então sempre com essa proposta coletiva. Era na época Federação de Teatro Maranhense, chamava FETEMA, e aí a FETEMA queria se reerguer novamente, revitalizar e aí pensou nessa montagem dos Saltimbancos, e foi assim esse primeiro momento, aí dos Saltimbancos a gente acabou, eu convidei uns colegas meus né?! Também o Auro e a Datti, que trabalhavam comigo em animação de festa também, e a gente montou um outro grupo chamado 1, 2, 3 e já, que era um grupo só de teatro infantil, teatro de animação, a gente montou Alice no País das Maravilhas também dirigido por Beto Bitencourt, aí daí foi só grupo o tempo inteiro, eu sempre fiz teatro com grupos, depois do 1 2 3 e já foi com CEPAC com o Pazzini, que a gente montou uma sede, lá no Anil, no Cruzeiro do Anil perto do Pingão, que a gente montou uma sede e lá a gente montou CEPAC, que é o Centro de Pesquisa em Arte Cênica uma relação de universidade com comunidade eu já fazia universidade, eu comecei fazer o curso de comunicação, mas aí o Arão me viu apresentando Os Saltimbancos e ele perguntou porque que eu não fazia, ele disse que foi quando ele me viu fazendo Os Saltimbancos, mas não foi, foi quando eu fui fazer animação de festa da filha dele (risos). Aí ele desse porque que eu não fazia Educação Artística e na época ele conseguiu minha transferência porque tinha vaga, aí eu sair de comunicação pra educação artística - artes cênicas.

2. Atualmente como é que tu estás na caminha artística?

Gisele Vasconcelos – Atualmente assim, depois do CEPAC eu fui pro Tapete ai do Tapete saiu eu, Ethel e Renata e a gente montou o Xama. E o grupo Xama ele tem dez anos, como grupo Xama ele é um pouco concomitante assim com a minha entrada também na universidade, eu sempre criei, foi um grupo sempre baseado nessa pesquisa que eu acabei desenvolvendo na universidade e a Renata também no mestrado dela, que é do ator-contador e da atriz-contadora, então o Xama veio muito com essa proposta de trabalhar com contos, espetáculos que tenham como ponta de partida a arte de narrar, e aí veio eu, Ethel e Renata, a gente trouxe da Cia Tapete A Besta Fera, A Carroça e montamos As Três Fiandeiras, sãos três espetáculos do grupo. Então aqui a gente funciona muito com esse artista que é: o artista, pesquisadora, educadora, produtora.

3. Como é que o grupo se organiza, como funciona, existe divisão de função para além do ofício de atriz? Atualmente quantas pessoas fazem parte do grupo Xama?

Gisele Vasconcelos – São nove pessoas entre sócios efetivos e colaboradores, a gente tem sócios efetivos e tem os colaboradores. Eu acabo funcionando como uma atriz-pesquisadora-educadora por conta da minha relação universidade-xama teatro. E aí a gente tem: atriz, são só atrizes na verdade e o Lauande que é ator. Lauande é colaborador porque ele tem a Santa Ignorância também, então ele funciona no Xama como colaborador, especificamente na Carroça que é o trabalho que ele faz que ele é o diretor e dramaturgo e agora a gente tá em uma nova montagem do Xama 10 anos também que a gente quer envolver as nove pessoas do grupo. Então tem Ethel, Renata, Rosa, Cris que acabam funcionando como sócias efetivas mesmo, aí Lauande, Igor, Gustavo e o Cid, eles são colaboradores.

4. Pensando na trajetória do Xama como é que vocês trabalham com a produção?

Gisele Vasconcelos – a produção ela fica muito centrada no meu trabalho e no trabalho da Renata Figueiredo, nós realmente fazemos produção, a gente que elabora projeto, na verdade a parte de elaboração de projeto fica mais comigo, eu que elaboro o projeto e envio pros editais. A parte de propostas é com a Renata, ai quando tem um determinado projeto aprovado, aí a divisão de função funciona com todo mundo grupo, quem vai ficar responsável pela questão da infraestrutura, pela técnica, quem vai ficar responsável, por exemplo: quem sempre fica responsável pela técnica dialogar com a pessoa técnica onde bota cenário, qual o peso, tudo isso é o Cid, ele é o técnico de todos os espetáculos do grupo, então ele é o técnico, então tudo de técnica é com ele. Quem fica responsável com alimentação, hospedagem tudo isso já é a Renata, financeiro. E a Cris fica responsável muito por essa coisa de mídia, divulgação, essas coisas assim quando é o trabalho. Então a gente vai dividindo as funções a partir do projetos.

5. Mas dentro da estrutura organizativa do grupo não há uma divisão de atividades?

Gisele Vasconcelos - Não, porque do grupo em si, quais são, o que o grupo precisa ter, né? Precisa ter projetos aprovados para se manter né?! Então nessa função tá eu e Renata, a Rosa ela tá para festivais, então por exemplo: para essa

parte de elaboração de projetos e produção, eu projeto grande, Renata propostas e Rosa festival, então a gente tem essa divisão diária, né?! No restante, por exemplo: agora vai ter Rota de Ribamar, então todo mundo se envolve na produção do evento, na produção do projeto todo mundo se envolve, com a técnica, com a divulgação, com os órgãos responsáveis, né? Ai, a gente vai dividindo a partir de cada proposta.

6. E pensando nos processos de criação de vocês, como é que desenvolvem e/ou organizam os processos, há divisão de laboratórios voltados para a criação, por exemplo, como a montagem de As Três Fiandeiras?

Gisele Vasconcelos - Então, a gente tem direção dos trabalhos, apesar de ser tudo muito colaborativo, porque Carroça foi criado tudo muito colaborativo. O Lauande ele carrega o estatuto de diretor e de dramaturgo, porém isso é feito a partir de um processo de criação muito colaborativo, aonde cada um vai propondo e tem história de cada um ali. Nossos trabalhos eles são autorais, então todos falam um pouco de cada um de nós, de forma individual e coletiva. Então todos tem direção, a Besta Fera é minha direção, agora eu tô no próximo trabalho de direção com Ethel, que chama Nazir a gente já começou o trabalho há dois meses e provavelmente a gente estreia agora em setembro/agosto (2018). Nazir, eu sou a diretora e o Igor Nascimento é o dramaturgo e Ethel atriz, Rosa e Renata elas dão apoio de assistência de direção. Então a Carroça é nossa o Lauande é o diretor e dramaturgo, o processo criativo vai com todos no laboratório de jogo, A carroça é nossa é muito lúdico, então todos os laboratórios, todo o processo de criação foram através de jogos e brincadeiras, então são nossas lendas, nossas oralidades, então a gente vai propondo isso nos laboratórios de forma coletiva, ou o Lauande vai propondo ou eu vou propondo também. A três fiandeiras foi todo proposto por Igor, tanto o Igor chegou pra ser o nosso dramaturgo e a gente não tinha direção, então ele também foi o nosso diretor. Então o quê que a gente tem no Xama, é esse trabalho da atriz-narradora, então ele foi bebendo nesse trabalho e propondo laboratórios, propondo processo de criação a partir do trabalho dessa atriz-narradora, a gente vai discutindo juntos, ele vai sempre lançando propostas pra gente vai adaptando, vai traduzindo que as vezes ele tem uma metodologia difícil de se entender (risos), então a gente vai também fazendo essa tradução e trabalhando junto e desses trabalhos eles sempre viraram pesquisas na verdade, As três fiandeiras virou a pesquisa de mestrado do Igor e o processo de dramaturgia agora no doutorado também. A Renata fez sobre o contador de história que é o foco do grupo também, então a gente sempre trabalhou, quando eu saí da escola que eu trabalhava como professora de teatro no Reino Infantil, foi pra investir na carreira de contadora de histórias, isso em 1999-2000.

7. Refletindo sobre o que tu estás falando em relação a como vocês se desenvolvem, então podemos caracterizar que o Xama trabalha dentro da perspectiva do teatro de grupo, levando em consideração o trabalho colaborativo?

Gisele Vasconcelos – Sim, trabalhamos no colaborativo. Isso eu falo também na minha tese de doutorado e o Igor também fala na dissertação dele de mestrado, sobre esse processo de construção, que a gente pode chamar conjugado, eu gosto desse termo também, conjugado.

8. Eu admiro muito esse modelo de grupo, do teatro de grupo, da unidade que o grupo trás e que proporciona e que podemos observar isso nos trabalhos, quando todos do grupo estão aptos a falarem do trabalho.

Gisele Vasconcelos – E quando o produtor ele tá inserido no trabalho, aí sim ele tem domínio, porque ele pode falar de processo, ele pode falar de tudo.

9. Então, é exatamente isso que pesquisei. Eu assumir o papel de produtora no grupo por questão de necessidade dentro do grupo, o que acredito que acontece com a maioria dos grupos. E me questiono muito sobre o que nós somos quando nos auto afirmamos artistas, pois o termo produtora sempre vem em última posição, as pessoas sempre falam que são artistas antes de serem produtoras, colocando a produção como último ofício que tenha adquirido para você conseguir fazer teatro. Então te questiono, existe interferência tu exercer tanto o ofício de atriz quanto de produtora, interfere no processo de criação do grupo?

Gisele Vasconcelos – Nossa isso interfere *muito*, atrapalha demais porque eu tô na cena em tô preocupada com uma luz que não acendeu, tô preocupada com o público que não chegou, tô preocupada com próxima...outras coisas, sabe!? Então esse trabalho de produção ele atrapalha muito o lado do artista, assim meu porque eu não consigo desvincular, assim é muito complicado pra mim porque como eu sou responsável por tudo, sabe assim tudo, ai realmente... E inclusive isso até atrapalha também, por exemplo: eu tive brigas horríveis com o Igor Nascimento durante as Três Fiandeiras, previsão, a gente teve uma briga muito feia que ficou na nossa história (risos). (Quando vocês forem escrever o livro do Xama tem que botar, risos! Por trás do bastidores, risos). Foi horrível, a gente se xingou muito, a gente tava arrasado, mas no outro dia a gente tava se amando (risos), mas assim, pedimos desculpas um pro outro porque, por causa do lado da produção. Pensa que a gente tinha dois dias pra estrear praticamente e ele queria mudar a luz do espetáculo. Que a gente contratou a Camila Grimaldi, e ela fez tudo e ele queria mudar alguma coisa e tal, então quer dizer, em vez da gente ensaiar a gente tinha que parar pra ver a luz e aquilo me deixou louca, porque a gente ia estrear, como é que vai mudar a coisa agora se a gente ainda nem tinha o espetáculo todo pronto?! Sabe assim?! Pirei, a gente brigou muito. E outra foi também porque eu fui comprar com Ivaldo Jr., eu fui comprar as coisas com ele, Ivaldo era o cenógrafo e eu era produtora, cartão, tudo isso e tal, fui comprar as coisas com Ivaldo, ai ele queria três mandalas e a gente achou que era muito três mandalas, que uma daria porque o espaço é muito pequeno né?! Aí compramos só uma, aí ele queria o tecido todo que ele não sabia explicar direito, seria de tecido e tal, não vamos comprar de plástico e tal, porque plástico dura muito mais, apesar de já tá detonado, mas se fosse tecido não iria durar nem três apresentações, todo mundo pisando, ai comprei de plástico. Isso já foi um problema, ele ficava “batendo minha cabeça assim”, sabe o Messenger que aparece assim, eu ficava batendo a cabeça assim de raiva na tela do Messenger (risos). Então assim interfere, porque eu vou pensar também coisas que são possíveis, isso de uma certa forma pode atrapalhar um pouco a criação, porque existe uma possibilidade que é financeira, que é econômica, que é praticidade, tudo que a gente faz é pra caber em mala, pra gente botar no carro e viajar. Desde o início das Fiandeiras é assim, todo o nosso trabalho do Xama, porque a

gente cria rotas, então rota é pra levar teatro onde as pessoas não têm acesso à cultura teatral, elas têm acesso a diversas culturas, inúmeras, populares é riquíssimo os lugares onde a gente vai, mas a cultura teatral não. Então nossa rota é sempre assim, então a gente tem que ter tudo, a gente tem que ter iluminação, a gente tem que conseguir levar tudo no carro, a gente tem que viajar o mundo, sabe? Então nunca a gente vai tá preso a uma caixa cênica, e isso interferiu na criação, interferiu no tipo de refletores que a gente vai usar, interferiu o tipo de malas que a gente vai usar né, pra carregar as coisas, então assim, tipo de mesa de luz que a gente vai poder carregar. Então tudo interfere no formato da apresentação que é uma apresentação do Xama. A carroça tem que ser toda desmontada porque ela tem que caber no avião, entendeu?! Então isso tudo também interfere no processo criativo, quando a gente estabelece um formato que é um formato pra levar em todos os lugares. O começo da criação das Fiandeiras, o Igor usava, ele sempre usou de processo com muitos elementos pra depois a gente descobrir o que os elementos eles ficaram no plano da imaginação, da ação, mas eles saíram todos, Fiandeiras ficou com o carretel, tapete e luz, mas se tu olhar as fotos algumas estão no trabalho dele e estão aqui, fotos do que a gente usava, as rendeiras carregam era uma coisa de ferro gigantesca atrás com tudo que tu pode imaginar né?! Então assim, tudo tinha na cena, tudo tinha. Se era fotos, usava fotos, a própria cena que eu fiz que é a cena da vida por um fio, que é uma cena que eu participei em Brasília, que eu participei é outros lugares que, antes da Fiandeiras que é um texto, um fragmento que hoje tá na folha do curto dele e a gente participou do **Home Theater**, a gente levava fios e fios e televisão, carretéis gigantes, uma loucura e isso foi se adaptando a partir da necessidade também, o que é necessidade do grupo circular.

10. E como é que é a relação de vocês com outros grupos da cidade?

Gisele Vasconcelos - Na verdade a relação maior com os outros grupos, são grupos que fazem parte junto com a gente né?! Que é o grupo Cena Aberta que a gente sempre trabalhou junto, então a gente trabalhou junto no mesmo prédio, e assim Pazzini é pessoa que eu sempre trabalhei a minha vida inteira com ele, mas a gente dividiu o mesmo espaço, e ai os meninos fizeram com a gente **Minha Mãe Preta**, o Alison e o Tiago Andrade, eles trabalharam com a gente que foi um projeto que a gente fez. E o grupo Cena Aberta é um grupo sempre parceiro, a gente sempre tem trabalhado sim um empresta coisa pro outro, um ajuda o outro nisso, meio que irmãos. Aí a gente trabalhou no João do Vale, eu, Victor Silper e Tiago também juntos e o Cena Aberta também ficou um pouquinho desestruturado ano passado, assim como o Xama também ficou um pouquinho porque eu me envolvi muito com o João do Vale no ano passado e eu sou uma pessoa muito também chata no grupo por conta da produção, então ano passado ficou basicamente a circulação das Três Fiandeiras na Amazônia e Renata e a Cris circularam o Maranhão inteiro com Wilson Chagas com Contadores de História, mas sempre a gente consegue manter um projeto grande por ano, porque se não tiver o projeto grande por ano que é o carro chefe fica difícil manter. Então tem o Cena Aberta, a Santa Ignorância que é o Lauande Aires, a Dênia Correia, o Nuno Lilah Lisboa, o César Boaes e o Adeilson Santos. Ai tem outro grupo nosso que a gente tem a parceria que é a Pequena Cia, então a gente apresenta lá, eles já conhecem nossa sede, todo mundo veio, esse pessoal todo também veio na nossa inauguração. Então assim, grupo que também, uma

coisa que precisa de uma mesa, precisa disso, então a gente sempre tá se ajudando, precisa de material, olha Kátia eu não sei fazer isso dessa Petrobrás me manda, ela me manda, então sabe assim tem essa parceria também. A Tramando Teatro né que também acaba sendo um grupo, porque a gente, ela fez o figurino do Lauande né, da Santa Ignorância e ainda não conseguiu fazer efetivamente o nosso figurino, mas a gente sempre tem negociado assim, tem conseguido trabalhar, mas a gente não efetivou ainda essa parceria, até o Armando Veras falou que a gente tá próximo a fazer agora no seu espetáculo.

ANEXO C – Entrevista com Marcelo Flecha – Diretor artístico e produtor da Pequena Cia de Teatro.

A pesquisa ela parte do olhar da minha experiência enquanto produtora dentro do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, o meu olhar enquanto artista que produz que executa a produção, mas que também cria a obra junto com os outros artistas desse grupo. Para entender minimamente o teatro feito em São Luís, eu li sobre o teatro de grupo aqui, além de ser uma forma de trabalho que eu me identifico muito.

1. Então para dar início a nossa conversa eu queria que tu falasses como foi que começou a tua vida no teatro no Maranhão, sei que tu tens uma experiência em Imperatriz. Partindo que tu escreveste sobre o teatro de grupo em São Luís no livro *Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste* do Fernando Yamamoto, tu podes falar um pouco sobre a tua visão dessa forma de trabalho teatral na cidade pensando nos grupos que já existiram e os que ainda estão na ativa.

Marcelo Flecha – Olha, faz um bom tempo e eu não lembro exatamente é a questão do teatro como hobby não é isso? Eu debati nessa problemática.

2. Exatamente, mas que essa problemática se assemelha ao teatro feito em São Luís nas décadas de 1960 e 1970. No livro do Aldo Leite *Memória do Teatro Maranhense*, onde ele aponta que alguns grupos de teatro nessa época surgiam muito mais por uma ocasião do que para fazer teatro de forma engajada e se firmar enquanto grupo, na visão dele devido aos diretores que pensavam nessa criação dos grupos possuírem outra formação que não era na área do teatro, então pode ser que tenhamos herdado essa prática. Já conversei com alguns artistas, como por exemplo, a Gisele Vasconcelos, pois ela desempenha dois ofícios no grupo Xama Teatro.

Marcelo Flecha – A Gisele Vasconcelos é produtora, artista e professora porque aí entra esses atravessamentos que é difícil na hora de equacionar essa ideia, principalmente porque aqui temos outro contexto socio-político-cultural, pois não temos editais para fomento. A primeira questão que sempre me preocupa é: se vai a pesquisa sobre o teatro de grupo, nessa perspectiva mesmo de produção, de sobrevivência, os agentes externos remuneratórios eles são ruins para pesquisa, porque podem falsear uma realidade. Minha preocupação é: um grupo que sobrevive de teatro, exclusivamente, você vai fazer um recorte de pesquisa pra isso, se nesse grupo cinco tem rendas extras, eu sou fazendeiro, eu sou não sei o que, essa realidade vai ser uma realidade fictícia, por isso que eu tô sempre botando isso. Eu não tenho nada contra quem leciona e quem tem grupo, quem é produtor, quem é empresário e tem grupo e tal, isso aí não me incomoda, ao contrário, acho superlegal, só que na hora de fazer o diagnóstico do teatro de grupo pode-se falsear isso, dizendo não, porra! Teatro de grupo dá dinheiro, fantástico! Lógico, no final do mês eu recebo 15 mil reais de salário, o teatro vai

funcionar. Mas incialmente na verdade eu começo em Balsas – MA, não é em Imperatriz – MA.

Eu começo a fazer teatro em Balsas na década de 80, quando o interior do Maranhão tinha uma potência artística muito forte, isso já é uma época bem anterior a vocês, onde por exemplo existiam festivais de teatro sul maranhenses onde nós tínhamos uma clausura de barreira onde São Luís não participava desses festivais como represaria a falta de olhar da capital pro interior, porque o estado do Maranhão naquela época era São Luís, não existia o resto. Então a gente tinha um movimento teatral muito forte no interior e a gente fazia isso, ou seja, não existia festival de teatro em São Luís, por exemplo, existia em Balsas e Imperatriz a gente não deixava participar grupos de Imperatriz, estamos falando isso no final da década de 1980 início década de 1990 que foi quando eu me percebi fazendo teatro, eu não escolhi fazer teatro, nunca disse, porque teatro a gente não escolhe não decide, eu me percebi, te juro, de repente eu percebi que eu estava fazendo teatro, que eu vi que era a forma que eu tinha pra dizer, a forma que eu tinha pra me expressar, a forma que eu tinha pra contestar, eu tô falando de um estado miserável, no interior do estado, em uma cidade pequena muito menor do que Imperatriz, em uma cidade que não tinha internet, não tinha biblioteca, não tinha faculdade, não tinha nada, só que tinha os parceiros. Imperatriz e Balsas eram os dois polos. Naquele momento de interlocução, aí vamos falar de Gilberto Freire, Claudio Marcocine são pessoas onde entre Balsas e Imperatriz a gente estava sempre trocando, eles no grupo **Oasis** e nós no grupo, por lá passaram nessa época a gente tentando conseguir, desde Tácito Borralho, Padilha, Prof. Simão, Nelson Brito essas pessoas todas transitavam por lá conheciam o movimento muito forte, festivais, espetáculos e tal. Tanto é que a partir desse movimento forte do interior é que eu chego aqui, eu tô em Balsas um dia e aparece um carro lá e uma pessoa veio me procurar dizendo que tinha um tal de Fernando Bicudo me procurando. Fernando foi de carro, eu não o conhecia, eu conhecia Fernando assim de oi e tchau de encontros, ele a pouco tempo tinha chegado aqui, por conta desse movimento ele me faz a proposta de vir pra São Luís, onde eu assumiria a direção do espetáculo **O sonho de Catirina** e além disso eu passaria a ser o diretor técnico do Teatro Arthur Azevedo, onde eu passei quase uma década. Foi a partir daí a minha vinda para São Luís, só que tinha um dilema que o meu projeto sempre foi, que agora tá acontecendo com Caxias e tal, era a produção acontecendo, se ela tiver potência em qualquer lugar do mundo, seja Balsas, seja outro lugar, não precisa me mudar, não preciso sair da cidade que eu gosto para fazer teatro, precisa que o espetáculo tenha potência que a arte tenha potência. Então eu sempre acreditava que isso poderia acontecer a partir de Balsas, a partir de Imperatriz. Quando Fernando veio me buscar, eu digo porra é a minha chance! Ou seja, eu imagino naquela época em uma cidade pequena eu era uma “celebridade”, é minha chance se querem me levar daqui, aí eu vou lá falar com o prefeito, com o bispo, com gerente de banco com as autoridades na época eram essas, digo é minha chance, se vocês me derem condições de trabalho e tal, eu não tenho interesse nenhum em sair de Balsas, só que não dá mais pra tá assim sempre, a gente trabalhava, eu assava pizza até 00hs e ia ensaiar de 00hs às 5hs da manhã que era a rotina normal do teatro de grupo. E aí foi que eu descobri, na verdade eu, ou seja, eu sempre digo, eu fui “expulso” de Balsas que a minha intenção era ficar, minha intenção era estar e logicamente o que eu mais ouvi foi: Não! Meu filho você tem que ir isso é fantástico pra sua carreira! Você não pode perder uma chance dessa! As

contrapartidas que eu esperava receber pra eu ficar, mínimo de condições pra trabalhar, não eles queriam se livrar de mim, estamos falando, por exemplo, da invasão do banco do Brasil na celebração dos seus não sei quantos anos onde estava toda a elite de Balsas e nós invadimos esse banco com uma performance chamada **Zumbis** todos embarrados, cheios de lama, invadimos, imagina todos de coquetel, então verdade era evidente que a gente incomodava, tinha todo um prestígio, mas assim que eles tiveram a possibilidade de me ver longe disso, naturalmente que, aí eu me vi sem condições: sem condições de negar para Fernando Bicudo o convite perante meu pai, perante minha família, perante todo mundo, porra! Faz teatro, enche o saco e tempo com teatro, fica gastando dinheiro com teatro porque era teatro amador a gente ganhava dinheiro da pizzaria para poder investir no espetáculo, aí tu tens uma proposta agora e aí tu queres dizer que tu não vais porque teu projeto, porque isso e aquilo?! Eu sempre digo que eu fui expulso dessa cidade, cidade que eu ter um carinho enorme porque foi a cidade que me formou artisticamente.

Jornada artística profissional

E aí eu chego em São Luís, ou seja, a partir daí é uma nova jornada porque já é uma jornada profissional, mas o que eu discuto é que se misturou muito essa ideia do amador com a ideia do amar. O grupo profissional ele não pode perder aquilo que o teatro amador tinha, em cima do propósito do amar esse fazer, ser um fazer potente. O que eu vou discordar de toda essa estrutura, mas mercadológica é que o teatro de grupo é por excelência a primeira célula comunista que ainda sobrevive e viável. Sempre quando se tem respeito, se tenha, só pra ter exemplo: a Pequena Cia são quatro membros, independente de quem trabalha mais ou menos, a gente divide economicamente e quantitativamente, enquanto nenhum de nós de incomodar com isso, em saber que um trabalha mais do que o outro a gente mantém essa lei, quando começar a incomodar a gente muda, todos sabem que eu tenho uma carga laboral muito maior, porque eu dirijo, eu faço cenário, ou seja, teoricamente artisticamente em qualquer projeto normal você faria diferenciações, né? Direção, não sei o que, cenografia, iluminação, atuação, aqui não isso a gente já vem mais de uma década, talvez agora, o Jorge resolve não atuar no próximo espetáculo ele vai querer pular esse, aí sim provavelmente a gente vai ter que fazer uma reequação porque na nossa formação nós temos: um diretor, uma produtora e dois atores que o nosso digamos, cargo fixo depois todo mundo faz tudo, então quando um resolve não fazer isso mais, aí lógico vai ter que reequacionar isso tentar organizar. A partir desse início, desses meados da década de 90, foi um momento ruim para o teatro de grupo, porque principalmente no Maranhão meio que se estabeleceu a partir mesmo de padrões criados pelo próprio Arthur Azevedo através do Fernando Bicudo um certo padrão de profissionalismo, não havia produção, mas havia um pseudo profissionalismo, então o quê que começou a acontecer: ninguém fazia teatro, mas todo mundo era profissional se quiser me contrate, então eu passei por exemplo quase uma década tentando paralelamente tentando fazer teatro, que eu fazia as grandes obras, Catirina no **Centro Cultural Ópera Brasil**, mas paralelamente eu queria fazer teatro, teatro que eu acredito então eu passei quase uma década sem possibilidade de produzir justamente por conta disso, eu não conseguia formalizar um grupo, eu não conseguia formalizar gente que não me perguntava assim: mas qual é o meu cachê? Porque lá eu tava pagando cachê e tal tudo profissional, contrato assinado como é que eu ia agora

fazer? Ramanda e Rudá (1999) sem pagar ninguém, como assim informal? Eu que tinha toda uma imagem mesmo de profissionalismo de seriedade... Tanto é que o período, por isso que eu disse e repito: eu nunca mais voltaria ser funcionário público e depois que eu desisti disso eu já tive dois convites para dirigir o teatro Arthur Azevedo, pra ser diretor e eu recusei é porque esse foi o período, apesar de ser um período de aprendizado inacreditável por tudo que eu vive, foi o período onde eu menos produzi teatro, teatro que eu acredito na minha história teatral, eu vou fazer **Ramanda e Rudá**, eu vou fazer **Marat Sade** (Peter Schaffer) onde eu tive a honra de dirigir Aldo Leite, Reynaldo Faray, Guilherme Telles, Gaspar só pra citar os que já morreram (um bocado) e alguns lançamentos dos Caças, ou seja, muito pontuais. Então a produção quando se pseudo profissionalizou ela caiu significativamente, paralelamente a isso estava acontecendo o entrancemento do teatro de grupo no Brasil tentando se recuperar que ai a gente vai falar da época do diretocentrismo, do Gerald Thomas foi uma época ruim, uma década onde o teatro de grupo tava muito fragilizado, fora os expoentes que ainda conseguiam se sustentar, mas a coisa ficou muito individualista mesmo, ou seja, o encenador era o grande mentor, ou seja, todo o resto girava em torno dele, então foi um momento ruim quando começa a se migrar pra essa nova configuração de resistência a partir do grupo em si é quando a gente: eu, Kátia e Jorge que a gente já trabalhava juntos desde 98, todos esses trabalhos que eu tô falando Kátia sempre estava e Jorge sempre tava e Claudio imagina amigo de décadas lá em Imperatriz e a gente sempre dialogando. Quando isso acontece, a gente percebe que há um terreno fértil pra gente pensar e dizer: não, tá na hora da gente criar o grupo, tá na hora da gente criar um lugar onde a gente possa de alguma maneira concentrar essa potência, ou seja, estabelecer um meios de produção e aí a gente funda em 2005 a **Pequena Cia de Teatro** incialmente só nós três eu, Jorge e Kátia, mesmo César que era ator do **Acompanhamento** que o primeiro espetáculo da Cia, mesmo ele estando inserido ele não fazia parte da Cia, ele funcionava como ator convidado e a partir daí a gente vai para essa experiência que aí tu conhece um pouco, basicamente é isso pra te dar um apanhando assim da trajetória agora a gente vai vendo o quê que tu precisa saber.

3. Muito interessante, por isso que eu quero ouvir os artistas que fizeram teatro no final dos anos 80 começando 1990, porque quando vamos ler sobre o teatro maranhense esses períodos dá a impressão que é uma página rasgada, porque quase não tem escritos que falam desses momentos. No livro do Abimaelson Santos ele já fala de um momento mais recente, mesmo sendo uma publicação de 2013, então para que eu entenda e escreva sobre o teatro de grupo em São Luís atualmente eu sinto que preciso entender o que aconteceu no passado e essa ausência de informações dessas décadas compromete muito a pesquisa no sentido de dizer quem somos hoje enquanto artistas e/ou grupos. Então sobre o teatro de grupo na década de 1990 a maioria dos artistas falam do Fernando Bicudo, alguns falam que foi um momento que para os grupos não foi bom, o que tu achas?

Marcelo Flecha: A grande parte da matéria prima humana a Ópera Brasil acabava contratando, eu dirigi grande parte de todos os fazedores de teatro no Maranhão por quê? Por conta disso, tu sabias que dirigi Gisele Vasconcelos?

Alana Araújo: Ela comentou (risos), porque eu perguntei sobre a trajetória artística dela.

Marcelo Flecha: Ah! Ela comentou (risos), então o que acontece eu dirigi praticamente todo mundo, porque esse projeto era desproporcional pra cidade em certa medida e acabava contratando mesmo. Eu dirigi Beto Bittencourt, a Gisele, a Date, enfim, porque ali a gente precisava de um elenco imenso e logicamente você precisava contratar, eu dirijo, pra citar algumas coisas mais fora do eixo o **Saci**, todas essas pessoas passaram pela cia, então isso de alguma maneira dava uma esvaziada na potência discursiva que o teatro de grupo tem, ou seja, mesmo que nesse período existiam grupos e tal, isso de alguma maneira afetou essa lógica, tanto é que eu tô dizendo de dentro, ou seja, eu era uma pessoa de grupo, eu venho de Balsas como membro de grupo, uma pessoa que só sabia lidar com grupo, grupo amador, com uma lógica amadora e mesmo assim nesse período por estar envolvido nesse história eu não conseguia produzir apesar de ter feito grandes trabalhos, mas não consegui uma continuidade de produção mais focada na pesquisa, mas focada na continuidade e tal, então de alguma maneira isso acabou afetando um pouco principalmente essa estrutura mais mercadológica, acho que o problema do profissionalismo é quando não se tem um mercado que absorva esse profissional aí é retórica, esse que é o grande problema, eu não tenho nada contra dinheiro, contra ganhar dinheiro, eu só não crio a ilusão de achar que basta ser profissional, basta estudar. Você vai ser médico e no fim vai ter dinheiro, você vai fazer teatro e no fim não necessariamente no fim vai ter dinheiro, ou seja, vai depender das suas opções, vai depender das suas escolhas, vai depender da competência, mas principalmente vai depender do diálogo com o mercado, mas só que esse diálogo é posterior, você pode fazer uma obra retumbante, mas se coincidir que nesse momento sua obra não tá dialogando com o mercado você vai morrer de fome, você pode fazer uma obra retumbante e coincidir que naquele momento essa obra tá dialogando com o mercado e você vai encher a burra de dinheiro, quer um exemplo: **Vau Sarapalha** (1992), você já ouviu falar desse espetáculo?

Alana Araújo: Não, nunca ouvi!

Marcelo Flecha: É mesmo? Gente, **Vau da Sarapalha** foi um dos espetáculos mais emblemáticos, o espetáculo que tudo que tu vê hoje com esse caráter nordestino e todas essas estruturas do teatro antropológico, físico e tudo isso surgi a partir de uma montagem do Luiz Carlos Vasconcelos com grupo Piollin que chamou o Vau da Sarapalha, o espetáculo é sensacional uma das melhores coisas que já foi produzido no Brasil, só que coincidiu onde havia um mercado em torno pronto pra absorver aquilo e aí foi um sucesso, sério, estruturado, difícil é totalmente simbólico, um espetáculo histórico. Tu ouviste falar de **Jacy** do grupo Carmin, agora que tá circulando muito e tal. **Jacy** é excelente espetáculo, mas a retumbância que ele tá tendo tá muito direcionado a que coincidentemente o entorno esse mercado está dialogando com essa obra, se fosse em um outro momento provavelmente não aconteceria, então a arte é diferente, arte não é número, arte não é 2+2, tu pode fazer uma obra genial, mas se naquele momento não dialogar com o mercado não necessariamente e por isso que o grupo é fundamental porque o grupo não se baseia em obra, o grupo se baseia em trajetória. Vou te apresentar um exemplo besta, insignificante todo mundo conhece um espetáculo e tal, mas quando vai falar disso você pensa o quê? na trajetória no grupo como um todo, com seus altos, com seus , com suas experimentações equivocadas, com seus acertos, com seus declínios, então isso

sim no sentido de sustentabilidade viabiliza a possibilidade de pensar como um projeto profissional, projeto de vida mesmo, mas sempre pensando nisso, ou seja, é uma trajetória. Como eu digo sempre, principalmente para os meninos, agora eu tô fazendo um trabalho, o pessoal de Caxias me convidou de vez em quando eu tô indo lá dá uma olhada no ensaio deles, tudo que eu (pessoalmente, aí não como grupo) tudo que eu tenho hoje, ele tá relacionado à minha resistência, exclusivamente a isso, ou seja, quantos caíram? Tô falando de 30 anos, teoricamente faz mais ou menos 30 que eu faço teatro, porque eu considero que faço fazer teatro desde que eu ganhei meu primeiro prêmio de melhor direção, se eu pegar quando é que eu comecei a fazer teatro, ou seja, quando eu subi no palco pela primeira vez, lógico ai eu vou falar 40 anos, se não vai ficar: mais como 30 se o César tem 35 e é bem mais novo do que tu? É porque as pessoas contam: não eu comecei a fazer teatro com 12 anos, aí vai contar. Eu só conto pra mim foi o meu primeiro prêmio de melhor direção que aconteceu em 89, que já tinha todo um trabalho de grupo progresso, mas ali começou o que se pode chamar digamos que um teatro profissional, ali eu ganhei meu primeiro cachê com esse prêmio. Então naturalmente tudo que tá colhido hoje, ele vem dessa resistência e durante todo esse período, e aí na tua pesquisa tu vais ver a quantidade de grupos que desapareceram, de gente que mudou de profissão, de gente que, mas no Brasil é a mesma coisa! Ah! Mas o Galpão, o Galpão! Mas quem é o Galpão, é o rupo que conseguiu resistir, é o grupo que soube passar fome, é o grupo que soube levar porrada, é o grupo que soube dizer agora é comunismo a gente só tem esse pão pra comer a gente vai comer. Então naturalmente a lógica de grupo e acho fundamental tua pesquisa, é uma lógica para além de todo o mercado (isso no meu conceito que eu tenho que eu não tenho embasamento teórico nenhum disso) é a instituição que vai por uma lógica diferenciada de toda essa lógica mercadológica que existe, sabendo que é viável que os grupos vivem disso, que são profissionais etc. Mas é outra lógica, é outro nó que inicialmente começa nesse entendimento dos membros, do grupo, do coletivo, ou seja, é o indivíduo como estrutura? Ele não pode preponderar, porque aí são os problemas, e aí você vai ter, se você pesquisa vai ter diversas experiências, umas das sobre dividir dinheiro, eu não preciso pensar nisso porque já tem os meus pares que já passaram por tudo isso. Se eu ligo para o Fernando Yamamoto, eu ligo para grupos que já passaram por tudo isso pra saber, mas como é que resolver? Pô tem um membro da Cia que tá trabalhando fora pra porra, nunca tá aqui pra ajudar e aí vem e ganha a mesma coisa, já tem solução pra tudo isso mercadológica mesmo, ou seja, grupos que trabalham com fundo, tem grupos que trabalham assim, eu por exemplo: Marcelo Flecha trabalha muito fora, sou contratado vou pro Sesc Dramaturgias, pô eu tô viajando mas tem um membro da Cia lá varrendo o chão e eu não tô lá pra varrer e depois a gente ganha a mesma coisa, muitos grupos trabalham com fundo quem mais trabalha fora menos recebe desse fundo, ou seja, todo mundo deixa 10% ou 15%, tu é professor? Vai deixar 15% do teu salário, tu viajaste pra uma oficina você deixa 15%, agora na hora de comer desse fundo a porcentagem de quem mais viajou é menor e a porcentagem de quem teve aqui, porque se eu tô viajando eu tenho que ter um companheiro que tá aqui varrendo chão, pagando conta, resolvendo problema, então ela tem uma lógica de mercado, mas é uma lógica empírica que ela foi sendo desenvolvida pela lida desses grupos e a gente deve muito a quem? Aqueles que resistiram aí eu digo do Galpão, mas ninguém sabe o que eles passaram e quantos se acabaram durante esse período e aí vai pra sentença que

eu defendo há mais de um ano: daqui a mais um ano 80% do teatro de grupo não existe mais por quê? Porque 80% do teatro de grupo surge em um período onde se teve uma mínima política cultural para o teatro de grupo, então esses grupos eles não sabem o que é não ter, não sabem o que é não existir, não sabem o que é ser invisíveis, então a resistência ela fica muito mais fácil de minar, quem já veio da década de 90 nunca teve mesmo, nunca soube o que é edital, nunca soube o que é edital, nunca soube o que é dinheiro, então tem o couro o pouquinho mais esticado pra poder resistir, agora tu imagina, tu é um grupo da periferia com toda uma política voltada pra periferia e com todo um governo que pensa nisso, tu nasceu assim o grupo foi fundado, formado assim de repente desaparece tudo, você não tem mais edital, você não tem mais nada, você não sabe como fazer, e agora eu faço que minha gente? Então meu receio com esse golpe, com essa desestruturação com toda essa falta de olhar para uma política séria minimamente cultural é que a gente vai ter assim como aconteceu na década de final de 80 a 90 uma queda significativa nessa rede gigantesca do teatro de grupo que foi conseguida, construída principalmente na última década e meia, eu sou pessimista com relação a isso.

4. Marcelo e como tu enxegas o teatro de grupo em São Luís hoje?

Marcelo Flecha: A primeira questão que eu acho delicada e eu não entendo muito bem é essa ideia mais contemporânea da produção artística, eu tenho uma certa “zica” com contemporaneidade natural. Eu vejo muita gente fazendo parte de muitos coletivos ao mesmo tempo, isso é a primeira lógica que eu acho moderníssima, eu acho super linda, super criativa, super dinâmica, super contemporânea mesmo porque as coisas são assim, são ardilosas e tal, mas isso me confunde um pouco. Eu não consigo entender como se o Sesc pega uma atividade e resolve que eu vou fazer todas as apresentações no mesmo dia e na mesma hora e contrata esses dez grupos e a gente não tem nenhuma apresentação, todo mundo faz parte dos dez grupos, dos coletivos etc. Essa é a primeira coisa que eu não sei o quanto essa ardilosidade, que ela é muito criativa, que ela é muito importante e tal, ela no futuro vai garantir uma estrutura do teatro de grupo como um todo para São Luís basicamente. Eu acho que ações, um pouco mais pragmáticas um pouco mais concretas vem contribuindo mais, ou seja, que grupos ainda estão conseguindo resistir, que grupos estão ainda sólidos, eu acho que esses grupos de alguma maneira eles estão plantando uma estrutura mínima para os que virão, e o exemplo disso são os resultados nacionais. Perceba que a gente via pontuar no Maranhão resultados nacionais de grupos que de alguma maneira tem uma trajetória, se dedicaram a tentar estabelecer uma linha de pesquisa, não foram tão contemporâneos, ou seja, tentaram fechar um núcleo duro minimamente organizado, então de alguma maneira hoje essa tríade, quatriade seja lá o que for, são quatro, cinco grupos de alguma maneira elas estão contribuindo para que o teatro de grupo em São Luís e no Maranhão de forma geral consiga vingar a esses tempos Bicudo, ou seja, porque a gente tem a possibilidade de que tudo acabe, quando eu digo tudo acabe a Pequena Cia começa todo ano sem saber o que vai fazer no ano seguinte, a gente pensa em visão estratégica, a gente pensa e tal, mas teoricamente 2019 a gente não tem nada em vista a não ser delírios e busca e tal. A outra coisa vem em relação ao criativo, teatro de grupo depende de pesquisa, depende de uma produção potente porque para extrapolar as fronteiras da província a produção é fundamental e o que dá sobrevivência para uma

companhia de teatro não é edital é produção artística de qualidade que estabelece o diálogo com o país e você de alguma maneira vai conseguindo estar no país presente como companhia. Isso requer uma pesquisa aprofundada e um resultado estético-político muito aprofundado, isso infelizmente só se consegui com muito tempo de trabalho e a contemporaneidade tem traído a brevidade, o súbito, ou seja, um aluno do curso da UFMA (Teatro) ele tem a possibilidade de ensaiar seis meses, 4h por dia e ter uma obra retumbante, mas ele também a possibilidade de ensaiar dois e fazer uma performance com uma sacada, com um pensamento e de alguma maneira ter uma visibilidade local que pode gerar uma certa potência para esse artista. Isso de alguma maneira acaba afetando na produção, ou seja, quantos artistas mais novos tem disposição a trabalhar profundamente em um projeto artístico para que daqui a sete meses, oito meses de trabalho se tenha uma obra retumbante, como isso é mais difícil tem-se produzido de uma forma mais contemporânea de novo, mais ardilosa, mais flexível, menos com uma menor formalidade estética por uma questão política mesmo e tal, mas é uma produção fácil de ser fazer, fácil no sentido breve, ou seja, eu só preciso de três, quatro dias, tenho uma ideia vou lá performar, faça a conta de tudo que pululou esses anos quem extrapolou a província, ou seja, que trabalho que teve uma grande sacada e que foi ensaiado três dias conseguiu extrapolar as fronteiras da província. Então essa ilusão de posso ser inteligente, gênio, criativo, então não preciso trabalhar tanto pra poder me firmar como artista, cria uma ilusão de que esse trabalho pode ser uma bobagem, perder meu tempo e aí esse trabalho vai afetar significativamente a produção teatral, eu falo de obra de arte mesmo, ou seja, da cidade e por consequência o estado, ou seja, a gente não consegue ultimamente assistir um, dois, três, quatro bons espetáculos por ano que tenha estreado aqui em São Luís, posso tá enganado. Eu só consigo lembrar, por exemplo, ano passado de "**Atenas: mutucas, boi e body**" não lembro de outro grande espetáculo, logicamente que mais antenada você vai citar séries de performances, encontros coletivos, colóquios, panfletos, beleza! Agora, basicamente coincidentemente qual é a obra que consegue extrapolar a fronteira esse ano a partir do Sesc Amazônia das Artes, "**Atenas: mutucas, boi e body**" e com uma grande possibilidade de vir ainda galgar grandes pontos. Então em relação a essa produção eu sinto certa dor porque a cidade tem potência criativa e tem potência de material humano para ter uma produção muito mais significativa e na verdade nós somos excetuando-se o Piauí e talvez o Sergipe a pior produção do Nordeste, ou seja, em material de produção qualitativa, de números de grupos, de produção, de qualidade e tal não sei o que, é um dos piores estados do Nordeste e poderia não ser assim, porque a gente tá falando apesar do estado com o pior IDH do Brasil, ou seja, nós sabemos muito bem que o estado é super rico o que não tem é distribuição de renda, então esse estar podia de alguma maneira tá bem mais, e acho que aí esse momento, esse inicio que o Abimaelson aborda, foi significativo porque ali a gente conseguiu dizer que a gente começa a entender a espacialidade de uma outra forma, as pessoas acham graça, mas antes do **Acompanhamento** só se pensava em teatro no palco e no palco do Arthur Azevedo, ninguém pensava em dizer: vou fazer um espetáculo, mas aonde? Ou seja, teoricamente o teatro era um italiano dentro do teatro e que seja o Arthur Azevedo porque era, a gente meio que desentedia essa lógica isso de alguma maneira começa a viabilizar essas opções, e dizer: mas não precisa de tanta gente, não precisa ter 700 espectadores, não preciso ter um palco, não preciso ter plateia, não preciso de

nada pra fazer teatro só preciso ter à disposição, a vontade de transformar o mundo, de fazer algo retumbante que vai incomodar pelo menos o vizinho como a gente fazia, a gente pedia para o bar da frente, por favor, se poderiam baixar o som, tentava fazer acústica do espetáculo intra alterando fora, agente pedia, ia lá discutir com o cara do bar se ele podia baixar o som porque ia acabar atrapalhando, a gente fazia isso mesmo. Então, nesse sentido eu acho que a gente tá perdendo, perdeu na verdade, perdeu uma oportunidade significativa que foi um período onde havia política pública clara, ali o Maranhão tinha que ter se fortalecido, ele tinha ter 10, 15 grupos sólidos, fortalecidos, robustos pra resistir agora a isso e a gente se perdeu, se a gente pegar hoje Pequena Cia de Teatro, Xama Teatro, Santa Ignorância de Artes ou podemos falar o Lauande Aires como produção, né? A própria Santa Ignorância, mas já em outra linha de pesquisa outro trabalho, e aí mais um ou dois, que conseguiram se estruturar, conseguiram entender o fazer, conseguiram desenvolver uma pesquisa e conseguem agora certo fôlego pra imaginar: não! Tempos Bicudo agora eu consigo de alguma maneira espichar, fazer a coisa reverberar por três, quatros anos até que isso mude de novo e eu acho que só volta a mudar daqui a cinquenta anos através do que a própria Pequena Cia vai fazer nos próximos cinquenta anos, ou seja, a Pequena quando eu digo no genérico, nós e todos os outros, mas digamos que eu seja e que daqui três, quatros anos a coisa de fato de vislumbre novamente, aí você vai ter aqueles que de alguma maneira conseguiram se estruturar e aí é que é a pena, ou seja, editais o Maranhão não aprovava mais porque não encaminhava isso é proporcional, quanto mais projetos a gente produzisse mais retorno teria esse tempo se perdeu, ninguém gastava tempo com isso, ninguém fazia projetos com o tempo foi melhorando, mas era muito pouco, muito pouco, muito tímido tanto que é que o resultado tá aí.

5. Mas se a gente for pensar no trabalho dentro do teatro de grupo Minas Gerais é um estado que é muito forte com trabalho em grupo, como exemplo temos o Galpão. Existe uma organização enquanto classe artística, o Galpão através do Chico Pelúcio consegue organizar a classe porque é uma figura forte para fazer reuniões para discutir o teatro de grupo. No nosso caso, e aí eu me coloco enquanto artista porque a gente não consegue essa organização. O que tu achas disso?

Marcelo Flecha: É aí que tá, isso é bom porque de alguma maneira, jamais na intimidade, na pessoalidade contigo é tirar um ruído que eu tentei inclusive tirar em uma postagem que eu faço que é *Manifesto Calado* no Blog da Pequena Cia de Teatro, que é sobre a meu olhar para com o engajamento, ou seja, eu sou um ser político, extremamente reivindicatório, extremamente atuante só que eu tenho 30 anos de carreira, então a primeira coisa que eu pergunto é: onde é que você estava nas Diretas Já! Essa democracia que foi o que herdamos que vocês herdaram, eu estava na Praça do Ferreira com uma bandeira lutando para que a democracia acontecesse. De lá pra cá, eu um artista no interior do estado, não preciso dizer a qualidade reivindicatória que a gente tinha que ter para a invisibilidade gerada pelo estado não existia interior do estado, eu cito em alguma postagem, eu, Gilberto e Luiz Fernando de Carvalho, Tácito Borralho era o secretário da época, sentados em uma mesa de bar reivindicando, nossa maior reivindicação era que uma vez por semestre um espetáculo de Balsas pudesse ir para Imperatriz e um espetáculo de Imperatriz pudesse ir para Balsas, cansei de botar gravata, gravata a gente nem usava nessa coisa de pose. Evidente que não

conseguimos mais mesmo assim fizemos com recursos próprios, então o que acontece quando você vai vendo essa evolução acontecendo e eu vou falar especificamente no que pra mim é o mais significativo, que eu acho que ali houve uma pequena potência que foi desperdiçada que é o Fórum Maranhense de Artes Cênicas (2015). Quando surgi o Fórum o meu silêncio estava diretamente relacionado a isso, a uma trajetória longa de engajamento ir de frente porque a gente sempre, eu e Gilberto sempre encabeçamos todos esses e estou falando da época mesmo antes, porque o que tô falando das diretas já nem teatro eu fazia era mais política mesmo. Então eu via com bons olhos a iniciativa e eu dali eu esperava que de fato surgisse um discurso potente para que de alguma maneira essa ideia que eu vou engatar no que tu estás falando, ela se concretizasse porque o cunho político ali era bem menos interessante, mas se vingasse a gente poderia tá hoje com Fórum significativo, fortalecido, discutindo o teatro de grupo, as alternativas para o teatro de grupo e agora galera, esquece governo! Pô! A gente tinha uma esperança três anos não aconteceu nada, o quê que tu tá fazendo, o quê que a gente vai fazer? Eu acreditava que nessa perspectiva o que fazia meu silêncio é o cansaço, ou seja, como eu tinha consciência absoluta da minha invisibilidade, ainda tenho e eu na última postagem eu trato disso de novo, eu achava que pouco podia contribuir, a minha voz nunca foi ouvida, sempre fui invisível não será agora que isso vai ser diferente. A única forma que eu sempre tive de me manter com discurso foi através da produção, aí eu digo eu não estava no Fórum, mas eu fiz ***Velhos caem do céu como canivetes*** que em minha opinião é uma das obras políticas mais retumbantes do recente momento onde discute: posicionamento, ideais etc. e etc. Então, era uma forma de eu de alguma maneira ver se havia potência dentro daqueles que me pós-cederam, ou seja, uma turma com maior energia, com mais foco e tal, e se a gente analisar o complexo é que muitos momentos onde o Fórum foi engordado eram momentos onde as reivindicações eram muito pontuais e que de alguma maneira acabavam beneficiando coisas pontuais, depois quando se voltava para uma discussão mais profunda havia um esvaziamento, quando não tinha um objetivo mais imediato havia esvaziamento e percebia o que eu digo sempre, eu não saio de caso, mas eu sei de tudo eu nunca fui no Fórum, mas eu tenho contato porque as pessoas gostam de mim veem aqui a gente conversa, eu tô, sei das coisas, então aí sim e acho que tu vais chegar no grande ponto, e aí eu acho que inclusive seria uma pessoa disposta e tal, é como um Fórum permanente de reflexão, muito além da reivindicação é o entendimento do que é o grupo, o entendimento de como sobreviver ao grupo porque quando a gente vai para o processo reivindicatório as posições são diferentes, a gente vai retomar o que a gente tava falando, o meu lugar de reivindicação sempre vai ser diferente do teu, o meu lugar de reivindicação é: se eu não faço teatro eu passo fome, se você é professora se você não faz teatro você não passa fome, você tem o salário então naturalmente o desequilíbrio da potência da gana, ou seja, quem vai tomar spray de pimenta, quem vai tomar porrada, quem perder aquilo e passar fome o lugar de reivindicação são diferentes, então nessa perspectiva quando o movimento ele é mais profissional, mais sólido, mais por exemplo: Pavilhão da Magnólia são dez pessoas se não tiver teatro eles passam fome não fazem outra coisa. E aí vamos falar do Ceará né? O Ceará tem um movimento potente, engajado o Fórum daqui se espelhava muito no Fórum de lá que tinha uma potência importante. Então quando se trata de reivindicação entra muito mais esse propósito, reivindicar o quê? a partir de quê? quais são os pontos. Quando a gente fala do Fórum de

reflexão ele é um pouco mais profundo e é o que ninguém tá disposto a fazer e não se entende que essa conjuntura como aconteceu em Minas Gerais é que dá solidez, se hoje o Juca tá lá, se hoje tem tudo aquilo que se perdeu no Brasil todo se mantém lá é porque essa rede se fortaleceu a partir disso, ou seja, a classe política não entende aquilo como uma coisa pontual, factual de momento, entende aquilo como uma realidade da sociedade mineira e precisa ser respeitado, nós podemos ser ignorados por mais três décadas ninguém vai tá nem aí porque ninguém nem sabe que existe Pequena Cia de Teatro, ninguém não faz ideia que isso aqui é um teatro, as pessoas não sabem nunca souberam o que é Rascunho as pessoas não fazem nem ideia que existe o Xama, então para a classe, classe política é fácil ignorar eles não podem ignorar o quê? O popular, aquilo que dá visibilidade, eles não podem ignorar Bumba-meу-boi, Tambor de Crioula, hoje eles não podem ignorar Pão com Ovo porque se ignora Pão com Ovo vai ter 10, 15, 30 mil pessoas achando ruim compartilhando, imagina se ele ignorar a Pequena Cia de Teatro vai ter um maluco escrevendo em blog para dois leitores porque é o que faço. Então naturalmente se agente entendesse de alguma maneira a gente faz um pouco isso com os pares, aí eu tô falando nós com Lauande, Lauande com a Xama, a Xama com a gente de alguma maneira se a gente entendesse isso que tu coloca nessa perspectiva do fórum aí nós começariamos a construir para a próxima década uma fortaleza para o teatro de grupo que ficaria além da questãozinha do edital, a perspectiva se organizados hoje nessa perspectiva daqui a 10 anos a gente poderia começar a pensar em falar em um apolítica pública cultural para o teatro de grupo no Maranhão eu tenho certeza disso. Se a gente hoje entendesse isso e começasse a pensar não nessa ideia reivindicatória imediata e sim na reflexão do teatro de grupo e a sua necessidade e o quê que o teatro de grupo representa a gente tem possibilidade daqui a 10 anos ter uma política mínima para o teatro de grupo no Maranhão.

6. Dentro da Pequena Cia de Teatro vocês trabalham dentro da perspectiva do teatro de grupo como é que vocês se organizam?

Marcelo Flecha: A gente faz assim: a exceção dos cargos fixos eu sou diretor, Kátia é produtora, Jorge é ator e Claudio é ator, isso são nossas funções. Fora isso todo mundo faz tudo, ou seja, o nosso principal meio de sobrevivência é, (eu sempre brinco com isso) desempregar pessoas. Tudo aquilo que a gente puder fazer a gente faz para otimizar custos, quando nós não temos expertise muito raramente a gente vai contratar, a primeira lógica mercadológica mesmo. Se entrar R\$ 50 mil e os R\$ 50 mil ficam dentro de casa naturalmente nossa possibilidade de sobreviver disso é maior. Se entram R\$ 50 mil e eu vou terceirizar R\$ 30 mil naturalmente vou conseguir viver menos. Então nessa lógica fora os cargos fixos a gente trabalha por “tesão” o quê que ainda me dá prazer em fazer? A gente só tem essa máxima, não deu prazer não faz, por exemplo: puta merda eu odeio ir ao banco, Kátia odeia, Jorge odeia e Claudio também a gente vai ter que contratar uma pessoa para ir ao banco, a gente vai perder esse dinheiro. Então a gente só tenta não violar o desejo, o prazer porque como a gente tá falando de arte a gente tem que tá sabendo que algumas coisas a gente maior prazer e outras menor prazer, mas a gente tenta de alguma maneira fazer tudo. Então por exemplo: qualquer montagem a gente vai ter toda a parte artística de confecção e criação, eu vou fazer mesmo com a minha incompetência eu tenho total consciência, nós temos total consciência da minha incompetência em relação a figurino, em relação a sonoridade que eu

faço normalmente com Jorge, mas a gente se agrada, poxa tá legal! Não é algo que ruidoso, não é algo que, então a gente acaba que e como a gente trabalha essa ideia mais orgânica, vai acontecendo durante a montagem fica difícil de contratar. Então a partir daí a Claudia vai tá fazendo material gráfico, o Jorge vai tá fazendo toda a parte de divulgação porque ele é jornalista, vai pegar fazer os releases e tal, então tudo que a gente puder, a limpeza aqui em vez de gastar os 50 reais em limpeza, a gente divide a sede, dois fazem a limpeza tal dia, dois fazem outro a gente tenta de alguma maneira minimizar qualquer tipo de custo extra, aí sim a miséria que eram R\$50 mil reais do Miriam Muniz pra nós virava fortuna, as pessoas as vezes não entendem como é que a gente consegue viver de teatro é porque como a gente tem, por exemplo agora esse projeto da Petrobrás é um projeto que a gente teoricamente tudo que a gente pode a gente faz, então isso de alguma maneira otimiza, somos poucos isso é outra coisa que é fundamental esse ser poucos viabiliza essa lógica que te falei inicialmente que é tudo que entra a gente divide proporcionalmente para os quatro independente de quem eventualmente trabalhou mais ou menos, gente tenta ser o mais rígido possível em relação a questão burocrática, em relação que tudo é legalizado, tudo é oficial, e pra isso a gente firma parcerias, como a parceria que a gente tem com a LATAM, parceria com a Conde e lógico, evitar despesas fixas anuais então é uma preocupação muito grande de tudo que for despesa grande a gente tenta fazer com que a Pequena Cia gaste o mínimo, o mínimo durante o ano. Por exemplo a gente tinha uma despesa grande que era contábil, perdíamos por ano x reais porque tinha que pagar o contador, então ai nós atacamos por uma parceria conseguimos com uma empresa de contabilidade parceria nossa que eles não cobrassem mais essa despesa anual e a gente em contrapartida colocaria o a logo em nossos matérias sejam quais fosse, a gente faz franquia de ingressos para todos os funcionários, enfim uma série de contrapartidas pra que gente reduzir isso. Então tentando de alguma maneira fazer essa redução de despesas anuais quando chega em momento de crise a gente diz não, mas só precisa de X por ano para que a Cia permaneça viva, como estrutura depois o resto é o que vêm. Então redução de despesas supérfluas, otimização de material mão de obra, digamos nós como fazedores do modo geral e essa ideia comunista da divisão qualitativa para não gerar esse ruído individual do capital, enquanto a gente conseguir sobrevive sem sentir incomodo e nós quatro somos conscientes que eu poderia ser o que mais, porque tenho um volume de trabalho maior nós acordamos isso, enquanto for bom pra todos permanece assim, no dia que começar a incomodar a gente passa a fazer essa diferenciação.

7. Existe uma relação de troca, intercâmbio com outros grupos da cidade e de fora?

Marcelo Flecha: Nesse caso eu queria apontar o que é mais profundo, o grande diferencial que faz com a nossa repercussão, nossa sobrevivência ainda se mantenha. Que é essa interlocução com Brasil, um dos maiores patrimônios que a Pequena Cia tem hoje é a interlocução com os nossos pares Brasil a fora. E aí estamos falando de ações pequenas, é um olhar de uma curadoria, é um grupo que vêm e você dá uma mão aqui e quando você vai lá você recebe essa mesma mão, a gente tá indo para a ocupação do Centro Cultural Banco do Nordeste, quem fez a nossa produção local foi o Pavilhão da Magnólia, ou seja, o Pavilhão esteve aqui e enfim, a gente fez uma viagem incrível, o grupo Casa lá de Campo Grande é um grupo também muito amigo, isso de alguma maneira,

essa rede ela tá bem se reveste de alguma maneira sobre a própria viabilização do grupo como profissionalmente, não como um emprego, mas como condição de renda já.

- E o processo de criação de vocês como se organizam? Por exemplo, agora vocês estão em processo como é, tu ficas na figura de diretor, os meninos ficam apenas como atores? Existe algum tipo de laboratório de construção criativa, todos participam? Quem propõe os laboratórios ou vocês chamam outras pessoas?

Marcelo Flecha: Normalmente a gente parti disso que tu estás vendo aqui, é a sala de ensaio, o ponto basilar da construção da Pequena são os atores treinando em sala de ensaio, tudo parte dali esse é o primeiro ponto. Como a gente já, no decorrer dessa última década e meia a gente meio que organizou, sistematizou um pouco o nosso fazer isso tá bastante assentado no livro do Abimaelson, essa sistematização favorece o nosso caminho a gente sabe como vai começar e como vai conduzir o trabalho a gente não tem muito espaço para o processo laboratorial, a gente nem trabalha mais na verdade com essa ideia laboratorial. Então esse procedimento se dá a partir daqui que é o que eu tô tentando fazer agora. Vou tirar tudo, porque a gente parte do espaço vazio para partir da dramaturgia, do trabalho dos atores, das camadas de leituras, então as coisas vão se incorporando, ou seja, eles vão a gente marcou aqui porque o Jorge não vai atuar no próximo espetáculo já tô definindo elenco, já tô conversando com pessoas vai ser uma coisa inédita para a Pequena Cia porque nos últimos 7,8 anos a gente vem trabalhando só com os atores do núcleo dura da Cia, agora se abri uma nova perspectiva que a gente não sabe ainda que lógica vai ter porque pela primeira vez a gente vai ter que convidar alguém em que base será isso, se vai, essa pessoa vai ser chamada para ser um membro da Pequena Cia ou se vai ser um ator convidado isso a gente ainda tá discutindo, mas definido o elenco se vem pra sala e se começa a treinar. Inicialmente no campo pré-expressivo mesmo, mesmo sabendo por que a dramaturgia ela tá praticamente pronta, eu já tô com 70% dela escrita eu tenho até feito umas leituras dramáticas com amigos que estão vindo para fazer a leitura e a partir daí a gente começa a desenvolver em sala uns 70% a 80% do que é produzido pelos atores na experimentação deles e aí sim todo esse parangolé que tu ver ele vai sendo incorporado posterior.

- O processo de construção tipo cenário, figurino como é que vocês desenvolvem? Parti também das experimentações?

Marcelo Flecha: Isso, exato! O que acontece, eles estão aqui, estão soltos estão treinando só que já estão construindo a personagem, aí tu lembra que tem esse refletor aqui em velhos? Lembra que eles vêm, fazem uns negócios aqui? O que acontece, estamos aqui ensaiando e toda hora eles vêm pra cá, toda hora eles vêm, aí o que eu faço, eu vejo eles tanto aqui aí eu pego e jogo o refletor aqui, ou seja, é orgânico a coisa vai se formando, eu não vou pensar ah! Vou fazer a luz! Não! Não! Aí de repente eles começam a mexer aqui e levanta o braço, levanta o braço, aí eu começo opa! Ali precisa de não sei o que! Então naturalmente, por isso que a gente não tem como contratar um cenógrafo, contratar um iluminador porque esse iluminador não vai ter seis meses pra tá com a gente de segunda a sexta 4h por dia.

10. É a mesma questão que eu vejo da produção é exatamente isso, eu acredito que para produzir teatro de grupo você tem que ser do grupo, você tem que está no grupo.

Marcelo Flecha: Exatamente, precisamos de pessoas com propriedade para falar do que estamos fazendo dentro do grupo, ele tem que tá na sala de ensaio porque é orgânico é um organismo o teatro de grupo é um organismo, ou seja, não dá para imaginar e ai é que eu sou um pouco “caxias” em relação a estrutura mais mercadológica a estrutura de empresa, é porque como um organismo a coisa ela é muito mais ardilosa é muito mais barro, não é concreto. Você vai construindo, cada grupo tem sua forma de organização.

ANEXO D – Entrevista Leury Monteiro – Diretora de Produção do Grupo de Pesquisa e Produção em Arte Drao Teatro da Inconstância.

1. Como tu iniciaste tua trajetória para chegar até a produção?

Leury Monteiro – Porque assim, eu sou do antigo curso de arte, eu sou de educação artística, mas que lá a gente trabalhava artes visuais e artes cênicas, juntos e todo mundo eu acredito que entra no curso de teatro ou de artes cênicas quer ser ator, já entra assim. Quando ainda a pessoa não se reconhece, mas aí ela sai ou ela se reinventa ou ela se redescobre, eu acredito que eu me redescobri. Eu fui eu fiz alguns trabalhos como atriz esporádica tanto acadêmica como fora, mas eu não me encontrei mais dentro das artes, tipo assim: eu fui vendo que estava muito longe, é uma coisa assim que eu até digo que seja minha frustração da vida, não fui a atriz que eu pensava que eu poderia ser. E aí eu fui me reinventar e acabei me descobrindo com uma oportunidade que eu tive, que foi até da própria Gisele Vasconcelos, eu até falo muito assim em entrevista e talvez ela não saiba disso, mas eu digo que Gisele é minha mentora cultural. Então foi quando ela me convidou pra ser assistente dela na I Semana de Teatro que aconteceu em 2006 a primeirinha. E naquela época São Luís viveu um período muito grande de eventos de semanas, uma política de eventos na verdade, principalmente vinda do Governo do Estado, então tinha várias semanas e aquilo tava se ressurgindo um novo movimento em São Luís que foi pós saída Bicudo, abertura do Teatro Arthur Azevedo o qual eu não participei, então eu sabia o que estava acontecendo naquele terreno, mas depois eu pesquisei e usei muito na minha monografia. E aí o que acontece, tomei conhecimento desses terro quando eu fui ser assistente de Gisele, então ela que estava a frente da questão política da cidade na época, tava também a frente das questões burocráticas da época, da gestão dos equipamentos culturais, é eu fui junto com ela ser assistente na I Semana de Teatro e acabei gostando muito daquilo, dos bastidores e foi quando eu conheci primeira vez os bastidores do Arthur Azevedo, eu já tinha ido no teatro Arthur Azevedo, mas eu não conhecia como é que aquilo funcionava. E naquele mesmo ano de 2006 eu tava querendo sair do curso de arte, eu já sabia que não era mais aquilo que eu queria, tanto que tranquei o curso e fui fazer um outro vestibular e trabalhar numa outra coisa que era em comunicação, eu fui fazer comunicação e fui trabalhar em outra coisa ligada a administração, mas aí eu recebi uma ligação pra de novo devido eu ter sido assistente de produção da semana, foi a primeira Guajajara, ah! Vai ter a primeira Guajajara, eu não sabia até então o que era a mostra Sesc Guajajara de Arte como Wagner Heineck tava a frente, e aí ele chamou as três pessoas que tinham sido assistente na Semana do Teatro que era eu, Danni (Danielle Fonseca) e a Elis e a gente foi ser. E ali eu me reafirmei, eu até digo assim: a Semana me descobriu e o Sesc Guajajara ratificou todo aquele meu interesse, foi o meu primeiro contato com Sesc, foi quando eu conheci o que era os formados no meu curso de educação artística poderia trabalhar nessa área. Então o Sesc tem um peso enorme na minha vida, tem uma relação do Sesc assim de tipo casamento separado, uma relação de amor, de ódio sei lá, eu não sei que palavra define. Mas assim, eu defendo o Sesc sempre, as políticas do Sesc aconteça o que acontecer

ele não só tem essa participação na minha vida e pra mim ainda é a maior parte do movimento cultural da cidade e hoje eu pertenço a gestão pública, mas eu dou esse mérito ao Sesc. Dali começou uma parceria do Sesc que quase que efetivamente durou quase dez anos, eu trabalhei em todas as Guajajaras até 2013, então assim aí eu me reafirmei nessa área isso foi em 2006. Um ano depois eu passei no estágio do teatro Arthur Azevedo e aí eu trabalhei em várias produções em 2007. Eu vi como as coisas funcionavam aí eu fui vendo como produção de teatro funcionava, montagem quando vinha grupo de fora, como se funcionava a daqui e o movimento de formação de grupos de teatro e Semana, política de evento foi tomando força e eu fui acompanhando aquilo, aí veio Semana de Dança, de música, eu fui, como eu sou de um curso que é polivalente, eu não me interesso só em produção de teatro, eu me interesso muito por produção de música que foi o que eu trabalhei mais nos últimos anos, de cinema porque o teatro Arthur Azevedo foi esse canal para eu conhecer tudo isso, e o meu estágio no Arthur foi até 2009 e foi quando a gente fundou o nosso grupo de tudo que eu aprendi ali, e também na gestão de Gisele, foi a pessoa que me levou pra ser assistente que eu me descobri, quando ela foi diretora do Arthur Azevedo ela deu uma chance, era estágio né? ela chamou vários e era todo mundo estudante a maioria de educação artística e de teatro e Gisele é do mesmo curso que eu da antiga educação artística e falou o seguinte: quem tinha interesse de experimentar outras áreas pra gente não entrar e sair recepcionista porque a gente era recepcionista e guia, guia a gente apresentava os bastidores do teatro, quem não tinha interesse? E aí ela resolve dá essa oportunidade que eu acho válido e acho que todo gestor deveria fazer isso e na época eu falei do meu interesse por produção, Ivaldo falou do interesse dele por direção, Camila me lembro que falou de iluminação e ela resolveu fazer um rodízio, foi quando ela disse: então ninguém vai sair daqui recepcionista e vai entrar, Camila saiu da recepção e foi pra técnica, passou um período. Paralelo a ela subi para trabalhar com a Renata na época pra conhecer como funcionava essa gestão até porque o Arthur também fazia produções de aniversário e tudo mais, infelizmente durou pouco tempo, duraram uns dois meses. Foi quando teve a cassação do Dr. Jackson Lago e quando chegou o novo diretor ele disse que não tinha pessoal e achou desnecessário todo mundo voltou de onde saiu e eu voltei a recepção. Foi tempo que o contrato, a única pessoa que continuou foi Camila porque tinha acabado o contrato dela de estágio ela ia sair do Arthur Azevedo e ele acabou efetivando ela no teatro para trabalhar como funcionária, mas no mais quem tava como estagiário voltou a fazer o que vinha fazendo, ninguém mais foi ver figurino, acompanhar montagem ninguém mais. Aí foi quando começou, eu digo assim: a gente sempre tá em crise quem é das artes a gente sempre tá em crise tem os momentos de oscilação e aí foi quando esse que foi considerado de crise a questão política do Dr. Jackson eu reconheço mais hoje o atraso hoje, na época não me causou, causou eu tive uma grande mudança na minha vida mas parece que não me causou impacto na época, mas hoje eu reconheço que foi um atraso, mas foi quando a gente teve que se reinventar novamente porque quando vem a crise você tem que se reinventar, e aí foi quando a gente resolveu Ivaldo já tinha uma ideia, Gilberto, Carla e aí eu disse porque a gente não efetiva isso enquanto grupo, vamos ver como funciona os grupos, olha como quando os grupos vem de fora tem CNPJ tem funções, então foi já era 2009 e a gente já ia sair do teatro, foi quando a gente efetivou o grupo e quando a gente efetivou e aí eu falo não só a formação, mas quando a gente foi atrás da questão burocrática CNPJ, cada um ficou na função que reconhecia, foi quase aquilo que

Gisele tentou começar enquanto a gente era recepcionista e a gente foi tentar continuar por conta própria.

2. Depois que vocês fundaram o grupo como é que funcionava o grupo na época?

Leury Monteiro: Eu particularmente eu tenho muita dificuldade com grupo, coletivo pra mim nem de ônibus, eu tenho muita dificuldade com grupo, mas assim o Drao me ajuda, o Drao ainda existe a gente não está em ativa, mas ele ainda existe, a gente usa o CNPJ, eu hoje trabalho nele para outras coisas.

3. Eu coloquei na minha pesquisa que o Drao não estava mais em atividade, porque em conversas com alguns artistas me disseram que não existia mais inclusive juridicamente.

Leury Monteiro: Não! Ele existe ativo e tá certinho agora, eu mantendo porque eu sempre acho que você pode precisar e a gente não, porque assim eu respondia com mais precisão há 10 anos: qual é o teu maior sonho na vida? Era viver só de arte, da minha arte, eu não queria um emprego, eu não me via isso, então eu queria um CNPJ para ser meu patrão dentro de arte, mas assim sempre você tem que se reinventar quando a coisa não tá dando certo, foi isso que aconteceu, então o Drao existe juridicamente, o Drao ele tem o CNPJ amplo se tu for ler eu posso fazer o que eu quiser inclusive viver só de aluguel de equipamento, ele não é um grupo de teatro no CNPJ tem isso e também quando a gente quis, porque assim até o Drao me fez reconhecer um problema que talvez São Luís tenha, mas eu conheço muito por alto eu teria que entrevistar grupos e tudo, eu acho que a maioria dos grupos de teatro local tem uma dificuldade de manter um grupo de teatro com seus atores. Ah! Eu tenho um ator e mantendo uma equipe de ator que se eu montar um espetáculo eu tenho a minha equipe de ator, não! Não se eu for montar um espetáculo eu vou ter que chamar fulano que as vezes pertence a um grupo, cicrano e pago um cachê você não tem como manter exclusivamente um ator e aí nem o iluminador, aí a gente foi e disse assim: a gente tava longe de ser um grupo de teatro, então o quê que a gente era: um grupo de produção e com interesse em vários seguimentos. Eu vim de uma formação polivalente, hoje, por exemplo, se tu dissesse assim: tu quer trabalhar com produção de quê? eu dizia de música foi uma das áreas que eu mais me identifiquei até por questões familiares etc. Então ele é um grupo de produção tanto que é **Grupo de Pesquisa e Produção em Arte Drao Teatro da Inconstância**, então a gente sempre falava que a gente não iria só montar espetáculo a gente ia fazer evento começamos a fazer, não conseguimos avançar que foi um encontro de pesquisadores e tínhamos o sonho de fazer festival e sempre aquilo produzir alguém especificamente, ôh! Eu vou te produzir eu já tenho CNPJ, principalmente eu que me interessava por produção, então assim desde o início ficou claro o interesse e Ivaldo sempre dizia assim: eu gosto de ser encenador eu não me vejo atuando, atuei uma vez não quero, produz também Ivaldo produz hoje Ivaldo tá, por exemplo, em uma função de produção em se tratando de emprego ele tá em função de produção, mas ele não se via atuando, ele pensava em luz, mas não executava e Camila estava no auge do interesse em iluminação, pesquisava e iluminação, inclusive eu acho que ela tem um talento incrível para isso, então assim e Carla atuava, ai Gilberto foi um tempo também como ator tudo mais. Então acabou que aquilo veio natural o seu interesse, eu nunca, por exemplo, o Drao nunca foi de se encontrar senão fosse para montar um espetáculo, assim ah! Vamos tirar um dia e ficar treinando em uma

sala, não eu vou montar tal coisa, vamos atrás de ator e vamos trazer aqui. **Eu nunca ensaiei junto, eu observava, aí entra o produtor-artista.** Naquela época eu fui uma produtora artista porque, aí eu assistia o ensaio, cheguei a pensar junto Ivaldo em algumas soluções, pensar com ele onde poderia ser a apresentação desse espetáculo, como a gente poderia ensaiar, onde pode ser, aí era pensar questões práticas do espetáculo junto com encenador, é que ator pode ser, como a gente acordar com ele, como vamos pagar é como vamos fazer. Então meu lado artístico ele entrou muito isso pensado quando se produzia teatro e a gente é pessoa jurídica desde 2010, há nove anos que a gente articulou enquanto grupo em 2009 em 2010 a gente tirou toda a documentação e **fui aprendendo sozinha, fui andando, quando eu me espantava faltava uma coisa.** Então em 2010 a gente vem usando esse CNPJ, então tipo assim, a gente produzia como? Eu usei muito CNPJ, por exemplo, para questões burocráticas de outros artistas lá no Sesc, até porque o Sesc já considerava o Drao e a gente parceiro como eu falei anterior eu trabalhei na I Mostra Sesc Guajajara e daquela eu trabalhei até 2013 e desses anos eu sei que eu fiquei 7 anos à frente do núcleo de teatro do Sesc do núcleo de teatro da Mostra Guajajara no Sesc e as semanas eu acompanhei muito quando eu trabalhei no Arthur e como espectadora. Então assim, a gente fez o Encontro por exemplo usando o CNPJ do Drao, produziu algumas pessoas, artistas independentes poucos sabem disso, mas produzidos ligados a cultura popular usando meu CNPJ é apoiamos também alguns grupos, principalmente no começo do Drao é se alguém achar alguns registros de alguns dos primeiros trabalhos do BenDitos quando o BenDitos era assim muita gente ligada ao Gamar a gente ajudou a montar um dos espetáculos deles no antigo Circo da Cidade pra ajudar grupos menores a crescer porque eu acredito na Economia Criativa de uma maneira que hoje eu não tô ali pra ajudar na força, eu ainda credito muito de ideologia das cooperativas, tipo assim eu acho aqui no Maranhão tudo em volta do poder público e a gente precisa ter uma independência e não só vejo isso em teatro, vejo isso como cultura total, aí só fugindo um pouco, mas eu só consigo exemplificar nessa área como por exemplo carnaval, eu olhando assim todos os blocos que desfilaram no circuito de carnaval do Estado era pago pelo governo do Estado e no Rio de Janeiro os blocos são independentes vão atrás de patrocinador para colocar seu bloco na rua e bloco de pessoas ligadas a famosas ou não, bloco da bola preta alguém patrocina não é o Estado e ele bota o bloco dele na rua e ele vai ganhar dinheiro de abadá ou de patrocinador, Anitta bota o bloco na rua que o empresário pagou. Então assim há uma coisa que o dinheiro circula e a gente tem que pensar a Arte de forma mercadológica já que a gente quer viver de Arte, esse discurso de floreio de pensar e não sei o que, ninguém vai viver de Arte por isso, ele pode viver de outra coisa e fazer Arte, mas tem que pensar de forma uma mercadológica, então eu citei esse exemplo, porque a gente começou a ajudar muitos grupos pequenos que estavam começando como na época o começo do começo dos BenDitos acredito que se a gente alimentasse a cena local a gente criaria esse mercado , e por ai foi e fiquei a frente de todas as produções que o Drao fez de espetáculo e a gente não só fez espetáculo a gente fez o Encontro de Pesquisadores era um evento, a gente fez outra ação independente que agora eu não tô lembrada assim e produzimos o I Prêmio Sated que foi pelo CNPJ do Drao e toda a gente na organização o primeiro só, os outros a gente participou mas não produzindo que a ideia era essa e assim gente foi e montou o espetáculo o último espetáculo por exemplo que o Drao botou em cartaz, ele fez a gente ficar um pouco de cara com a nossa realidade e repensar o Drao que tá em um processo de

reinvenção há quase 3 anos ou 4, só que cada um tem o seu tempo de reinvenção e fomos nos ocupar com coisas diferentes, então por exemplo a última vez que o Drao se reuniu foi sábado (16/03/2019), o CNPJ existe a gente ainda usa ele, a gente ainda faz coisas as vezes muito independente, por exemplo Camila trabalhou no Conexão Dança, ela não trabalhou como Camila foi um pacote vindo Drao que vai equipamento e vai tudo, agora é muito assim pra uma renda pessoal, não sei se dá pra entender. Só que não é coisa que tá em um outdoor, cartaz e tá sendo divulgado e por isso que as pessoas pensam que acabou, mas não acabou. E a gente se distanciou um pouco do teatro, então, por exemplo: hoje eu não me vejo muito trabalhando muito com teatro diretamente, mas por outros experimentos que a gente fez e vai se reinventando.

4. Hoje em dia quem faz parte do Drao?

Leury Monteiro: Pra dizer assim que faz parte, o Drao sempre foi eu e Ivaldo sempre foi sempre e tiveram outras pessoas durante um tempo, a gente até fala que parece um curso livre, as pessoas entram e sai se quiser. Então assim o Drao quando começou nós efetivamente erámos quatro, cinco e aí Camila já entrou já saiu se for pra fazer teatro ela sempre vai fazer a luz aquela coisa toda, então hoje eu digo assim que o Drao mesmo é eu e Ivaldo e Camila que ainda está ali desde o início que entra e sai, entra e sai.

5. Então tu e Ivaldo são membros fixos e existem os colaboradores?

Leury Monteiro: É isso seria assim, por exemplo: tem uma pessoa que é super colaboradora nos trabalhos e tá na documentação por coisa burocrática que é Dani (Danielle Fonseca) e eu digo assim: tu é Drao tu que não sabe (risos). Juridicamente é e acaba que quando ela faz qualquer coisa que ela precisa ela recorre, ela faz pelo CNPJ do Drao porque Dani ela veio experimentar ser artista de 2014 pra cá, então quando ela querer se apresentar no Sesc que precisou de pessoa jurídica é o Drao porque aí a gente também experimentou outras coisas e outras coisas de outras pessoas, tipo Ivaldo ele se considera encenador, acabou que ele sempre dirigiu os trabalhos que a gente produzia e quando teve o musical João do Vale ele foi ser assistente de direção, quando o rapaz voltou pro Rio de Janeiro ele ficou como diretor. Então ele estava exercendo a função de diretor, mas de um espetáculo contratado entendeu? Assim como ele até hoje faz uns trabalhos físicos de teatro com os grupos de pessoas interessadas que contrata ele, só que não são coisas divulgadas pelo teatro, lá pelo Sesc. Atualmente ele tá exercendo uma função de produtor, ele é produtor do teatro do Sesc Napoleão Ewerton, ele tá desde 2018 e aí ele tipo assim, ele tá trabalhando com teatro? Tá, mas em função diferente. E acabou que Camila, por exemplo, a gente foi experimentar outras áreas, hoje, por exemplo, eu e Camila a gente atua muito na área de artes visuais com intervenções urbanas, Dani que tem uma formação em teatro se encontrou na questão de intervenção e artes visuais e diz que cada vez tá mais longe do teatro e Camila também, tá se engajando agora pra arquitetura devido as ações com a galeria Trapiche com o Labsiz que teve e não se vê mais trabalhando com teatro, eu disse que sou a única que estou dúvida que eu tô em crise e reinvenção o tempo inteiro. Eu acredito que eu gosto de produção de arte e aí ela engloba todos os segmentos, eu até falei isso no Confluências quando me selecionaram, mas tu é de que área? Eu digo assim: se tu vieres, tu que canta e disser assim bora fazer uma ação de música eu vou lá, eu só não toco. Se tu vieres de dança e disser vamos fazer uma ação assim, assado eu vou fazer porque eu quero ver aquela

cena artística acontecer, então eu sou de que área? Eu sou das artes, eu sou da política cultural, produtora artística totalmente.

6. E como tu te defines hoje, tu és produtora o quê?

Leury Monteiro: Segundo Rômulo Avelar naquelas teorias dele eu estaria encaixada em produção executiva total e tipo assim sem nada criativo. O Rômulo Avelar ele define o distanciamento entre o artista e o produtor, porque parece que você não pode ser artista e produzir quando na maioria das vezes quem exerce a função de produção dentro de um grupo ou individualmente é o próprio artista. Eu queria hoje viver disso, produzir de tudo e assim eu tive chance de experimentar esse mundo, todos eles como contratada e qual é meu incomodo? É que não é meu, eu queria criar isso, mas eu conheço produtores que produz tudo o que acredito que é um produtor musical não é aquele que produz um evento de música, sabe quais são é aquele que produz um disco. O quê que é produzir um disco aí é um produtor de música total, eu não posso produzir um disco porque eu não entendo nada de música, aí quando se produz um disco o produtor de música vai saber dizer que o som não tá bom, que termos técnicos diretamente da música não tá bom, arranjo disso não tá bom e aí vai, esse é um produtor de música, mas enquanto produção de um evento de música, por exemplo, não necessariamente precisa ser um produtor de música pode ser um produtor cultural porque existem os assistentes de produção que você contrata, você contrata os rodies que vai ver esse lado técnico que você não sabe.

7. Mas até pra contratar um rodie você precisa ter o mínimo de conhecimento.

Leury Monteiro: Sim, ter conhecimento da necessidade da contratação do rodie e do que ele vai executar. Que foi assim, eu vim de um curso artístico de um curso de arte e tudo, mas no meio do caminho eu tive a oportunidade de trabalhar com arte totalmente comercial, longe do discurso que a gente faz muito, altamente comercial, visando dinheiro aí eu fui entender um pouco desse mercado, aí se me perguntarem hoje do que eu queria trabalhar era isso, eu queria viver desse aí e ele não me foge do artístico, intelectual, criativo não me foge nada, tanto que sei citar Rômulo Avelar (risos) que é professor universitário sei lá. E é uma galera que em termos de estudo o que eu convivi não tá estudando o que eu tô estudando em arte, eles estão estudando é marketing, um curso que eu quis fazer que a menina que eu sempre trabalhei com ela que é a Carol fez, ela fez um curso só de prestação de contas ligado a economia, economia mesmo pra ti saber fazer uma prestação de contas da lei Rouanet sem furo que é uma das mais burocráticas, lidar com burocracia porcentagem, que impostos pagar e aí assim eu convivendo com essas pessoas eu também percebi que elas não faziam nada ligado as artes e elas estavam no meio artístico o tempo inteiro e aí eu descobri que se eu quisesse trabalhar com aquilo não era pra eu ter ido fazer educação artística, educação artística vai me levar mesmo é pra sala de aula ou trabalhar em um outro cargo que eu tenho hoje, é por isso, tu tava falando que falaram que o Drao acabou, as pessoas falam muita coisa, mas a melhor hora é agora de esclarecer, mas pro que eu queria viver era ali ôh! Eu lembrei que em 2006 eu tranquei artes pra tentar fazer comunicação e a maioria deles eram, então assim, qual era a minha importância naquela equipe era o olhar crítico a questão artística, porque eu tinha vivência artística aí eu vi, hoje eu falo muito no setor que eu trabalho que no setor público que hoje se me dessem uma chefia que não quero porque eu não tenho espírito de liderança eu saberia montar uma equipe perfeita e eu montaria uma equipe ligada a

arte, ligada a economia porque eu convivi com várias pessoas desses vários segmentos e aí, mas de onde veio isso por exemplo: a Guajajara eu fui pela questão totalmente artística, aquelas meninas que trabalham como técnicas do Sesc elas são do curso de artes e teatro que são coisas que a gente estuda, mas chega lá elas vão lidar com planilha, vão lidar com coisas que o curso de artes não ofereceu, aí elas aprendem com a vida, com porrada com tudo. Ai eu ficava me perguntando onde é que tá a importância dela ter feito arte pra trabalhar com aquilo ali, era quando vinha exercer o papel de curadaria é a única coisa hoje que o curso de arte pode me trazer dentro do que eu quero trabalhar, seria os argumentos de uma curadaria, porque que esse trabalho não tá bom, porque que fulano é ruim, que numa visão crítica e até pessoal e aí hoje assim eu não quero mais fazer uma pós em teatro eu quero é distância (risos). Eu queria fazer em algo ligado a política cultural coisas assim e que não é só teatro, mas que eu posso contribuir com o teatro devido a minha formação até onde eu precisava saber de teatro e arte eu acho que eu já sei, dali é outra coisa que eu tô longe hoje, enquanto isso eu não vou sair da sala de aula, eu descobri, não vou. Então assim o Sesc vem me trazendo um pouco isso, mas ainda era das artes, foi quando eu fui participar de outros grupos, eu fui conviver com outras pessoas e onde foi que começou isso, foi em oficina que fui fazer de orçamento de cinema, via e me interessava porque eu escrevia projeto de teatro e quando chegava lá que eu via o edital de teatro eu embaçava em várias coisas, tanto que não passava o projeto, eu não sabia botar alíquota, eu não tinha noção de valores então foi buscando pessoas, pedindo informação, indo fazer oficinas com certas pessoas é que eu conheci essa galera, então fui fazer oficina com Cássia Melo, que até hoje eu ligo e tiro dúvida, foi a Carol que foi um das pessoas que mais me levou pra eu conhecer quem era essa galera que não era de arte foi ela, Carol Marques e por incrível que pareça eu conheço ela do teatro, ela é do teatro e ela é do teatro prático, trabalhou como atriz e como ela queria trabalhar com produção ela fez publicidade e marketing ela também me fez refletir onde foi que eu errei, mas aí também tem uma diferença eu não sabia o que eu queria, até então porque foi pra isso que eu entrei no curso de arte, ela era atriz entrou no curso de arte e viu que não ela não queria mais atuar e foi fazer publicidade e propaganda e foi trabalhar com arte mais do que eu em outra área.

8. Eu acho que nós temos um X de uma grande questão que precisa ser discutida, que é o produtor precisa saber de tudo, resolver tudo burocraticamente? Mas também é o criador quando ele ajuda a construir a obra, pois participa do processo criativo? Porém quando acontece algum processo seletivo para produtores sempre associam esse profissional a formação de comunicação, tu te arriscar a falar sobre isso?

Leury Monteiro: Eu entendo o porquê é assim, é para saber vender porque esse nosso devaneio artístico e crítico não interessam para uma circulação, tu vai chegar e vai dizer: eu acho importante tu assistir Esperando Godot porque tu vai refletir sobre isso, isso e aquilo às vezes ela não tá interessada, vai chegar uma pessoa de comunicação e vai dar um retorno financeiro que vai dá pra esse patrocinador e porque a sociedade viu se interessar, ela vai botar os dois, o de arte vai só que sociedade tem que refletir e me lembro, hoje eu voltaria e faria comunicação, eu descobri muita coisa assim que não precisava eu fazer arte e ela te limita quando se trata de mercado de trabalho e hoje em dia eu tô rendida ao mercado, trabalhando eu sempre estive, mas agora eu tô com o emprego, não é uma ideia é a crise me trouxe ao emprego, mas qual emprego eu poderia ter se não fosse

esse? Era ser professora de qualquer instância Ufma, Ifma, município, professora, mas não era o que eu queria claro que se for tiver em uma instância federal é melhor eu iria como uma questão financeira, falta de opção, mas se dissesse assim: tu quer trabalhar com o quê? Esse curso aqui de arte não vai trazer a não ser que tu passe no concurso do Sesc e ainda assim é limitado, mas dentro da autonomia é muito difícil. Gisele por exemplo ela era da comunicação e veio fazer artes, mas ela ainda é da arte prática de atuar e tudo mais e eu tô longe disso, eu até falei que hoje eu não conseguia fazer um concurso do curso de teatro da Ufma, eu não sei nem mais o que esse povo tá estudando, mas sem assistir qualquer espetáculo e ter uma visão crítica que o curso de arte me ajudou, mas agora o meu negócio é outro, eu quero aprender a vender aquilo porque que ele é importante para a sociedade e porque que ele é importante para um patrocinador. Então assim, a convivência com Carol me ajudou muito porque ela é alguém que veio de teatro e tudo e aí foi quando ela me levou para trabalhar com ela em outras produções e fui ver como esses meios funcionavam e pra eu que no passado queria criar um mercado artístico em São Luís para viver de arte é importante interagir nessas outras produções de linguagens artísticas do cinema como Maranhão na Tela, o BR eu trabalhei no primeiro BR como festival, eu fui como espectadora nos menores, quando foi no Circo da Cidade. Quando fez o primeiro mesmo no formato maior eu estive lá e fui entender um pouco e muito por alto porque eu não estava dentro assim desde o início, assim eu não mexo em planilha, mas ai que eu fui entender a ideia do produtor mesmo cultural de música e o produtor de música que produz disco, cd que vai pensar nas faixas com o cantor existe essa pessoa, mas ai, eu depois eu fui conviver com Alê Muniz e a gente conversou muito e fui entender que mercado é esse da música pra se produzir e qual a importância disso aqui, principalmente porque música ela é a linguagem mais universal e ela pode te trazer para as outras linguagens, mas ela tá na frente isso é uma visão crítica que muita gente vai discordar, mas eu descobrir que ela tá pelo essa questão de ser uma linguagem universal, nem todo mundo gosta de teatro e assiste teatro, nem de dança, mas todo mundo escuta música, a música uni e aí fui ver a questão do circo. O Sesc por exemplo também trabalha com outras linguagens, tanto assim o Sesc quando faz um evento de arte seja qualquer segmento ele contrata a galera de arte, de técnica, mas quem vai mexer nas planilhas de pagamento é um setor financeiro de lá e quem vai pensar na divulgação é o setor de comunicação e aí nesses eventos independentes que eu trabalhei eles tem uma equipe formada com gente de cada área dessa e que eu fui não porque entendia, mas porque alguém me conhecia e achava que eu era ágil em produção ai vem as visões críticas uma aqui outra ali que a galera também sabe, que a galera vai aprendendo. Eu percebi muito que desses produtores que eles conseguem vender coisas que nem eles gostam, que nem eles acreditam, que eles têm uma visão crítica ruim daquele produto, mas conseguem, mas consegue botar pra circular. Então assim, tanto que aqui eu vejo a gente acompanha muito hoje nas redes, tu recentemente até me mandou um comentário quando eu defendi a produção do Maranhão na Tela ser daquele formato e muita gente achando que é porque hoje em dia eu convivo muito com essa pessoa, mas não foi porque hoje em dia eu entendi como funciona esse mercado e a dimensão disso e a gente ainda tá fazendo espetaculozinho com grupinho de teatro, não tem noção da dimensão disso sobre isso, qual a importância do patrocínio, qual o movimento financeiro que isso traz pra sociedade e hoje isso é do meu interesse maior, ai tu perguntou como eu me defino hoje, hoje como eu estou muito afim de empregos

fora da aula, hoje eu tenho um cargo comissionado no setor público em que eu trabalho em um setor chamado Patrimônio de projeto, tem hora que até eu esqueço, o que esse setor é pra fazer não tem nenhum recurso, mas o quê que é pra fazer, projetos muitos deles ligados a política de eventos, mas que faça e traga uma circulação pra sociedade das nossas produções, tanto que é de patrimônio, o ultimo que eu trabalhei e que eu fiquei muito ativa e fui ver a importância dele na escola, como é importante a aula de arte porque você faz espectadores foi o Punga de Saberes que trabalhava com o Tambor de Crioula, não com teatro a importância de botar sim um tambor no circuito comercial etc., então assim hoje eu trabalho com produção, mas eu não sou uma produtora de criação, posso ser criativa, mas não tô criando eu tô executando, por isso que eu digo eu acho que tô uma produtora executiva, porque há uma equipe que pensa sobre isso.

ANEXO E – Fotos do espetáculo As Três Fiandeiras – Xama Teatro.

Fotografia 5: Rosa Ewerton e Gisele Vasconcelos: em cena no espetáculo. (2015)



Fonte: Acervo do grupo Xama Teatro

Fotografia 6: Renata Figueiredo, Rosa Ewerton, Gisele Vasconcelos: durante apresentação do espetáculo. (2015)



Fonte: Acervo do grupo Xama Teatro

ANEXO F – Fotos de espetáculo Ensaio sobre a memória – Pequena Cia de Teatro.

Fotografia 7: Claudio Marconcine e Tássia Dur: Ensaio sobre a memória. (2019)



Fonte: Acervo do grupo.

Fotografia 8: Claudio Marconcine, Tássia Dur e Lauande Aires: Ensaio sobre a memória. (2019)



Fonte: Acervo do grupo.

ANEXO G – Fotos de espetáculo As dez coisas que meu pai deveria ter ouvido antes ter ido para guerra - Grupo de Pesquisa e Produção em Arte Drao Teatro da Inconstância.

Fotografia 9: João Cosme e André Damas: As dez coisas que meu pai deveria ter ouvido antes ter ido para guerra. (2015).



Fonte: Acervo do grupo.

Fotografia 10: Felipe Correia: As dez coisas que meu pai deveria ter ouvido antes ter ido para guerra. (2015)



Fonte: Acervo do grupo.

ANEXO H – Fotos de espetáculo Siameses e Elefantes - Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho.

Fotografia 11: Almir Pacheco e Raphael Brito: Siameses. (2012).



LEONARDO MENDONÇA

Fonte: Acervo do grupo. Autor: Leonardo Mendonça.

Fotografia 12: Aline Nascimento e Gilberto Martins: Elefantes. (2016).



Fonte: Acervo do grupo.