

ROSIANE APARECIDA NOGUEIRA MARTINS

TEATRO DE GRUPO: SUSTENTABILIDADE, EMPREENDEDORISMO E
GESTÃO CULTURAL EM UBERLÂNDIA

UBERLÂNDIA

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

ROSIANE APARECIDA NOGUEIRA MARTINS

TEATRO DE GRUPO: SUSTENTABILIDADE, EMPREENDEDORISMO E
GESTÃO CULTURAL EM UBERLÂNDIA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/Mestrado do Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia – UFU como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de Pesquisa: Estudos em Artes Cênicas – Conhecimentos e Interfaces da Cena

Orientador: Prof. Dr. Alexandre José Molina

UBERLÂNDIA

2019

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

M386 2019	<p>Martins, Rosiane Aparecida Nogueira, 1992- Teatro de Grupo [recurso eletrônico] : Sustentabilidade, Empreendedorismo e Gestão Cultural em Uberlândia / Rosiane Aparecida Nogueira Martins. - 2019.</p> <p>Orientador: Alexandre José Molina. 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.2019.2095 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Teatro. I. Molina, Alexandre José , 1978-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Artes Cênicas. III. Título.</p> <p>CDU: 792</p>
--------------	---

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



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ATA DE DEFESA

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	31/05/2019	Hora de início:	16h30	Hora de encerramento:	18h
Matrícula do Discente:	11712ARC009				
Nome do Discente:	Rosiane Aparecida Nogueira Martins				
Título do Trabalho:	Teatro de Grupo: sustentabilidade, empreendedorismo e gestão cultural em Uberlândia				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: conhecimentos e interfaces da cena.				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Gestão e Política Cultural na Contemporaneidade: desafios e perspectivas				

Reuniu-se no Auditório 50- A, 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: Alexandre José Molina, orientador da candidata; Narciso Larangeira Telles da Silva (UFU); Rosyane Trotta (UNIRIO).

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Alexandre José Molina, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a

exposição de 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(às) 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 **Alexandre José Molina, Professor(a) do Magistério Superior**, em 31/05/2019, às 17:55, 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 **Narciso Larangeira Telles da Silva, Presidente**, em 31/05/2019, às 18:01, 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 **Rosyane Trotta, Usuário Externo**, em 31/05/2019, às 18:07, 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 **1285629** e o código CRC **0B7F0C01**.

Referência: Processo nº 23117.034507/2019-73

SEI nº 1285629

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia e todos os professores que passaram por mim nesse processo e que contribuíram de maneira significativa para o desenvolvimento dessa pesquisa;

A FAPEMIG, pelo investimento à pesquisa;

Ao meu orientador, Alexandre Molina, que com tanto cuidado e generosidade caminhou comigo acreditando nesse trabalho;

Aos meus pais, Adelaide e Vicente, e meus irmãos, Ronaldo e Robson, pelo incentivo e confiança;

Aos Grupos Trupe de Truões e Grupontapé de Teatro, pela disponibilidade em compartilhar suas trajetórias, possibilitando que essa pesquisa acontecesse;

Ao Grupo Mito 8 de Teatro, por ser um espaço de aprendizado e a cada um dos integrantes: Gabriela Neves Guimarães, Renata Paixão, Leandro Alves, Roberta Liz, Rafael Patente e Anderson Rosa, por serem parceiros nessa trajetória;

Ao Leandro Alves, pela amizade e por estar sempre por perto;

A Tatiane Oliveira, pela amizade surpresa, pela escuta sensível, cumplicidade e parceria;

Ao Rafael Michalichem, pelos conselhos, escuta e amizade;

Aos integrantes da Cia Rapa de Arroz pelo belo encontro na vida, na pesquisa e na cena. E a todos os integrantes da Cia Rapa de Arroz, que foi um respiro nessa caminhada;

Aos amigos, Ana Paula – a Gêmea, Luzeni Cruz – a Cabaça e Wallace – o Wace, pela parceria, paciência, cervejas e confiança;

Aos amigos, Jordanna Alves, Mariana Dias, Ernane Fernandes e Nádia Yoshi, pelo afeto e companheirismo;

A Alana, pelos desabafos e textos compartilhados.

Ninguém se afirma sustentável no isolamento e individualidade [...] Conjugada no plural, a sustentabilidade no campo da cultura também comprova a impossibilidade de se pensar caminhos únicos e exclusivos.

José Márcio Barros

RESUMO

A dissertação apresenta uma reflexão sobre os caminhos escolhidos e possibilidades de sustentabilidade na atuação em Teatro de Grupo, no interior do Estado de Minas Gerais, a partir da análise da trajetória do Grupontapé de Teatro e Trupe de Truões - grupos de teatro formados e sediados na cidade de Uberlândia, que hoje apresentam uma organização que se reflete na manutenção e continuidade de seus trabalhos artísticos e de formação. A pesquisa é desenvolvida a partir da reflexão de dois principais conceitos que dão suporte para a construção dessa análise: Teatro de Grupo e Sustentabilidade. A principal questão debatida é: quais as possibilidades e estratégias para manutenção e continuidade do Teatro de Grupo em Uberlândia? Para isso, foram delineados, a partir de entrevistas semiestruturadas realizadas com alguns integrantes dos dois grupos, os principais desafios e escolhas ao longo da trajetória do Grupontapé de Teatro e da Trupe de Truões. Além das experiências dos respectivos grupos, a pesquisa apresenta discussões que atravessam questões acerca das políticas elaboradas para o campo da cultura e em como elas influenciaram e influenciam na forma de gestão e manutenção nos casos analisados. Com base na reflexão sobre cultura, Políticas Culturais e seus desdobramentos, destaca-se a relação desses conceitos com a trajetória da Trupe de Truões e do Grupontapé de Teatro, permitindo uma análise mais abrangente no que se refere à sustentabilidade do Teatro de Grupo no interior do país. A importância da consolidação de instrumentos de manutenção mais eficientes e o diálogo estabelecido com o mercado, leis de fomento e alternativas que viabilizem a continuidade e legitimação desses coletivos, torna-se elemento conclusivo nessa pesquisa. Espera-se ainda que, a partir do compartilhamento dessas experiências, a pesquisa possa contribuir na formação de grupos que ainda estão descobrindo possibilidades de manutenção e sustentabilidade de seus trabalhos.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de Grupo; Sustentabilidade; Gestão; Manutenção; Política Cultural.

ABSTRACT

This dissertation presents a reflection on the chosen paths and possibilities of sustainability in the performance of the Group Theater, in the State of Minas Gerais, based on the analysis of the trajectory of Grupontapé and Trupe de Truões, theater groups founded and based in the city of Uberlândia, that currently present an organization that reflects in the maintaining and continuity of their artistic and formation work. The research is developed from the reflection of two main concepts that support the construction of this analysis: Group Theater and Sustainability. The main question debated is: what are the possibilities and strategies for maintaining and continuity of the Group Theater in Uberlândia? For this, the main challenges and choices were outlined along the trajectory of Grupontapé and Trupe de Truões, based on semi-structured interviews with some members of both groups. In addition to the experiences of the respective groups, the research presents discussions that cross issues about the development of policies for the cultural field and how they influenced and still influence the way of management and maintaining in the analyzed cases. Based on the reflection on culture, Cultural Policies and their implications, the relation between these concepts and the Grupontapé and Trupe de Truões stands out, allowing a more comprehensive analysis regarding the sustainability of Group Theater in the interior of Brazil. The importance of consolidating more efficient maintaining instruments and the establishing of a dialogue with the market, promotion laws and alternatives that enable the continuity and legitimation of these collectives, becomes a conclusive element in this research. It is expected that, by sharing these experiences, the research may contribute to the formation of groups that are still discovering possibilities for maintaining and sustainability of their work.

KEYWORDS: Group Theater; Sustainability; Management; Maintaining; Cultural Policy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Katia Lou e Katia Bizinotto no espetáculo mais recente do grupo, "Tempo de Águas".	67
Figura 2: Ricardo Augusto, Amanda Barbosa, Ronan Vaz e Laís Batista. Integrantes da Trupe de Truões no espetáculo “Zapato busca Sapato”	70
Figura 3: Grupontapé de Teatro com o trabalho de Teatro Aplicado.....	78
Figura 4: Laís Batista e Ronan Vaz. Trupe de Truões no espetáculo Rapunzel.....	80
Figura 5: Oficina realizada na 2ª Mostra de Cinema Casa Aberta em jul-2018.....	82

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. CAPÍTULO I: O TEATRO DE GRUPO – <i>Origem e Desdobramentos</i>	31
2.1. PANORAMA HISTÓRICO – <i>Um Percurso na História do Teatro e suas Práticas Coletivas</i>	34
2.1.2. ENQUANTO ISSO EM UBERLÂNDIA... ..	44
3. CAPÍTULO II – SUSTENTABILIDADE: <i>E agora? Como continuar?</i>	54
3.1. CULTURA E POLÍTICAS CULTURAIS.....	56
4. CAPÍTULO III – GRUPONTAPÉ DE TEATRO E TRUPE DE TRUÕES: <i>Trajetórias e Sustentabilidade</i>	66
4.1. GRUPONTAPÉ DE TEATRO E TRUPE DE TRUÕES: <i>A construção de uma trajetória do Teatro de Grupo em Uberlândia</i>	67
4.2. ESTRUTURAÇÃO: <i>A organização como estratégia para sustentabilidade</i>	71
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
6. REFERÊNCIAS.....	91
APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTAS.....	95
APÊNDICE B – ROTEIRO DE QUESTIONÁRIO	96
APÊNDICE C – ENTREVISTAS.....	97
APÊNDICE D – QUESTIONÁRIO	156
APÊNDICE E – NOTÍCIAS: <i>uma atualização dos últimos fatos para a cultura no país</i>	159
ANEXO A - FLUXOGRAMA – VERSÃO 2010.....	166
ANEXO B – FLUXOGRAMA – VERSÃO 2018.....	169
ANEXO C – ORGANOGRAMA DOS GRUPOS.....	171

1. INTRODUÇÃO

Atriz, professora e, por um acaso, produtora de um grupo de teatro na cidade de Uberlândia. Assim me encontrava no início dessa pesquisa. Tendo iniciado minha trajetória como atriz na cidade de Patos de Minas, também no interior de Minas Gerais, reconheço o desejo de estar e me manter em grupo como algo que surgiu juntamente com o desejo de fazer teatro. Assim que ingresso no Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia encontro em minha turma esse mesmo desejo que nos uniria e assim formaríamos o Grupo Mito 8 de Teatro. Dessa forma, considero essas duas experiências – a licenciatura em Teatro e o trabalho do grupo – propulsoras dessa pesquisa.

O grupo surge em 2011, ao decidirmos continuar com o espetáculo “A Profissão da Sra. Warren” de Bernard Shaw, até então concebido como finalização da disciplina de Interpretação I, ministrada pelo Prof. Fernando Aleixo. A partir daí começaríamos uma busca pela continuidade do trabalho, a profissionalização enquanto artistas, a inserção e o fortalecimento no cenário cultural da cidade de Uberlândia.

Até meados de 2012, circulamos com esse espetáculo quando decidimos começar um novo processo de criação que nos desse maior autonomia e nos possibilitasse construir uma identidade, conhecer os desejos artísticos de cada um dos integrantes e uma unidade enquanto grupo. Começamos então uma série de *workshops* com artistas da cidade e logo em seguida seríamos também propositores dessa etapa até chegarmos ao que seria nosso segundo espetáculo. Assumi, então, a direção desse trabalho que culminaria no espetáculo “Quincas: o último gole”, baseado na obra “A morte e a morte de Quincas Berro D’água” de Jorge Amado e que investigaria as relações entre o trabalho do ator e as manifestações populares brasileiras, seja no processo de criação ou posto em cena. Nessa fase, o grupo era então formado por: Leandro Alves, Renata Paixão, Anderson Rosa, Gabriela Neves Guimarães, Ricardo Arruas, Rafael Patente, Tatiane Morais e por mim. Durante o período de criação, compartilhamos com o público um exercício cênico enquanto parte do processo que foi apresentado na Escola Livre do Grupontapé de Teatro, no Encontro do Movimento Teatro de Grupo (MTG), que aconteceu em 2013, em Uberlândia. Em 2014, enfim, estreamos e algumas apresentações foram realizadas na cidade de Uberlândia;

participamos da 2ª Mostra de Teatro de Uberaba, onde recebemos os prêmios de Melhor Direção (Rose Martins) e, para o grupo, os prêmios de Melhor Trilha Sonora, Melhor Espetáculo e o “Prêmio Incentivo Atriz Nely Maria Pereira – Dona Leninha”, ainda o destaque para Ocupação do Espaço e Elenco e indicações para Melhor Ator (Leandro Alves), Melhor Maquiagem e Melhor Figurino (o grupo). Participamos também do III FESTA – Festival de Teatro de Araguari, onde recebemos os prêmios de Melhor ator Coadjuvante (Rafael Patente) e Melhor Cenário (o grupo), e ainda indicações de Melhor Sonoplastia, Melhor Figurino (o grupo), Melhor Atriz Coadjuvante (Gabriela Neves Guimarães), Melhor Ator (Leandro Alves), Melhor Atriz (Renata Paixão), Melhor Direção (Rose Martins) e Melhor Espetáculo.

O grupo então começa a se reconfigurar e, mais uma vez, nos encontramos em uma disciplina do Curso de Teatro: Estágio Supervisionado de Interpretação/Atuação em Espaços Escolares que, em 2015, a partir da vontade de experimentar o melodrama¹, culmina na montagem do espetáculo “Por Ti Não Importa Matar ou Morrer”, texto de Rafael Lorrán, livre adaptação inspirada na obra “Vem buscar-me que ainda sou teu” de Carlos Alberto Soffredini e direção de Maria de Maria, que, na época, estava como professora substituta no Curso. Com esse espetáculo daríamos alguns passos importantes na trajetória do grupo, após decidirmos, mais uma vez, continuar com o trabalho para além da finalização da disciplina, agora com uma nova formação: Leandro, Rafael, Renata, Gabriela, Anderson e eu desde a formação anterior, Roberta Liz, nova integrante do grupo e, como atores convidados, Ernane Fernandez e Welerson Filho. Circulamos então por escolas, praças e espaços culturais da cidade e, aprovados por meio de edital público pelo Fundo Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de Uberlândia e pela CODEMIG – Companhia de Desenvolvimento Econômico de Minas Gerais, circulamos ainda pelos distritos de Uberlândia (Miraporanga, Tapuirama, Martinésia e Cruzeiros dos Peixotos), Araxá e Patos de Minas, além de festivais e mostras regionais até meados de 2017.

Concomitantemente, Renata Paixão, desenvolvia uma pesquisa que deu origem ao espetáculo “OsZanni” inspirado na obra “O Inspetor Geral” de Nicolai Gogol e direção de Rafael Michalichem e em cena, estariam Renata e Rafael Patente, ambos integrantes do grupo. O espetáculo, resultado da disciplina de Laboratório de Encenação

¹ Gênero de forte apelo popular, de atuação exagerada e grandiloquente.

também do curso, entrou para nosso repertório, apresentando-se na cidade de Uberlândia, no Festival Internacional de Escuelas de Teatro y Expertos GATS (ENSAD) em Lima – Peru, e ainda nas cidades de Juiz de Fora e Sabará, ambas em Minas Gerais, pelo Diversão em Cena Arcelor Mittal.

Assim, todos os espetáculos apresentados pelo Grupo Mito 8 de Teatro tiveram de alguma forma, relação direta com nossa formação dentro da Universidade Federal de Uberlândia e possibilitaram que nos configurássemos como grupo. Enquanto alunos em formação, o curso pode ser considerado uma espécie de incubadora, nos alimentando enquanto artistas e nos apresentando possibilidades de linguagens, pesquisa e criação, no entanto, enquanto profissionais que consigam viabilizar a continuidade do trabalho para além da universidade, temos certa defasagem no que diz respeito às disciplinas no currículo do curso voltadas para produção e manutenção do trabalho em diálogo com as possibilidades que temos em nossa cidade. Das disciplinas oferecidas na época de nossa formação, apenas uma delas era voltada para temas pertinentes ao ciclo de produção, difusão, circulação e manutenção de nossos trabalhos artísticos².

Mesmo que o curso tenha como foco a Interpretação e contemple duas modalidades, licenciatura e bacharelado, a disciplina de Ética, Legislação, Gestão e Produção Teatral, com carga horária de 45 horas e oferecida em um semestre, não dá conta da amplitude que envolve cada um desses grandes temas e, não havendo nenhum outro espaço na cidade que ofereça cursos direcionados para essas áreas, é comum que ou os alunos procurem outras cidades ou, para os que ficam, enxerguem a necessidade de buscarem formas de gerirem suas próprias carreiras.

Em relação à disciplina citada, tive a oportunidade de viver duas experiências que hoje, com um olhar mais distanciado, considero-as bastante distintas e que me fizeram ter diagnósticos diferentes sobre as temáticas abordadas. Vários são os fatores para afirmar essa diferença, e não cabe aqui colocar uma em detrimento à outra, já que é normal que o próprio direcionamento da disciplina seja reavaliado ao longo dos anos. A primeira experiência foi ainda como aluna da graduação, quando a disciplina era

² O currículo aqui mencionado pode ser acessado em < <http://www.iarte.ufu.br/teatro/matriz-curricular>> e faço referência ao currículo que estava em vigor na época de minha graduação e dos demais integrantes do Grupo Mito 8 de Teatro – ver Fluxograma versão 2010-1. (http://www.iarte.ufu.br/sites/iarte.ufu.br/files/media/publicacoes/anexos_iarte_teatro_gradecurricular.pdf). Em anexo é possível encontrar também o currículo citado bem como a versão atualizada, já que o currículo foi reelaborado nos últimos anos.

ministrada pela Profa. Yaska Antunes, que optou por conduzir de forma a conciliar a disciplina à produção do então Festival Latino-Americano Ruínas Circulares que mobilizava grupos locais, o curso de teatro e, conseqüentemente, alimentava a movimentação teatral da cidade. Mesmo sendo um lugar também precioso, acabava que, em conseqüência dessa demanda do festival, a disciplina não cumpria com seus objetivos em sua totalidade, focando mais em aspectos executivos da área da produção. A segunda experiência se deu no Estágio Docente como aluna do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e, evidentemente, esse novo lugar também interferiria na minha leitura da disciplina. Nessa ocasião, a disciplina foi ministrada pelo Prof. Alexandre Molina e compunha, mesmo que com o mesmo nome, a grade curricular do curso de graduação em Dança. Como dito anteriormente, a carga horária é um fator limitante para uma disciplina que abarca temas tão complexos, mesmo assim, pude experienciar um envolvimento da turma e uma preocupação na condução do professor que encaminhava para uma prática individual de elaboração de um projeto cultural, refletindo sobre cada etapa dessa elaboração e, ao mesmo tempo, em que se levantavam discussões pertinentes às políticas culturais a nível municipal, estadual e federal, bem como a interface destas com as práticas dos próprios alunos enquanto profissionais da cultura em formação.

É importante reforçar que tais percepções se dão a nível pessoal, localizadas em momentos bastante específicos da minha formação e, que não pretendem criar uma análise apenas comparativa dessas duas experiências, mas que diz respeito às possibilidades que a disciplina pode ser conduzida, levando em conta sua importância dentro do currículo da graduação, como espaço de formação.

No caso do Grupo Mito 8, por exemplo, formado a princípio, com alunos da mesma turma do curso de Licenciatura em Teatro, a disciplina realizou uma função de um panorama ainda superficial sobre produção. Essa primeira formação do grupo não continuou e, hoje, formado por ex-alunos tanto da licenciatura quanto do bacharelado, encontramos dentro do coletivo esse lugar para realizar desejos artísticos e nos profissionalizarmos dentro do mercado cultural da cidade, dando continuidade à investigações, pesquisa, práticas docentes e da cena, que tiveram seu embrião ainda no nosso período de formação.

É fato que, o recorte curricular do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia não tem a pretensão e, nem seria possível, de dar conta de todas as possibilidades de atuação dentro do mercado cultural da cidade. Apesar disso, sendo licenciados ou bacharéis, caímos num abismo logo após a finalização do curso superior que nos força a irmos descobrindo de forma mais lenta e, as vezes sofrida, as possibilidades no campo profissional em Uberlândia. Os dois últimos trabalhos do grupo marcaram exatamente esse momento de transição e se tornaram fundamentais para a trajetória do grupo e, conseqüentemente, o início dessa pesquisa. Naquele momento, eram nossas últimas montagens vinculadas ao curso e nos colocariam, enquanto grupo, em outro lugar, com novos desejos e desafios, o que me instigaria a procurar estratégias para a manutenção e continuidade de nosso trabalho.

Algo recorrente, portanto, entre os grupos de teatro que mantêm o desejo de continuar com um trabalho artístico e coletivo está no fato de que esses artistas, muitas vezes atores/professores por formação, precisem se especializar em outras áreas como meio de estruturar e desenvolver seus projetos em grupo e até mesmo gerenciar suas carreiras. Para o Grupo Mito 8 isso começaria a acontecer a partir dos projetos aprovados e executados em 2017, que exigiam, mesmo que instintivamente, uma organização mínima entre os integrantes, divisão de funções, planejamento e produção, por exemplo. Ao mesmo tempo, o grupo entraria em uma nova lógica de trabalho que, para alguns integrantes, distanciava do que tínhamos minimamente estabelecido enquanto desejos artísticos e, para além disso, nos colocava em contato com burocracias administrativas que, até então conhecíamos superficialmente e que poderia mudar o rumo da história do grupo, uma vez que nem todos estavam disponíveis para tais demandas. Começaríamos então a entender nossas aptidões, habilidades e desafios individuais dentro de um coletivo. Assim, observar a experiência de outros grupos, estabelecer intercâmbios e dialogar com outros artistas tornaram-se essenciais para esse momento de profissionalização e amadurecimento do grupo.

A profissionalização, seja do artista ou do coletivo, passa por um processo longo de etapas de validação, consequência de uma construção histórica e social, que irá definir tal ofício, aqui mais especificamente do ator. Gyl Gifony (2010), a partir do pensamento de Clarissa Diniz, elenca esses aspectos na busca dessa profissionalização/validação:

[...]são elas: autolegitimação, legitimação dos pares, capital social, legitimação pelas instituições, legitimação pelo mercado, legitimação pelos especialistas, legitimação pela mídia, legitimação pelo público e legitimação pelo ensino. (GIFONY, 2010. p. 34)

Veremos ao longo desse trabalho, momentos em que a profissionalização estará associada a alguma relação estabelecida com base nesses aspectos citados. Sendo possível observar em Uberlândia, de forma ainda mais explícita, a validação baseada na formação acadêmica, na representatividade entre os pares e o reconhecimento do público e, mais ainda, os que possuem minimamente recursos para uma manutenção financeira mais consistente.

Em síntese, Gifony, afirma que:

A legitimação artística de atores e atrizes acontece na conjugação de elementos subjetivos (autorreconhecimento) e objetivos (postos pelo mercado, mídia, público, especialistas, instituições e ensino) provenientes da trajetória individual de cada artista. (ibidem. p. 39)

Evidentemente, esses aspectos não precisam efetivar-se em sua totalidade para que ocorra uma legitimação do profissional ou do grupo. Alguns desses aspectos ficam mais evidenciados, dependendo exatamente da leitura subjetiva, principalmente por parte do público e de colegas da classe artística.

Essas questões colocariam então o Grupo Mito 8 em um momento de busca por autonomia e, conseqüentemente desse reconhecimento enquanto grupo atuante na cidade. Surge assim o interesse em investigar práticas e caminhos escolhidos por grupos de teatro que se formaram e se consolidaram no interior do estado de Minas Gerais, que traçaram estratégias na busca por sustentabilidade, manutenção e continuidade de seus trabalhos artísticos e, a partir daí, do contato com experiências diversas, delinear aos poucos nossa estrutura e forma de trabalho.

Outras experiências foram essenciais para o desenvolvimento e elaboração dessa pesquisa. A primeira delas aconteceu em 2016, quando já instigada pelo tema, participei de um curso à distância oferecido pela plataforma Inspire Gestão Cultural e Ravel Cultural, intitulado “Gestão de Grupos e Espaços Culturais: práticas coletivas” e, em consequência disso, no mesmo ano, participei de uma residência no Galpão Cine Horto, conduzida por Romulo Avelar, onde mergulhamos durante uma semana em questões específicas da área da gestão e produção cultural. Além disso, em março de 2016 fui contratada pela Trupe de Truões para trabalhar na secretaria de sua escola. Essa função,

que durou até agosto de 2018, me aproximou da rotina e dos meios de organização desse grupo, possibilitando inclusive a construção de uma reflexão mais próxima da realidade do grupo.

Sendo assim, esse trabalho tem como eixo principal a construção de uma análise crítica de experiências vividas por dois grupos de teatro – Trupe de Truões e Grupontapé de Teatro – que possuem formação e trajetórias distintas, mas que hoje se tornaram referência quando tratamos de Teatro de Grupo na cidade de Uberlândia-MG, principalmente por alinharem algumas medidas estruturantes a seus desejos estéticos e ideológicos. Nesse contexto, medidas estruturantes referem-se às escolhas pensadas com o objetivo de fornecer uma base técnica, política e gerencial almejando, necessariamente, a sustentabilidade ou manutenção dos serviços prestados. No caso de um coletivo cultural, essas estratégias precisam estar alinhadas aos desejos estéticos do grupo para que não se configurem apenas como um *case* de gestão.

Para melhor compreensão do que propõe essa pesquisa faz-se necessário então, conceituar e contextualizar alguns termos recorrentes que sustentam essa reflexão. Primeiramente, iremos nos debruçar ao que aqui chamo de Teatro de Grupo, levando em consideração as transformações e motivações que unem os artistas ao desenvolverem práticas coletivas.

Para elucidar esse conceito, trago primeiramente a fala de Rosyane Trotta (1995), que ao definir Teatro de Grupo, afirma que:

[...] só há teatro de grupo quando o objetivo de cada integrante é o de formar e expressar a personalidade e a profissionalização do coletivo – e não a sua própria, ou melhor dizendo, quando as individualidades se colocam disponíveis para criar uma cultura comum e se deixar formar por elas. [...] o grupo é, por definição, o lugar daqueles que não almejam uma carreira solo e para quem o grupo não é uma ponte mas o próprio lugar. O que não quer dizer que dentro de um grupo não haja individualismo – mas é o individualismo que não quer eliminar o coletivo e que, antes, depende dele. (TROTТА apud TELLES e GÓIS, 2014, p. 2).

A definição apresentada pela pesquisadora sintetiza o que chamo nessa pesquisa de Teatro de Grupo e, talvez, seja a melhor hipótese para a configuração de outros grupos ainda existentes no Brasil. A ideia de trabalhar em grupo, no entanto, nem sempre teve o mesmo argumento ou a mesma motivação e outras conceituações são possíveis. A partir de uma contextualização histórica, esse conceito já vem sendo

discutido há um tempo por outros pesquisadores que trago nessa pesquisa como base. André Carreira, por exemplo, marca o surgimento do movimento Teatro de Grupo³ em um momento bastante específico para o Brasil, o que implicaria diretamente nas escolhas e práticas artísticas da época, marcando sem dúvida, a história do Teatro Brasileiro.

Esse surgimento de práticas coletivas e a formação de grupos teatrais se deram ao final do século XX, juntamente com o processo de democratização do nosso país, e tinha sua essência atrelada à ideia de teatro alternativo que surge em oposição ao fazer teatral dos grandes atores. Esse segundo abarca aquilo que era considerado comercial, as grandes produções, muitas vezes financiadas pela figura de um empresário, ou do produtor teatral naquela época e, onde o nome de um ator de prestígio era suficiente para o deleite do público e, conseqüentemente, um grande sucesso. A motivação desses artistas para se organizarem enquanto coletivos surge também como reação diante de uma situação de extrema opressão e censura como foi a ditadura militar brasileira e criam espaços em que o fazer artístico está ligado diretamente a um processo necessário de afirmação de identidade, autonomia e liberdade de criação e expressão. Grupos como Arena (1953) e Oficina (1958) surgem desse contexto e influenciam o fazer teatral ao longo do século XX. Carreira afirma, ao falar desses dois grupos, que:

Ambos instalaram uma forma de fazer teatro, na qual predominou o projeto coletivo. Isso representou a abertura de um espaço que não apenas reivindicava a independência, se não que fazia da forma grupo uma plataforma de intervenção direta no contexto teatral nacional. Com discursos ideológicos bem articulados, estes grupos articularam um padrão de trabalho que associava as propostas artísticas com uma necessária fundamentação política. Esse padrão organizacional passou a funcionar como referência para a maioria dos projetos grupais dos anos 60 e 70. (CARREIRA, 2007, p. 2).

Impregnados por grandes transformações tanto ideológicas, quanto políticas e, até naquilo que diz respeito ao trabalho do ator, artistas foram encontrando formas coletivas de se organizarem, muitas vezes com o intuito de resistirem,

³ A definição do Teatro de Grupo enquanto movimento é bastante recorrente, uma vez que podemos considera-lo como uma ruptura de uma lógica até então vigente para dar espaço a um novo formato de coletivo com características e organização comuns. Mais adiante, teremos contato com instituições que começam a surgir e que, por afirmarem o pensamento do Teatro de Grupo, mantém a palavra “movimento”, como é o caso do Movimento Teatro de Grupo, que surge em São Paulo (1990) e, logo em seguida, em Minas Gerais (1992) Por esse motivo, quando se tratar desses casos a sigla referente à essas instituições estará indicada na sequência para que não haja confusão entre o movimento do Teatro de Grupo e Movimento Teatro de Grupo (MTG).

subsistirem e se manterem de seu ofício. Evidentemente, as transformações, por vezes tardias, mas necessárias, arrebatam como uma onda, todos que de alguma forma comungam do mesmo desejo de fazer teatro e, desse movimento, até os dias de hoje, muitas foram as transições, reflexões e alterações no modo de se fazer e pensar teatro e, conseqüentemente nas possíveis formas de organizações coletivas. No movimento do Teatro de Grupo, no entanto, podemos ver que as escolhas que, de certa forma ou por determinado período, garantem a difusão e manutenção do fazer teatral impactam diretamente nos processos de criação e nas escolhas estéticas de cada um desses grupos. A própria organização coletiva tende a, automaticamente, exigir renúncias, espera, escolhas, linguagens, estéticas, discursos e posicionamentos, que vão aos poucos configurando a maneira que cada coletivo adota ao longo de sua trajetória.

O Teatro de Grupo, no entanto, não está mais somente atrelado à essa ideia primeira de um teatro alternativo, mais experimental, oposto ao teatro comercial. O que podemos observar são grupos cada vez mais familiarizados com questões administrativas e estratégicas que dialogam com esse “mercado teatral”, ainda na busca por uma estabilidade e independência estética e econômica tão almejada há muito tempo.

Se falamos desse “mercado” como algo quase inalcançável e, quase imoral, muito tem a ver com a ideia construída do ofício do ator por tantos anos e que é reforçada quando colocamos em comparação as grandes dicotomias do teatro: amador e profissional, prestígio e anonimato, sucesso e amor ao ofício. Termos que colocam um em detrimento ao outro, mas que têm sido repensados, justamente porque esses conceitos dicotômicos também estão em processo de desmitificação e, por mais que o teatro feito no interior se diferencie, em alguma medida, daqueles do eixo Rio-São Paulo, a busca por estabilidade ultrapassa as diferenças geográficas e se transforma num desejo comum dos artistas em geral.

Para aqueles teatristas que estão situados fora do eixo Rio-São Paulo esta mitificação se manifesta na forma de uma crença na existência de um mercado profissional nas grandes cidades, de difícil acesso, mas real e concreto. Este potencial mercado, que constituiria em uma espécie de patamar superior da arte teatral e seria acessível somente aos artistas inscritos naqueles contextos, funciona como gerador do paradigma estético e técnico. Esta mitificação vê este mercado, o único na conjuntura nacional, como aquele que permitiria que atores, atrizes e diretores pudessem viver do seu trabalho teatral. (CARREIRA, 2002. p. 21)

Quando essas ideias são reelaboradas, reconhecemos um mercado sendo potencializado também fora dos grandes centros, justificando assim a necessidade dessa reflexão. Por essa razão, o recorte escolhido para essa análise se limita a dois grupos da cidade de Uberlândia que possuem formas de se organizar que hoje se aproximam, mas que surgem de contextos e formação distintos. O Grupontapé de Teatro e a Trupe de Truões se tornaram referência quando falamos em Teatro de Grupo em nossa cidade e para além dela. Encontraram estratégias de manutenção de espaços culturais e pedagógicos, ou fazem hoje escolhas mais conscientes para essa manutenção, sem, no entanto, abrir mão de uma identidade estética e de sua produção artística.

O que pretendemos com essa reflexão, contudo, é demonstrar o que estamos chamando de Teatro de Grupo e como este se relaciona com o mercado. E qual mercado seria esse? Logo na introdução de *Arte e Mercado*, de Xavier Greffe (2013), o autor aponta alguns impasses no entendimento de mercado por parte dos artistas e da elaboração de uma economia cultural. Segundo Greffe, a lógica econômica é considerada, nos meios artísticos, um catalisador das potencialidades artísticas e, por isso, lhes parecem perigosa e enganosa. Mas ao mesmo tempo possuem uma dimensão econômica. Greffe ainda reforça que: “Como toda atividade humana, a atividade artística precisa de recursos, e a maneira como estes são obtidos influencia tanto o modo de expressão dos artistas quanto de suas carreiras.” (GREFFE, 2013, p. 19).

Mais adiante, outro fato apresentado pelo autor, reforça a importância dessa reflexão que está, justamente, na dificuldade de tempos remotos que o artista tem em encontrar esses mercados e, mesmo quando identificado, não significa garantia de “recursos econômicos adequados, ao menos comparáveis aos dos outros ofícios.” (Ib., p.111). Ainda assim, a noção de mercado é bastante questionável e ambígua. Tal aspecto é evidente, inclusive e de forma recorrente, entre os próprios artistas, onde ao mesmo tempo em que faz-se necessária a reivindicação desse espaço para a arte, o artista pode também querer se distanciar dele, especialmente se a noção de mercado for pensada na perspectiva de um sistema que dita o que deve ser o produto ofertado.

Por essa razão, a reflexão aqui será construída sustentada na linha tênue que separa o mercado como aliado daquele visto como inimigo. Quando pensamos, por exemplo, na forma de organização que é estruturada pelos grupos aqui apresentados, é facilmente aproximada a lógica organizacional empresarial. O que pretende-se é encontrar como é possível abrir espaços, ampliar perspectivas que, em certa medida,

possibilite tanto a liberdade de criação, quanto a remuneração desses artistas. Quando Carreira (2007), por exemplo, enfatiza essa diferença entre os grupos atuais daqueles que marcaram o surgimento do movimento do Teatro de Grupo, ele se refere especialmente à relação com o público e com a comercialização do produto artístico, onde se abre espaço para as questões pertinentes à manutenção e estratégias de sustentabilidade a longo prazo, somados aos desejos ainda de investigação, criação, pesquisa e formação.

Para outros estudiosos, como Romulo Avelar (2013), essa organização, pautada em uma lógica empresarial, pode ser um ganho na busca por uma maior estabilidade e garantia de manutenção dos trabalhos, desde que se façam as devidas correções, críticas e adaptações dessa estrutura para o meio cultural, uma vez que estamos falando de outro tipo de produto, onde não podemos ignorar e nem deixar de relativizar seu valor subjetivo. Importante lembrar também que, ao falarmos de mercado, estamos ampliando seu conceito para além do que anteriormente se resumia no “teatro comercial” ou na “mercantilização da arte”, uma vez que, nessa pesquisa, nos referimos ao mercado como um sistema maior, onde a dinâmica da cultura no campo da arte e da economia, também está inserida.

Chegamos então no que se refere a mais um termo que norteia essa pesquisa. Tais estratégias que possibilitam a continuidade de um trabalho em grupo foram sendo também modificadas ao longo dos anos e reelaboraram e impactaram diretamente no que chamamos de Teatro de Grupo. Pensar na sustentabilidade do trabalho do grupo se tornou uma das premissas no que se refere ao ciclo que vai desde a produção até a circulação e comercialização do produto artístico.

O termo sustentabilidade tem sido bastante recorrente nas últimas décadas para tratar de assuntos relacionados ao meio ambiente e aos recursos naturais e sua utilização ecologicamente correta que basicamente se resume em um conjunto de atitudes que garantam o uso desses recursos sem prejudicar as gerações futuras. No entanto, de forma mais abrangente, o termo sustentável tem sua origem etimológica no latim “*sustentare*” que significa apoiar, conservar, sustentar. Numa rápida busca em dicionários *online*, encontramos como definição e/ou sinônimo para sustentabilidade os seguintes termos: “1. Que se pode sustentar; 2. Que se pode defender; 3. Que tem condições para se manter. 4. Característica ou condição de um processo ou de um

sistema que permite a sua permanência, em certo nível, por um determinado prazo.”⁴ E é esse sentido que nos interessa a utilização do termo sustentabilidade nesse contexto: a capacidade de criar estratégias que garantam a manutenção desses grupos.

Pensar sobre a construção dessas condições tornou-se essencial para a sobrevivência de artistas que pensam ações coletivas e continuadas. E isso talvez seja ainda a grande questão para muitos grupos no que se refere ao impacto dessa organização e pensamento estratégico no trabalho artístico.

Antes, porém, é importante pensarmos no conceito de cultura quando falamos de sustentabilidade no campo artístico:

É característica da Cultura a condição de mudança e consolidação. Já a Arte precisa de recursos sustentáveis para a realização do seu ciclo de criação, produção, difusão e recepção. Pensar em sustentabilidade na Arte é pensar em ações que a torne sustentável, por isso visível. (SOLEDADE, 2013, p. 27).

Nesse sentido, o conceito de Cultura à luz de definições muito específicas trazidas por Daniele Canedo (2009), em seu artigo *CULTURA É O QUÊ? Reflexões Sobre O Conceito de Cultura e a Atuação dos Poderes Públicos*, traz vários pontos de vista alterados ao longo dos séculos e da apropriação do termo em diferentes áreas do conhecimento na contemporaneidade. Nesse estudo, Canedo define resumidamente o termo em três principais pensamentos: “1) modos de vida que caracterizam uma coletividade; 2) obras e práticas da arte, da atividade intelectual e do entretenimento; e 3) fator de desenvolvimento humano.” (CANEDO, 2009. p. 4)

Aqui, quando nos referimos à necessidade de pensar sobre sustentabilidade no âmbito cultural estamos atribuindo sentido direto à definição que aproxima as práticas culturais às atividades econômicas. Sobre o segundo item, Canedo atribui os seguintes significados:

A produção, distribuição e consumo de bens e serviços que conformam o sistema de produção cultural se tornou estratégica para o desenvolvimento das nações, na medida em que estas atividades movimentam uma cadeia produtiva em expansão, contribuindo para a geração de emprego e renda. (CANEDO, 2009, p. 5).

⁴ Trechos extraídos de dicionários online. Ver em < <https://educalingo.com/pt/dic-pt/sustentabilidade>>; <<https://dicionariodoaurelio.com/sustentabilidade>>; <<http://michaelis.uol.com.br/busca?pid=vkeOV>> acesso em 02/06/18.

E ainda salienta que esse segundo conceito pode ser definido como “atividades artísticas e intelectuais com foco na produção, distribuição e consumo de bens de serviços que conformam a indústria cultural.” (Ibidem, p. 6).

Além disso, é sobre esse mesmo conceito que Canedo traz à tona a importância do reconhecimento da cultura sob esse ponto de vista, também como fator de desenvolvimento econômico:

A segunda concepção é dotada de uma visão mais restrita da cultura, referindo-se às obras e práticas de arte, da atividade intelectual e do entretenimento, vistas sobretudo como atividade econômica. Esta dimensão não se dá no plano da vida cotidiana do indivíduo, mas sim no âmbito especializado, no circuito organizado. (ibidem)

Pensar na cultura e em sua importância para o desenvolvimento econômico soa como assumir uma irresponsável postura de comercialização dos produtos artísticos, ou ainda como se a relação arte e economia diminuísse o valor simbólico atribuído à produção artística. Ainda há, pelo menos enraizado em alguns discursos, a total negação do mercado, discursos que resumem a ideia de mercado na relação estabelecida apenas com a iniciativa privada. Chegamos assim, mais uma vez, ao cerne dessa pesquisa, a relação da arte e seus mecanismos de aproximação com o mercado e, conseqüentemente, à necessidade de nos mantermos atentos a questões que envolvam políticas e gestão culturais como instrumentos de manutenção e continuidade, e inclusive, alternativas e brechas para conseguirmos fortalecer nossa relação com a economia enquanto agentes culturais.

A escolha em investigar esses dois grupos sediados em Uberlândia, diz respeito exatamente à necessidade de refletir o que seria essa manutenção e sustentabilidade, elaborando um caminho que nos permita criar uma distância segura da dependência exclusiva das leis de incentivo e iniciativas do governo. Albino Rubim, por exemplo, afirma que as transformações das políticas culturais executadas em nosso país, fez com que “boa parcela dos criadores e produtores culturais passe a identificar política de financiamento e, pior, políticas culturais tão somente com as leis de incentivo.” (RUBIM, 2007, p. 25). Em contraposição elenca como um dos desafios justamente a má distribuição desses recursos, concentrados em regiões e trabalhos específicos. Segundo este autor, “em 1995, por exemplo, metade dos recursos, mais ou menos 50 milhões, estavam concentrados em 10 programas” (RUBIM, 2007, p. 28) e ainda apresenta que em “um estudo realizado em 1998/99, pela Fundação João Pinheiro, indicou que a

imensa maioria dos recursos da Lei Rouanet e da Lei Audiovisual iam para regiões de São Paulo e Rio de Janeiro.”(Ibidem, p. 28).

Essa realidade pode ter minimamente sido alterada nos anos seguintes, mas ainda carrega reflexos dessa má distribuição até hoje, inclusive no olhar que os gestores dos municípios lançam para a cultura que acaba ficando em segundo plano ou nem consta em suas agendas políticas. Segundo Selma Santiago (2009), há uma maior preocupação no que diz respeito às políticas culturais e uma valorização da cultura que parte dos governos estaduais após a criação do MinC, no entanto isso não é realmente efetivado justamente por não se pensar políticas culturais também na esfera municipal. Santiago ainda aponta que:

Hoje, o Brasil vive um momento histórico nas políticas culturais, achamos que novos paradigmas estão sendo criados no âmbito das decisões do poder público. Com o governo de Lula, a partir de 2002 e, através da gestão do Ministro Gilberto Gil, uma nova ação procura implantar políticas culturais, através do Sistema Nacional de Cultura, que trabalhem as três esferas de poder, os governos federal, estatal e municipal. Mas, apesar destas influências, muito ainda deve ser mudado para que Brasil seja um país que reconheça realmente seu potencial cultural e o utilize para o desenvolvimento. (SANTIAGO, 2009, p. 2).

Santiago ainda completa que, no que diz respeito à gestão pública da cultura nos municípios, ainda se levará um tempo para uma verdadeira mudança. E, mesmo que essa reflexão tenha sido feita há quase dez anos, ainda não podemos afirmar que algo tenha acontecido de forma efetiva nos municípios e mais, caminhamos, na verdade, para um retrocesso quando pensamos nas políticas culturais. Se levarmos em conta o atual cenário político, essa constatação pode ser ainda mais perceptível, já que vemos um total desconhecimento e despreparo do Governo Federal para com esse campo de atuação. Um exemplo disso, mas não o único, é a extinção do Ministério da Cultura, em janeiro de 2019, e que remonta medidas equivocadas que vem sendo tomadas, apontando para perdas significativas ao longo dos próximos anos e que, consequentemente, afetarão também estados e municípios.

O que vimos, na verdade, são propostas que não saem do papel, gestores culturais sem capacitação, Conselhos Culturais e organizações de representação da classe que dificilmente são ouvidos ou conseguem se articular de forma efetiva e repasses que não funcionam, como o repasse Fundo a Fundo⁵. Apesar disso, a

⁵ As transferências fundo a fundo caracterizam-se pelo repasse, por meio da descentralização de recursos, diretamente de fundos da esfera federal para fundos da esfera estadual, municipal e do

implantação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), instaurado no governo de Luís Inácio Lula da Silva e o então Ministro da Cultura Gilberto Gil, tentava superar esse quadro caracterizado por uma centralização dos recursos, tendo como objetivo uma maior abrangência das políticas pensadas para a cultura, em consonância com possibilidades de debate com a sociedade. Através do Plano Nacional de Cultura (PNC), foram elencadas 53 metas para efetivação dessas propostas, sendo a primeira – Sistema Nacional de Cultura institucionalizado e implementado, com 100% das Unidades da Federação (UFS) e 60% dos municípios com sistemas de cultura institucionalizados e implementados⁶. Uberlândia, por exemplo, possui os elementos obrigatórios municipais na construção desse sistema de cultura – possui uma secretaria de cultura, conselho de política cultural, conferência, plano e fundo de cultura. O que precisamos refletir é sobre a permanência e efetiva realização dessas metas, atentos a toda e qualquer ação que distorça a execução de direitos já adquiridos. Aprofundaremos nessas questões ao longo desse trabalho, que se baseia exatamente em analisar como esses grupos, sediados no interior de Minas Gerais, encontraram caminhos que não dependam exclusivamente da gestão municipal, mas que construa um diálogo e tenham voz para exigir as conquistas já alcançadas, sem ficar a mercê das mudanças de gestão que desestabiliza a efetivação dessas políticas públicas.

O Grupontapé de Teatro e a Trupe de Truões encontraram estratégias de manutenção de espaços culturais e pedagógicos. Vimos, no entanto, que esses artistas são quase que forçados a se especializarem em áreas mais próximas da administração, na tentativa de gerenciarem suas próprias carreiras e de seus pares, correndo alguns riscos de ficarem presos a determinados mecanismos de financiamento, entrando numa lógica de jornadas extensas de trabalho para dar conta de todas as demandas burocráticas exigidas.

Para aprofundar as práticas realizadas por esses grupos na construção de uma trajetória sustentável recorreremos a nomes que vem sistematizando esse modo de empreender na área cultural como Chico Pelúcio e Romulo Avelar. Ambos descrevem, em suas publicações, ações desenvolvidas no Grupo Galpão como forma de compartilhamento dos caminhos encontrados ao longo de três décadas de existência. No livro *Do Grupo Galpão ao Galpão Cine Horto: uma experiência de gestão cultural*

Distrito Federal. (<<https://portalfns.saude.gov.br>> acesso em 29 de março de 2019). Caso esse repasse não ocorra de forma regular às demais esferas, ou são criadas outras fontes de recursos para manter os acordos formalizados com os cidadãos ou acabam extinguindo algumas ações por falta de recursos.

⁶ < <https://www.pnc.cultura.gov.br> > acesso em 20 de fevereiro de 2019

(2014) os autores detalham toda essa trajetória refletindo sobre as escolhas feitas, obstáculos encontrados e como conseguiram se organizar ao lidar com questões artísticas e da gestão.

Essas questões, que parecem emergir a todo tempo em um trabalho de grupo, tornam-se barreiras para que um trabalho artístico aconteça de forma efetiva e sustentável e são ainda potencializadas quando pensamos na produção cultural no interior do país. Por essa razão, sair dos grandes centros e observar nossa realidade pareceu mais relevante nessa pesquisa, que se configura como uma possibilidade de criar e apresentar a grupos que ainda estão surgindo, formas de concretizarem seu trabalho tendo a possibilidade de sua permanência e sustentabilidade. A partir de entrevistas realizadas com integrantes da Trupe de Truões e do Grupontapé de Teatro iremos aprofundar na realidade presente na cidade de Uberlândia e como esses grupos encontraram formas de manterem seus trabalhos vivos, suas formas de organização e manutenção do coletivo.

O método de investigação adotado nessa pesquisa é o Qualitativo, do tipo Estudo de Casos Múltiplos, tendo a entrevista semiestruturada como instrumento de coleta de dados para a pesquisa. A escolha por esse método foi feita justamente por se tratar da análise de dois grupos de teatro e, portanto, o foco não está numa representatividade numérica, nem numa análise comparativa entre os dois grupos. A intenção aqui é investigar o que cada uma das experiências nos revela sobre anseios, organização, manutenção, mercado e Teatro de Grupo. Também por esse motivo as entrevistas são semiestruturadas para que, a partir de um roteiro pré-definido, a conversa flua com mais tranquilidade, dando espaço para novas informações dependendo de como o diálogo se desenvolva.

Os entrevistados foram escolhidos com base na relação desses integrantes com a formação do grupo e com as funções desempenhadas, tanto artísticas quanto administrativas. Os grupos, por já apresentarem uma estrutura e um suporte administrativo, contam com um organograma⁷ como ferramenta para divisão das funções, que nos permite visualizar de forma panorâmica seus núcleos e/ou coordenações. No início da pesquisa foi solicitado aos grupos o envio desse material e, a partir dele, os entrevistados seriam definidos. Coincidentemente, ambos possuíam um pequeno núcleo como carro-chefe na administração do coletivo: no Grupontapé,

⁷ Ver anexo organograma enviado pelos dois grupos.

denominado CONSELHO DIRETOR, formado por Katia Bizinotto, Rubem dos Reis e Katia Lou, e na Trupe de Truões, denominado NÚCLEO GESTOR, formado por Ronan Vaz, Ricardo Oliveira e Cida Perfeito. Entrevistar essas 3 pessoas de cada um dos grupos ao invés de entrevistar todos os integrantes, foi uma decisão tomada tanto pelo tempo para análise de todas as entrevistas, quanto pelas características em comum dos que compunham conselho e núcleo desses dois grupos. Nos dois casos temos a participação de dois artistas em uma função administrativa – Ricardo e Ronan, na Trupe, e Katia Bizinotto e Katia Lou, no Grupontapé, e uma pessoa responsável exclusivamente por questões administrativas – Cida e Rubem, respectivamente. Importante salientar que, segundo os próprios integrantes dos grupos, a estrutura estava sendo reavaliada e, portanto, algumas das divisões poderiam ser modificadas. Até o presente momento essas alterações não foram finalizadas e, por isso, levaremos em conta apenas o material enviado no início do processo.

A elaboração do roteiro foi finalizada e validada após uma primeira aplicação teste com um dos entrevistados, que serviu ainda como instrumento de pesquisa para cumprimento dos créditos do Programa de Pós-Graduação, sendo material para construção de uma performance apresentada na disciplina “Cenas e escritas: memórias, aprendizagens e procedimentos de criação”, ministrada pelas professoras Vilma Campos e Ana Wuo. Além disso, durante o período de transcrição e análise das entrevistas, ainda foi enviado aos grupos um breve questionário como complemento para algumas questões mais específicas e objetivas, relacionadas à dinâmica financeira dos grupos.

Sobre a entrevista semiestruturada, Eduardo José Manzini (2004, p. 2) indica o roteiro como ferramenta para, além de coletar os principais dados, também funcionar como meio de organizar e orientar o entrevistador/pesquisador nesse momento com o entrevistado. Ainda sobre esse procedimento destaca-se que:

A entrevista semiestruturada está focalizada em um assunto sobre o qual confeccionamos um roteiro com perguntas principais, complementadas por outras questões inerentes às circunstâncias momentâneas à entrevista. Para o autor, esse tipo de entrevista pode fazer emergir informações de forma mais livre e as respostas não estão condicionadas a uma padronização de alternativas. (MANZINI, 2004, p, 2).

Sendo assim, através dessas entrevistas e estudos bibliográficos que sustentam os conceitos aqui indicados, é possível levantar hipóteses para a principal pergunta que

norteia essa pesquisa: quais os caminhos e estratégias encontradas que possibilitam a manutenção e continuidade do Teatro de Grupo em Uberlândia?

A coexistência de arte e mercado, mesmo com sua subjetividade, é inevitável como já mencionamos aqui e, é nesse sentido que essa pesquisa é encaminhada. Encontrar nossos próprios mecanismos e estratégias ao driblar a fria hierarquia empresarial ou dos arranjos políticos e os desafios para concretização de políticas culturais tão presentes na nossa área de atuação, diminuindo assim o impacto dessas sobre nossas escolhas artísticas.

Assim, essa dissertação está organizada em três capítulos. O primeiro capítulo é destinado ao estudo histórico e conceitual do termo Teatro de Grupo, as diversas formas de organização que ao longo da história marcaram a trajetória do fazer teatral e como essas estão relacionadas ao que hoje chamamos de Teatro de Grupo, desde um contexto mais abrangente até o que encontramos nos vestígios ao longo da construção do teatro em Uberlândia. No segundo capítulo proponho uma reflexão sobre o conceito de sustentabilidade, bem como as estratégias para alcançá-la na área cultural. Para isso fez-se necessário um estudo sobre o conceito de cultura e as questões relacionadas à gestão e políticas culturais. Já o terceiro e último capítulo circunscreve um olhar direcionando para o Teatro de Grupo e a sustentabilidade em Uberlândia, a partir do material levantado em contato com os dois grupos aqui analisados e o estudo da pouca bibliografia existente sobre o tema, conforme demonstrarei a seguir. Por fim, nas Considerações Finais, compartilho as inquietações, novas reflexões e possíveis caminhos encontrados no processo de desenvolvimento e amadurecimento dessa pesquisa. Com isso, busco alimentar e fortalecer a experiência em rede e o intercâmbio desses grupos para com os que ainda estão em construção e organizam e desejam trilhar também seus caminhos com o Teatro de Grupo em Uberlândia. É possível ainda ter acesso às entrevistas na íntegra transcritas no Apêndice desse trabalho e a bibliografia completa utilizada nessa pesquisa ao final dessa dissertação.

2. CAPÍTULO I: O TEATRO DE GRUPO – *Origem e Desdobramentos*

A prática coletiva é inerente ao fazer teatral, mesmo que de formas e por motivações diferentes, a relação com o outro sempre foi parte fundamental para o que o fenômeno teatral se tornasse possível. Companhia, trupe, grupo, coletivo são alcunhas comuns para denominar essa união de algumas pessoas que decidem, por alguma razão, estarem juntas por determinado período e, fazerem desse espaço, um lugar de compartilhamento e criação teatral.

Rosyane Trotta (2006), por exemplo, nos permite refletir sobre elementos essenciais e particulares ao fazer teatral. A autora afirma que “grupo, processo e espetáculo – estão historicamente ligados à origem do teatro como arte autônoma, encarregada de encontrar seus próprios materiais, sua própria visão de mundo, seu modo específico de formação.” (TROTTA, 2006, p. 155). As relações entre os próprios integrantes e desses com o público e o mercado foram ganhando formatos específicos e estratégicos ao longo dos anos. No Brasil, por exemplo, podemos observar diferentes práticas teatrais motivadas, hora pelo lucro, hora com o foco no treinamento do ator, na pesquisa, na formação de público, hora no discurso político e de resistência e, por algumas vezes, em que esses desejos se tornariam híbridos e indissociáveis.

Numa breve definição de Teatro de Grupo elaborada pela Enciclopédia do Itaú Cultural, encontramos o seguinte enunciado:

O Teatro de Grupo constitui uma categoria de organização e produção teatral em que um núcleo de atores movidos por um mesmo objetivo e ideal realiza um trabalho em continuidade e, estendendo sua atuação a outras áreas, principalmente no que diz respeito à própria concepção do projeto estético e ideológico, o grupo acaba por criar uma linguagem que o identifica⁸.

No entanto, o termo Teatro de Grupo vem sendo refletido e reinventado nas últimas décadas em nosso país por diferentes perspectivas. Interessa-nos nessa pesquisa identificar o quê desses estudos dialoga e distancia da atual organização identificada nos grupos aqui analisados, uma vez incluídos naquilo que engloba o conceito que estamos corroborando enquanto Teatro de Grupo. O que motiva cada um desses coletivos, no

⁸ Teatro de Grupo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/terde-grupo>> Acesso em: 02 de junho de 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

entanto, pode nos ajudar a definir e entender momentos e movimentos importantes ao longo da história do teatro. A opção por determinada estrutura diz muito sobre as escolhas estéticas e organização que irão influenciar diretamente no resultado compartilhado com o público.

Como já apontado na introdução dessa pesquisa, o Teatro de Grupo surge em um momento bastante específico da história do Brasil, seus desdobramentos e configurações, no entanto, reverberam até hoje e entender como discussões sobre estrutura, organização, trabalho artístico e mercado, se desenvolveram ao longo dos anos, por diferentes olhares, influenciados por contextos também diferentes, nos direciona para o que hoje chamamos de Teatro de Grupo e, mais, o que chamamos de Teatro de Grupo em Uberlândia. Uberlândia, cidade mineira aparentemente desenvolvida em termos econômicos, localizada a aproximadamente 537 km de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, e consideravelmente distante também do eixo cultural Rio-São Paulo, estando a aproximadamente 990 km da cidade do Rio de Janeiro e 545 km da cidade de São Paulo. Possui 676.613 habitantes⁹, sendo o segundo município mais populoso do estado de Minas Gerais, com PIB de R\$28.342.162 mil segundo IBGE/2014.

Dito isso, algumas considerações que aqui serão feitas têm como referência grupos inseridos em um contexto geográfico, histórico e político diferentes do que até hoje tem sido observado. É comum encontrarmos material bibliográfico sobre grupos que estão sediados nas capitais. Mais comum ainda é que desses grupos tenham-se relatos de experiências, registros de processos de criação de espetáculos, etc. E, recentemente, começamos a encontrar materiais tratando sobre as relações estabelecidas entre os integrantes desses grupos, as múltiplas funções desempenhadas para manutenção dos trabalhos artísticos e, dos percalços de grupos que se sustentam no interior dos estados brasileiros ou em cidades que fogem do eixo Rio-São Paulo. Grupos como o Grupo Galpão, sediado em Belo Horizonte, desempenham de forma bastante autêntica ações de formação, intercâmbio e veiculação de materiais específicos para a área de gestão de grupos de teatro, como é o caso da publicação de autoria de Chico Pelúcio e Romulo Avelar já mencionada na introdução dessa dissertação. E

⁹ Estimativa Populacional segundo IBGE/2017. Dados extraídos da página oficial do município. Acesso em 02 de junho de 2018 <www.uberlandia.mg.gov.br>

evidentemente, a construção dessa reflexão não ignora o que já foi sistematizado e/ou mapeado por grupos e demais pesquisadores que, fazendo as devidas adaptações e releituras para nosso lugar de atuação, tornam possíveis a análise e diálogo, o compartilhamento e reflexão sobre o que e como tem sido produzido enquanto Teatro de Grupo na cidade de Uberlândia. Além de trabalhos de pesquisas, como Práticas de Produção Teatral em Santa Catarina (2002) e Produção e Gestão no Teatro de Grupo como Projeto de Construção de Autonomia (2008).

A partir de iniciativas dos próprios grupos, inclusive, pudemos ter um pouco mais de acesso a compartilhamentos sobre esse “outro lado” do trabalho que o artista acaba desempenhando e as novas configurações que o Teatro de Grupo foi ganhando no Brasil ao longo dos anos.

Sendo assim, as vozes aqui mencionadas dialogam de maneiras específicas com o pensamento construído no que diz respeito ao Teatro de Grupo em Uberlândia. Pelúcio, por exemplo, é ator e fundador do Grupo Galpão e, ao falar sobre o surgimento do grupo, traz à tona questões que até hoje suscitam em nós uma identificação tal que nos alimenta e justifica o desejo de ainda insistir e fazer Teatro de Grupo. Estar em coletivo torna-se estratégico quando pensamos no fortalecimento e legitimação do nosso trabalho. Em entrevista ao site Cultura e Mercado¹⁰, Chico Pelúcio (2003), revela que:

A possibilidade de trabalhar coletivamente foi uma estratégia de sobrevivência prática, uma posição política diante de um mercado individualista e, principalmente, a oportunidade de experimentar um processo de criação que respondesse aos desejos estéticos e de conteúdo dessa nova geração. (PELÚCIO, 2003)

Assim, essa observação, para além dos grupos aqui analisados, diz respeito ao movimento que marca ainda hoje a noção de grupo para aqueles que buscam maneiras de realizar uma prática continuada.

Deteremos então, nesse primeiro capítulo, ao que foi e ao que consideramos hoje Teatro de Grupo no Brasil, seu surgimento em meados do século XX e seus desdobramentos.

Para construção desse conceito faz-se necessário rever alguns movimentos pontuais que marcam a história do teatro e consequentemente deixam pistas ao longo dos séculos que elucidam o nosso modo de pensar e fazer teatro. Como dito, não

¹⁰ <http://www.culturaemercado.com.br/site/pontos-de-vista/o-teatro-de-grupo-no-brasil-no-final-do-sec-xx/>

traçaremos aqui um estudo sobre a história do teatro, por não se tratar do objetivo principal dessa pesquisa, mas identificar elementos ao longo da história, em momentos específicos, que já apontavam para o que mais tarde seria denominado Teatro de Grupo.

Importante atentar para um recorte específico que norteia a escolha por determinados momentos e não outros. Essa pesquisa pretende não só entender a organização dos grupos, mas também como essa organização colabora e influencia na manutenção e continuidade de seus trabalhos. Logo, estamos falando, mesmo que ainda de forma mais intuitiva, de estratégias de estruturação e divisão de funções, de difusão e circulação dos trabalhos artísticos, de mercado e sustentabilidade. E é exatamente por esse motivo que começamos por um fenômeno de venda, negociação, profissionalização e apuramento técnico do trabalho do ator: a *Commedia Dell'Arte*.

2.1.PANORAMA HISTÓRICO – *Um Percurso na História do Teatro e suas Práticas Coletivas*

A noção de grupo é complexa e se diferencia dependendo do contexto histórico e/ou geopolítico. Voltaremos alguns séculos na história oficial do teatro ocidental para refletirmos sobre o trabalho do ator e alguns primeiros apontamentos sobre sua relação com o público, mercado e sustentabilidade. Retornaremos ao século XVI para falar sobre um fenômeno teatral que marca a trajetória do ator e, conseqüentemente, do teatro: a *Commedia dell'Arte*. Muitos são os elementos que compõem a *Commedia dell'Arte* e que, de alguma forma, transformaram-na em um rico universo a ser investigado. Elegeremos alguns deles na tentativa de elucidar essa importância que perpassa, ao longo dos séculos, o fazer teatral e o trabalho do ator até os dias de hoje.

O que se tem registrado sobre esse período, mesmo que com algumas lacunas, nos permite levantar hipóteses sobre seu surgimento, percurso e importantes contribuições para o trabalho do ator e para a história do teatro. Roberta Barni (2003), importante pesquisadora da *Commedia dell'Arte*, tradutora e organizadora do livro “A loucura de Isabella e outras comédias da *Commedia dell'Arte*” que reúne parte da obra de Flaminio Scala, na introdução da mesma obra, lembra que, sobre os anos de formação das companhias temos poucos registros e documentação, mas que inúmeros são os materiais posteriores e são esses que nos permitem sistematizar parte dessa história.

Seu nascimento, por exemplo, foi convencionado, por grande parte dos pesquisadores, em meados do século XVI, na Itália da Idade Média e, mais precisamente no ano de 1545, data do primeiro estatuto firmado entre os integrantes de uma companhia *dell'Arte*. Conforme afirmou Barni (2003), a *Commedia dell'Arte*, diretamente ligada à cultura cômica popular, marcou na história oficial do teatro o surgimento da profissão teatral e das companhias teatrais. Trataremos aqui de alguns aspectos estéticos e artísticos que justificam a profissionalização do ator e o possível cruzamento com o tema principal dessa reflexão.

A máscara era o principal elemento para caracterizar o que hoje entendemos por personagem. Beti Rabetti diz que:

No campo da *commedia dell'arte* o termo para indicar o que hoje chamamos de personagem é a *maschera*; máscara, como o que tende à fixação. Os papéis fixos, de fato, enquadram-se numa tipologia que, ao apresentar traços de longa duração na história do teatro cômico, permite ao ator da cena moderna algum grau de maleabilidade, de modo a adequar-se tanto a novas combinações da cena quanto a diferentes públicos. A flexibilidade ainda lhe garante algum grau de intervenção autoral, sem que se perca, porém, a estrutura básica da máscara, com características reconhecidas pelo público, assim como seu lugar no conjunto de contracenagens determinadas pelo organismo da cena. (RABETTI, 2014, p. 12).

Sobre essa questão atoral dos profissionais da *Commedia dell'Arte*, Rabetti ainda destaca o fato de esse trabalho estar imerso e ser herdeiro do charlatanismo e da bufonaria o que resulta, segundo a autora, num domínio do campo da comédia medieval que, atrelada a busca por subsistência, e conseqüentemente, numa exigência na especialização desses papéis. Ela ainda explica que:

Especialização em papeis que chegaram ao ator determinantemente por tradições anteriores, ajustadas então à mecânica da própria cena em que se engajava, em momento no qual o teatro, perito na oferta do mágico e do maravilhoso, injetava na cena barroca da *commedia dell'arte* a possibilidade de não atender apenas ao príncipe, mas também saciar o público das novas praças europeias. (Ibidem).

Tudo isso já sugere um olhar estratégico, a capacidade de atrair diferentes públicos que resulta no sucesso contínuo desse fenômeno por quase dois séculos e que repercute por toda a Europa. A própria composição da companhia nos mostra a preocupação com uma estrutura mais organizada que garantisse a continuidade do trabalho. Datado de 1545, o primeiro estatuto firmado em uma companhia *dell'arte*, o mais antigo documento, foi traduzido por Beti Rabetti, que exemplifica essa organização da qual falamos:

Desejamos os subscritos companheiros, isto é, senhor Maphio, chamado Zanini da Padova, Vincentio da Venetia, Francesco da la Lira, Hieronimo da S. Luca, Zuandomenego, chamado Rizo, Zuane de Trevixo, Thofano de Bastian e Francesco Moschian, criar uma fraternal companhia, que deverá perdurar até o primeiro dia da próxima quaresma a ocorrer no ano de 1546, e que deve começar na oitava da próxima Páscoa, juntos decidiram e deliberaram que tal companhia deverá perdurar em amor fraternal até o final do tempo indicado, sem ódio, rancor ou dissenso entre eles, fazer e observar, com toda a solicitude, como é costume entre bons e fiéis companheiros, todos os capítulos subscritos, que prometem atender e observar sem qualquer hesitação [ou ardil, ou pretexto], sob pena e perda das quantias subscritas.

Ainda desse estatuto:

a fim de que essa companhia possa, com toda solicitude, perdurar até o tempo referido, os companheiros mencionados, em acordo, estatuíram e deliberaram que deverá ser criada uma caixa que terá três chaves seguras, uma das quais ficará com o citado chefe, a outra com Francesco da la Lira, a outra com Vincentio da Venetia, e na qual – todo dia em que houver algum ganho – deve-se colocar, ora um ducado, ora mais, ora menos, segundo os ganhos; que essa caixa jamais possa ser aberta ou, de outro modo, dela se possa tirar algum dinheiro, sem expresso consentimento comum e desejo de toda a companhia. E se durante o tempo de duração dessa companhia vier à mente de algum dos companheiros citados, ou dois, ou mais, partir e deixar os outros ‘na mão’, para seu grandíssimo dano e vergonha, que então e em tal caso aquele ou aqueles que partirem, além das penas estabelecidas, percam todo e qualquer direito sobre o dinheiro que se encontrar em tal caixa e que a parte que aí coubesse ao ausente seja igualmente dividida e repartida entre aqueles companheiros que estejam fraternalmente unidos e não desgarrados da companhia.¹¹

Com base nesse estatuto é possível então afirmar que surge uma nova relação entre os atores da companhia, o que refletiria na relação com o público e com possíveis financiadores, configurando-se assim nas primeiras experiências claramente mercadológicas no meio teatral. Divisão de funções entre os integrantes, combinados firmados, arranjos e ajustes dentro da companhia, possibilitaram uma estrutura “comercial”, mas que garantia maior segurança financeira e maior dedicação dos atores em relação ao seu trabalho. Surge, por exemplo, a figura do *capocomico* que se assemelha muito ao produtor dentro do que entendemos como Teatro de Grupo. Ricardo Postal (2011) define o *capocomico* como o responsável pela parte administrativa e logística e até mesmo por escrever e organizar as cenas. Rabetti mostra ainda a presença de um *primus inter pares* que intermediava a relação dos atores com príncipes ou outros

¹¹ Trechos do Estatuto trazidos por Beti Rabetti (2014. p.10)

financiadores das companhias, que poderíamos percebê-lo também como essa figura do produtor ou, até mesmo com a de um captador.

O que podemos observar é que as relações firmadas entre os integrantes dessas companhias estão diretamente ligadas também aos seus interesses econômicos e também aos seus resultados estéticos alcançados. Criavam-se estratégias de autogestão como possibilidade para permanência e continuidade do trabalho das companhias. Já podemos observar aí conceitos que, mais tarde, também viriam a ser identificados como características daqueles que hoje se denominam do movimento Teatro de Grupo.

No entanto, observemos o contexto em que surge e se sustenta a *Commedia Dell'Arte*. Estamos falando do momento de profissionalização do trabalho do ator e, talvez uma das primeiras manifestações em que entendia o resultado de um processo de criação como produto, como possibilidade de lucro, vislumbravam em seu ofício a fonte de seu próprio sustento. Mais tarde, porém, essa relação com o que é posto enquanto “comercial” ganharia várias conotações, quase que se esse adjetivo fosse sinônimo para uns de um empobrecimento técnico, para outros, mais românticos, um esvaziamento do significado da arte, e ainda para alguns, como um termo que contrapõe o que é profissional do amador. Nessas camadas iremos nos aprofundar mais adiante, mas é importante nos atentar ao que é posto como “comercial” ao longo dos períodos aqui abordados.

A linha que atravessa, por exemplo, a organização das companhias *dell'arte* e o que conhecemos hoje por Teatro de Grupo e que o diferencia dos demais coletivos teatrais, pode ser estabelecida também a partir de umas das definições apresentadas por Flávia Janiaski Vale (2008) que, em sua dissertação de mestrado diz que: “O conceito de teatro de grupo é mais do que a organização de um coletivo. Ele está ligado às dinâmicas internas em torno de um mesmo ideal, o que terá como consequência direta a criação de uma linguagem que identifica o grupo.” (VALE, 2008, p. 39). Seguindo essa mesma linha de pensamento, observamos então que, mesmo que o trabalho coletivo seja intrínseco ao fazer teatral, o Teatro de Grupo nos permite observar relações que vão além do estar junto. O ponto de partida ainda é o coletivo, mas é preciso entender o que motiva essa escolha. E, talvez, aí consista nossa primeira pista para entender esse movimento. Mas voltemos à história.

Outro aspecto histórico que nos ajuda a entender o movimento Teatro de Grupo também está atrelado não só ao que diz respeito à relação com a comercialização dos espetáculos, mas como se configuraria e se relacionaria com processo de criação e o

próprio trabalho do ator. Se o Teatro de Grupo surge no Brasil em oposição ao fluxo comercial estabelecido pelas companhias da época e pelo teatro dos grandes atores, antes disso, André Antoine, na França de 1887 fundava seu projeto do *Theatre Libre*. Sobre isso, Vale também nos apresenta alguns dados que embasam essa reflexão:

Antoine buscava a ideia de um teatro “livre” e viu no naturalismo a chance de fazer um teatro livre das amarras dos financiadores da época. Formando uma companhia que esboçou uma configuração que assemelhava à nossa ideia de grupo, pois começou a discutir os modelos teatrais hegemônicos – mesmo, que esta companhia fosse firmada a partir da figura do encenador e de suas proposições cênicas. Antoine adotou um ritmo desacelerado de ensaios em relação às produções “comerciais” da época. [...] Por isso exigia da companhia ensaios e reflexões coletivas para se chegar a uma cena naturalista sem a preocupação com prazos apertados característicos da urgência do mercado de entretenimento da época. (VALE, 2008, p. 20)

E ainda ressalta que, o próprio pensamento do ator, antes preocupado apenas com sua atuação, começa a se atentar para o coletivo e para uma nova organização do espaço social no próprio processo criativo. Mais uma vez, podemos dizer que, mesmo com seu caráter coletivo, a noção de grupo enquanto espaço de compartilhamento de ideais comuns e a construção autônoma e de identidade, alteram as formas de interação dos integrantes, bem como do próprio fazer teatral.

E é nesse sentido que essa reflexão vem sendo construída. Das experiências citadas brevemente nesse capítulo, nos interessa a formação estabelecida para além do caráter coletivo inerente ao fazer teatro como já apresentado nesse trabalho, mas como essa estrutura possibilitou aos grupos a criação de um espaço e uma nova relação estabelecida com a criação, formação, investigação e, posteriormente, um direcionamento à manutenção a longo prazo desses trabalhos. Todas essas características influenciam diretamente o que mais tarde se denominaria como Teatro de Grupo, seja como movimento ou como forma de organização.

2.1.1. UM SALTO NO TEMPO E NO ESPAÇO: *Brasil*

1930 a 1950. A mesma motivação que direciona o trabalho criativo dos grupos para processos mais alternativos e de investigação, começa a impulsionar o surgimento de novos grupos importantes para a história brasileira do Teatro. Sobre esses grupos, tais como: no Rio de Janeiro, o Teatro de Brinquedo (RJ - 1927) e o Teatro

Experimental do Negro (1944-1961), e em São Paulo o Grupo de Teatro Experimental (1942-1948), entre outros, Vale salienta que:

Entre os ideais comuns a estes grupos, estava a intenção de fazer um teatro desvinculado do teatro comercial burguês de caráter mercantil, buscando novas formas de subvenção e novas formas de criação artísticas. Em geral, estes grupos amadores priorizavam o processo artístico, fugindo de fórmulas preestabelecidas e primavam pela preparação técnica do ator e pelo trabalho desenvolvido em equipe. Eles buscavam um teatro que fosse independente e fosse contra as comédias de costumes tão encenadas nos teatros profissionais da época. (VALE, 2008. p. 31)

Esse mesmo pensamento vai atravessando os próximos anos e influenciados já pelo trabalho de grupos como o Teatro Arena (1953) e o Grupo Oficina (1958), ambos de São Paulo, como vimos na introdução desse trabalho, que já possuíam uma lógica bem clara em oposição às grandes produções teatrais *textocentricas*¹² ou dos grandes atores. Vemos o mesmo ser retomado em meados dos anos de 1970, com força maior nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, com a formação de grupos como Asdrúbal Trouxe o Trombone (1974), Ventoforte (1974), Pod Minoga (início da década de 1970), Pão & Circo (1971-1975) etc., grupos teatrais que enxergam agora no coletivo um modo também de se posicionarem política, social e artisticamente.

Esses grupos já começam apontar para o que mais tarde seria denominado enfim, como Teatro de Grupo, onde a possibilidade de escolher os próprios projetos e organização desencadeiam um novo olhar para o fazer e pensar teatro em grupo.

Em um momento bastante específico da história do Brasil, a Ditadura Militar, Silvia Fernandes ainda nos lembra sobre esses grupos, que:

São eles os responsáveis pela abertura, ainda tímida, de uma oposição teatral produtiva à situação de arrocho econômico e paralisia criativa. Como observa Mariangela Alves de Lima em texto arguto sobre o teatro da época, ser coletivo era a condição primeira para uma ação cultural nesse contexto e, alterar o modo de produção era exigência indispensável para obter um novo processo no teatro. (FERNANDES, 2001, p. 2).

¹² Termo utilizado de forma recorrente para se referir ao período em que prevaleceu a soberania do texto sobre o restante dos elementos cênicos, inclusive o trabalho do diretor e atores.

E ainda destaca que eram marcados por uma “intensidade expressiva, uma energia criativa que mobilizava e criava tribos solidárias para dar uma resposta original ao cala-boca das produções empresariais caras e das propostas da ditadura militar.” (Ibidem, p. 1).

A partir do final da década de 1970 começam a surgir formas de organização coletivas preocupadas com o fortalecimento e legitimação da classe teatral. Surge então a Cooperativa Paulista de Teatro (1979) que tinha como um de seus objetivos criar uma nova relação de trabalho entre os artistas para que não dependessem exclusivamente do que denominavam como teatro comercial e que pudessem contar com melhores condições de trabalho e de forma legalizada.

A organização era uma resposta das equipes às difíceis condições de trabalho. Desde a regulamentação da profissão de artista, muitos grupos haviam constatado a impossibilidade de atender às novas exigências legais, pois o Sindicato dos Artistas e o Ministério do Trabalho passaram a não aceitar o cooperativado. Pela lei, os grupos eram impedidos de assumir sua condição. Tinham de falsificar contrato de trabalho, com um testa-de-ferro no papel de empresário, encarregado de legalizar os registros na carteira. (FERNANDES, 2000. p 32)

Para além de um teatro político e militante, começaria também a surgir o desejo da criação de estratégias que possibilitassem a manutenção financeira e artística de seus grupos. Com o fim da ditadura, a responsabilidade de financiamento seria muito mais das empresas, com a criação das Leis de Incentivo e a falta de financiamento público efetivo e estável que recairia também sobre as formas de organização desses grupos.

Nesse momento surgem grupos como Ói Nós Aqui Traveiz (RS) e Grupo Galpão que, unidos pelo Teatro de Grupo, compartilham não só saberes artísticos, mas também sobre sua própria estrutura, produção, difusão e sustentabilidade.

Desta forma os grupos começam a surgir com um desejo de realizar um trabalho que primasse pela continuidade, com um projeto estético e com valores éticos, norteados pela busca de estabilidade, formação do ator, divisão dos recursos e realização de pesquisa. (VALE, 2008, p. 36).

Assim, os grupos que surgem ao final da década de 1970 e meados de 1980 já são motivados por novos desejos. Como consequência do contato com outros grupos de outras regiões do Brasil e de outros países, resultado do aumento dos festivais internacionais realizados no Brasil e, aliados ao período de redemocratização do país,

vemos um trabalho de militância diminuindo para dar lugar a um momento bastante específico de aprimoramento de técnicas e do trabalho do ator. O aumento das trocas de experiências, vivências e formatos de grupos de regiões e contextos distintos, em consequência dos festivais, ainda que de forma indireta, permitiam então um momento em que o trabalho coletivo estaria atrelado à continuidade do trabalho do ator e também à manutenção de seus coletivos que recriariam estratégias buscando uma autonomia no gerenciamento dos mesmos. Digo recriariam porque, o fato de começar a esquematizar estratégias de autogestão muito se assemelha ao que os cômicos *dell'arte*, ponto de partida dessa reflexão, fizeram por quase dois séculos: a busca por um aperfeiçoamento através do treinamento do ator, a relação com o público como consumidor direto, os possíveis financiadores, a divisão de funções etc.

Podemos destacar ainda desse processo de integração e coletividade presentes no fazer teatral um dos elementos também importantes para a validação do trabalho do artista. Sobre isso, Giffony, ao elencar alguns desses elementos que compõem o processo de legitimação de nossa profissão, como vimos anteriormente, coloca os coletivos, como o Teatro de Grupo, enquanto prática de organização estratégica e que reverbera para classe teatral como todo.

A validação pelos pares é pautada nas relações existentes entre os indivíduos daquele grupo, e a arte possui forte essência de atividade coletiva; quando um ator reconhece em outro as mesmas características que possui, acaba por descobrir aquele ente próximo como alguém que possui aptidões artísticas; há assim um reconhecimento mútuo em via positiva (alguém que produz arte da mesma forma que eu é reconhecido como ator, assim eu também sou); esta relação fundamenta-se na confiança, admiração e amizade. Nesse grau, a legitimação sucede também através da associação do artista a formas de organização mais complexas, como entidades representativas, grupos, movimentos, escolas, entre outros. (GIFFONY, 2010, p. 34).

Essa lógica de aproximação entre os pares fortalece ainda mais as formas de compartilhamento, em redes ainda maiores a partir da década de 1990, com o surgimento de movimentos que tinham como principal objetivo a criação de um espaço de troca e, conseqüentemente, um fortalecimento quando falamos em representatividade e legitimação daqueles que se organizam enquanto Teatro de Grupo. O que vemos como decorrência disso é um aumento da visibilidade entre os próprios artistas e, principalmente, um posicionamento mais incisivo em questões políticas, principalmente quando se trata de propostas de políticas públicas direcionadas à cultura.

O Movimento Teatro de Grupo surge em 1990, a partir do encontro de alguns grupos na sede do Grupo Fora de Sério, em Ribeirão Preto e que, a partir dele, outros movimentos como o Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais, surge como desdobramento natural dessa primeira proposta realizada no estado de São Paulo. Em Minas, esse movimento marcou uma grande transformação aqueles que se identificavam com o Teatro de Grupo:

O MTG teve protagonismo em vários momentos na constituição de uma política cultural para o setor desde o início dos anos 80 e hoje reúne 40 companhias, sendo 22 no interior do Estado. O contexto ampliado em que esse movimento se deu envolve o desenvolvimento de políticas públicas para o setor, no qual os artistas de teatro tiveram grande contribuição, a criação do sindicato dos artistas de teatro e dança, o Sated, e a relação com os cursos profissionalizantes e universitários, que continuarão a ter papel destacado na formação dos artistas locais. (MENCARELLI, p. 04)¹³

Mais tarde, em 2004, acontece a primeira edição do Redemoinho - Encontro Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral, realizada no Galpão Cine Horto no período de 6 a 8 de dezembro. O Redemoinho foi uma iniciativa do Grupo Galpão e nesse primeiro encontro, ficou decidido que cada edição aconteceria em uma cidade, na sede de outros grupos, fortalecendo ainda mais essa rede entre os artistas que se identificam com o Teatro de Grupo, tinha como objetivo justamente o diálogo entre esses grupos, o compartilhamento de experiências tanto artísticas quanto de gestão e levantamento de pautas comuns às políticas culturais desenvolvidas nas diversas regiões do país. Infelizmente não se ouve mais falar da existência de encontros propostos pelo movimento de forma regular. Algumas ações pontuais foram realizadas, mas as últimas informações no blog do movimento datam de 2011.¹⁴ Mas é possível encontrar ainda algumas marcas do movimento:

A realização do *Redemoinho* trouxe consigo outra iniciativa importante: o lançamento da *Revista Subtexto*, do Galpão Cine Horto. A ideia já vinha sendo acalentada há algum tempo e o encontro em Belo Horizonte seria a ocasião ideal para a concretização da publicação. (AVELAR e PELÚCIO, 2014. P. 159)¹⁵

Esses programas, apesar de alguns já adormecidos, alimentou o interesse pelo intercâmbio e diálogos múltiplos que hoje é característica do Teatro de Grupo. A troca

¹³ Texto disponível em <www.sesc.com.br> acesso em 03 de março de 2019

¹⁴ <movimentoredemoinho.blogspot.com> acesso em 02 de junho de 2018.

¹⁵ A Revista Subtexto é hoje um importante material de pesquisa e compartilhamento e, vem oferecendo subsídios para discussões em outros grupos sobre produção, gestão e sustentabilidade, tendo todas as edições disponíveis para *download* no site do Galpão Cine Horto.

realizada para além de procedimentos artísticos já comuns aos festivais, agora é parte fundamental para o trabalho dos grupos que enxergam nessa relação em rede, mais uma estratégia de permanência e manutenção de seus trabalhos. Os grupos tornam-se verdadeiros espaços de formação para outros grupos que precisam dessa autogestão, além de tornarem espaços de pesquisa, formação de público, espaços culturais abertos inclusive para experimentação de novas linguagens artísticas e, consequentemente, elaboração de novos produtos além dos espetáculos.

O Teatro de Grupo então que antes surge como um teatro alternativo agora se abre para outras possibilidades, evidentemente como consequência de como a história do teatro vai se desenrolando e sendo atravessada por questões políticas, estéticas, ideológicas e do próprio mercado, como vimos nas experiências dos grupos e movimentos elencadas até aqui.

Outros autores têm discutido sobre o surgimento e uma tentativa de consolidação de novos parâmetros para o que chamamos de mercado cultural. Quando o Teatro de Grupo cria novos produtos, nada mais é que uma tentativa de novos caminhos que driblem também a lógica de financiamento público e instável vigente enquanto política para área cultural. Samantha Cohen traz a tona essa discussão, juntamente com André Carreira, e problematizam essa relação do Teatro de Grupo e o mercado desde o processo de redemocratização do país, influenciados pelo que já estava acontecendo em grupos de outros países, mas que prevalece ainda como prática do Teatro de Grupo:

Com essa nova prática surgem novos ‘produtos’ artísticos: espetáculos, workshops, oficinas, demonstração de processos, registro e publicação dos processos criativos, work in progress, vídeos, cds, camisetas, homepages e uma infinidade de mercadorias vinculadas ao trabalho do grupo e aos seus espetáculos. Apesar de ser uma alternativa, o teatro denominado ‘alternativo’ esteve e continua imerso no sistema moderno e pós-moderno do capitalismo. Arte e mercado parecem mesmo ter diluído suas fronteiras. Mesmo o teatro ‘alternativo’ e ‘de grupo’ faz parte do que já nos adaptamos a chamar de mercado artístico cultura (COHEN, 2007)¹⁶

Portanto, o que vemos é o Teatro de Grupo se abrindo, até com mais tranquilidade, para outras frentes de produção justamente na busca por manutenção do seu trabalho artístico e, a partir dessa configuração, entendemos o Teatro de Grupo, não

¹⁶ Trecho extraído do Projeto de Mestrado de Samantha Agustin Cohen que culminou na dissertação *Teatro de Grupo: Trajetórias e Relações – Impressões de uma visitante* em 2009 pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal de Santa Catarina, orientada pelo Prof. Dr. André Carreira.

mais restrito apenas aos primeiros conceitos atribuídos quando do seu surgimento, mas também como espaço de criação, pesquisa e formação.

Todas essas novas possibilidades de criação para além do fazer teatral em si, podem ser enxergadas também como um caminho para manutenção e sustentabilidade do Teatro de Grupo. Entender a lógica do mercado fazendo as devidas adaptações para que não se perca os desejos do grupo, por exemplo, foi uma das estratégias encontradas para que esses grupos conseguissem seguir e ter suas ações continuadas. O Teatro de Grupo talvez não esteja mais restrito a esse lugar de teatro ‘alternativo’ como quando surgiu em meio a tantas tentativas de legitimação e validade do trabalho do ator. No entanto, ainda está, no contexto de Uberlândia, como forma de manter não só o trabalho dentro dos seus coletivos, mas também de manter o fazer teatral dos artistas da cidade pulsante. Ainda parece nadar contra a corrente, ainda parece precisar encontrar brechas e alternativas para seguir. O Teatro de Grupo ainda vive em Uberlândia, como então continuar?

2.1.2. ENQUANTO ISSO EM UBERLÂNDIA...

A reflexão anterior, em uma esfera maior, nos abre caminhos para uma reflexão mais recortada sobre o que acontecia no cenário teatral de Uberlândia que nos levam aos dois grupos analisados. Alguns registros sobre a memória do teatro de Uberlândia já foram sistematizados em alguns trabalhos de conclusão do curso de teatro da cidade como “Teatro e produção cultural em Uberlândia: panorama e estudo de caso” de Priscilla Nogueira Oliveira, “Uma abordagem da produção teatral no município de Uberlândia-MG” de Karina Guimarães Farnesi – ambos de 2009, “Rosa no cerrado: o teatro uberlandense numa análise da atuação de Flávio Arciole”, de Suze Léa Mendes Ferreira de Oliveira, de 2008 e outros materiais voltados para personalidades do teatro de Uberlândia como “Dona Chiquinha, a dama do teatro uberlandense” de Pedro Divino Santos, de 2007 e “Grande Otelo: uma biografia” de Sérgio Cabral, também de 2007. Outras produções também podem ser encontradas em artigos publicados no livro “Outros Eixos: capítulos de memória cênica em Uberlândia”, organizado pelo Prof. Luiz Humberto Arantes. Além desses trabalhos, foi lançado em 2012, de Carlos Guimarães Coelho, o livro “Nau à deriva: o teatro em Uberlândia, de 1907 a 2011”.

Esses materiais dialogam com a reflexão aqui apresentada, uma vez que permitem entender alguns desafios que os artistas enfrentaram ao longo dos anos e que justificam, inclusive, a forma que a Trupe de Truões e o Grupontapé de Teatro encontraram enquanto estrutura e gestão. Reitero que o que nos interessa em primeiro lugar são as estratégias de manutenção dentro desses coletivos e, por isso, os trabalhos acessados nos servem como base para uma reflexão histórica que nos permite analisar alguns fatores que influenciaram e ainda influenciam nessa busca por permanência.

Além desses, os próprios grupos já organizaram materiais reflexivos sobre suas trajetórias até por uma preocupação com a organização de um registro e compartilhamento de seus trabalhos. A Trupe de Truões, por exemplo, lançou dois documentários que contam a trajetória do grupo e de seus projetos e programas desenvolvidos ao longo dos anos. O primeiro lançado em 2016, intitulado “Sobre o que acontece quando nos encontramos: memórias da Trupe de Truões”, e o segundo em 2018 “Daquilo que nos move”, fazem um resgate da memória do grupo, assim como o livro do Grupontapé de Teatro, “Grupontapé: A construção de uma maioria”, lançado também em 2018.

Desses materiais é possível esboçar um breve histórico do Teatro de Grupo em Uberlândia e as principais realizações da cidade que direta ou indiretamente influenciaram nos formatos possíveis de organização que vemos hoje em Uberlândia.

Segundo Carlos Guimarães (2012), os primeiros registros sobre uma movimentação teatral são de 1907, da até então cidade de Uberabinha, nome dado à Uberlândia até 1929. O autor ainda reforça que, pela publicação feita no jornal “A nova era”, de 13 de fevereiro desse ano de 1907, não é possível afirmar se tratava-se de uma companhia local ou de algum grupo de passagem pela cidade. Mesmo assim, os nomes Honório Guimarães, Companhia Temperani e Theatro São Pedro, marcam o início da história do teatro em Uberlândia.

Desse início até a década de 1960, Uberlândia foi marcada por momentos de intensa movimentação artística, com encenações de dramas, operetas e outras comédias, além da abertura de espaços tanto para receber esses espetáculos como para exibição de filmes, com a chegada do cinema na cidade, pouco antes da década de 1920.

É de 1960, no entanto, que grupos começam a surgir com mais intensidade, motivados já por temas mais políticos e questionadores:

Os anos de 1960 talvez tenham sido os mais férteis na história do teatro em Uberlândia, mais pela qualidade do que pela quantidade das iniciativas abrigadas na década. Pode-se assegurar que foi o divisor de águas na história do teatro local, principalmente a partir do final da década, quando surgiram grupos que fariam a diferença e mudariam os rumos das artes cênicas locais, estabelecendo uma atividade teatral mais permanente e não tão esporádica como vinha sendo até então. (GUIMARÃES, 2012. p. 54)

É do final dessa mesma década que surge o Grupo Sesc de Teatro, dirigido por Maria Inês Galvão, e que resistiria até 1975 com um trabalho ativo e significativo para o teatro de Uberlândia. É desse grupo, depois conhecido como Grupo Dóris Cunha Melgaço, homenagem feita a uma das integrantes que veio a falecer, que surgem nomes importantes para a história do teatro local como Flávio Arciole e Lucas Nascimento, que permanecem atuantes enquanto agentes culturais da cidade.

Com o sucesso do Grupo Sesc, outras tentativas de grupos e espaços culturais vão aparecendo na cidade, mas há pouco registro da organização e dos motivos pelos quais levaram esses coletivos a finalizarem suas atividades e, muitos deles, a um completo anonimato.

Como tentativa de articulação desses grupos e da classe teatral como um todo surge, em 1981, a Associação de Teatro de Uberlândia (ATU), o que alimentou e incentivou que novos grupos comessem a se organizar na cidade ou que comessem a ter mais visibilidade. A ATU, mesmo tendo momentos de funcionamento a todo vapor e em outros completamente esquecida, foi responsável por várias conquistas na cidade no que diz respeito à organização da classe, de conquistas com o poder público e por movimentar a cidade promovendo mostras, workshops, festivais, além de ser a possibilidade para muitos grupos de um espaço físico para ensaios e até apresentações.

Sobre seu surgimento, Carlos Guimarães conta que, por insatisfação dos artistas da cidade com a falta de espaços para apresentação de seus espetáculos, iniciou-se um movimento exigindo a Escola Bueno Brandão, que administrava o Teatro Rondon Pacheco, hoje desativado, maior frequência na disponibilização de datas para os grupos locais. O movimento funcionou naquele momento e garantiu a esses artistas que utilizassem o teatro:

Ficou acordado que as datas disponíveis seriam divididas entre os grupos locais. Essas datas, no entanto teriam de ser sistematizadas de uma forma que fosse representativa dessa classe. Foi então que o mesmo movimento deu origem à Associação de Teatro de Uberlândia (ATU), que ficaria responsável por organizar a pauta do Teatro Rondon Pacheco disponibilizada aos grupos locais. (GUIMARÃES, 2012. p. 95)

Apesar de ter como associados também artistas independentes, a ATU teve lugar importante na trajetória dos grupos locais e na consolidação dos mesmos. Em momentos de pouco ou quase nenhum suporte dos órgãos públicos no financiamento das atividades culturais, a ATU quem assumiu essa função permitindo que grupos mantivessem seus trabalhos com o mínimo de recurso, oferecendo lugares de compartilhamento e representatividade. O FATU – Festival da Associação de Teatro de Uberlândia, por exemplo, foi de grande importância para alguns grupos. O projeto era enviado à Secretaria Municipal de Cultura¹⁷ e previa uma ajuda de custo para novas montagens dos grupos da cidade. Assim a Associação conseguia um auxílio, mesmo que mínimo, aos grupos que ainda não tinham seus projetos contemplados integralmente pelos mecanismos de fomento locais. Evidentemente, para a prefeitura, isso acaba sendo ainda mais interessante e estratégico do que financiar cada uma das montagens em sua totalidade, mesmo assim o papel da Associação nesse tipo de ação possibilitava que os grupos pudessem contar com alguma verba para que as montagens fossem concretizadas.

Das gestões que passaram pela Associação de Teatro de Uberlândia é importante ressaltar quando Katia Bizinotto e Katia Lou, integrantes do Grupontapé de Teatro, grupo aqui analisado, assumiram a diretoria de 1998 a 2008. Nesse período, em parceria com o Sesc-Uberlândia, deu-se início a realização das edições da Mostra de Teatro SESC-ATU que tem seu mérito pelo fortalecimento dos grupos da cidade e da formação de público local.

As mostras de teatro aconteceram em cinco edições, indo de 2004 a 2009, e foram importante instrumento de reciclagem para os artistas

¹⁷ A Associação de Teatro de Uberlândia, até o ano de 2017, contava com um valor repassado pela Prefeitura de Uberlândia em caráter de Subvenção por ter sido considerada Instituição de Utilidade Pública. A partir de 2018, os editais foram reformulados e não existe mais a garantia de subvenção anual. Mesmo assim, a atual diretoria enviou à Prefeitura pelo Fundo Municipal de Cultura um projeto de retomada do FATU, para que aconteça ainda no ano de 2019, prevendo uma ajuda de custo de até 7.000,00 para 4 montagens ou mais – a depender do valor solicitado mediante apresentação de planilha de gastos no ato da inscrição, aos grupos selecionados via edital, que será divulgado logo após o repasse da verba pela prefeitura à Associação.

locais. Elas representaram também uma rara oportunidade para grupos que faziam um trabalho mais ligado à pesquisa e menos comercial de se apresentarem na cidade. (...) É importante ressaltar que projetos continuados, como os propostos pelas Mostras da ATU, geraram uma renovação do público, e sem sombra de dúvidas, um arejamento na vida cultural da cidade. São as possibilidades de geração de novos artistas e a criação de novos grupos e coletivos teatrais. Um exemplo dessa renovação foi a evolução da Trupe de Truões, que vem desenvolvendo há muitos anos um trabalho continuado e consistente de teatro de grupo, inclusive com a existência de sede própria e um teatro. (MOREIRA, 2018. p, 123)

Voltando ao curso da história, também é da década de 80, fruto da luta e da organização da classe artística, com a formação da ATU, por exemplo, o surgimento da Secretaria Municipal de Cultura. Assim, os anos de 1990 já começam com um cenário aparentemente mais consolidado para as artes na cidade e, em 1994 foi criada, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), a habilitação em Artes Cênicas do Curso Educação Artística, que já existia desde 1972 atendendo as habilitações Artes Plásticas e Música. De lá pra cá o curso passou por diversas transformações, sendo desmembrado em 2005, quando começou a oferecer a modalidade de Licenciatura em Teatro, pra mais tarde oferecer também a modalidade do Bacharelado.

Pensando na história do Teatro de Grupo em Uberlândia, o Curso de Teatro da UFU exerceu, sem dúvida, um papel fundamental no que diz respeito à profissionalização dos artistas da cidade e, por muito tempo, serviu de espaço de formação para muitos grupos que depois continuaram ativos, por mais ou menos tempo, na cidade. Tiveram início na Universidade ou se sustentaram por um tempo por sua relação com o curso, os grupos: Confraria Tambor, Grupo Autônomos de Teatro, Grupo Tripé, Tamboril, Teatro Coletivo da Margem, Trupe de Truões, Grupo Giz de Teatro, Grupo Galhofas, Grupo Mandriões de Teatro, Grupo Apoteose, Grupo Mito 8 de Teatro, Teatro de Viés, Coletivo Ocupa Teatro, entre outros.

Por muito tempo, se configurar como grupo a partir das relações estabelecidas dentro do curso, seja por afetos, por resultados de disciplinas, por interesses de pesquisa e investigação, por afinidades artísticas, foi uma escolha feita por muitos que passaram pelo curso. É fato que a possibilidade de contar com espaço para ensaios e, muitas vezes com algum professor envolvido nos processos, a criação de um ambiente também para compartilhamento desses processos, aproximava essas pessoas que, depois mantinham o desejo de continuar fazendo teatro em grupo. Dos grupos citados acima, muitos

acabaram se desfazendo por motivos que já mencionamos aqui, como o fato de depois de formados não conseguirem se manter na cidade e terem que procurar outras áreas, outras cidades, outros ares.

Mesmo assim, o curso foi e é responsável por uma expressiva movimentação teatral na cidade, além da participação desses grupos, que ali se formavam, em importantes festivais, fortalecendo o nome da Universidade e da cidade.

Mesmo que pelo período dentro da Universidade, fazer Teatro de Grupo era uma alternativa para quem buscava por espaços de investigação para além das disciplinas e dos caminhos que o curso apontava, tanto para os que faziam licenciatura quanto para os do bacharelado. Por algum tempo, inclusive, foi possível acreditar que a conformação enquanto Teatro de Grupo era uma das poucas possibilidades daqueles que queriam se manter na cidade, após a formação concluída, fazendo teatro para além da sala de aula.

O Teatro de Grupo então, mesmo que remonte de épocas anteriores à consolidação de um curso superior, foi e, para alguns ainda é, possibilidade efetiva de manter a movimentação teatral ativa ainda hoje. Depois de minimamente organizados, os grupos tendem a procurar mecanismos de fomento que, fora da Universidade, garantam a sustentabilidade dos trabalhos, fato que pode ser inclusive a razão para o encerramento das atividades de alguns e, para outros, a possibilidade de manutenção.

Em algum momento, os grupos de Uberlândia viram como único meio de manutenção o acesso às políticas públicas oferecidas principalmente pelo município, já que o acesso aos mecanismos de fomento em uma instância maior como Leis de Incentivo estaduais e/ou federais eram quase que inalcançáveis. Outros coletivos, no entanto, já conseguem encontrar outras possibilidades de financiamento que independem desses mecanismos, como é o caso do Grupo Teatro de Guerra que recupera alternativas de levantamento de recurso próprio para criação de seus espetáculos e manutenção dos mesmos.

Recentemente esse grupo, utilizando o espaço ainda ativo da Associação de Teatro de Uberlândia para seus ensaios, trouxe a público dois novos espetáculos levantados com recursos próprios ou de ações que mobilizassem os demais artistas da cidade. Realizaram um “chá de peça nova” que tinha como principal objetivo adquirir

os objetos cênicos necessários a partir de doações de amigos, conhecidos etc. Mesmo não adquirindo todo o material por doação e necessitando de empréstimos e de investimentos próprios, como relatou o diretor do grupo Ernane Fernandez, os espetáculos foram realizados e fizeram parte de um importante momento de retomada mais efetiva das atividades teatrais na cidade no ano de 2018. Sobre isso, Silvia Fernandes inclusive traz essa ação em seu livro sobre os grupos da década de 1970 que já utilizavam dessa estratégia para suas montagens:

A verba para a produção vinha de uma caixinha comum, resultado da colaboração de cada participante, de empréstimos bancários, do auxílio de amigos e dos mais inusitados expedientes de obtenção de recursos, como o famoso “chá de cenário”, cujo convite sugeria: “Nosso palco está vazio. Traga o que estiver sobrando em casa.” Os lucros, quando haviam, eram distribuídos de modo equânime, substituindo os salários inexistentes. (FERNANDES, 2000. p. 21)

Apesar dessas iniciativas ainda serem mais raras entre os grupos da cidade não podemos deixar de avaliar seu valor simbólico em um momento que os mecanismos de incentivo não dão conta da produção local. Sem nenhum tipo de financiamento público, o Teatro de Guerra estreou os espetáculos “Boa Noite, Hitler” e “Há vagas para moças de fino trato”, incentivando outros grupos inclusive a iniciarem suas montagens sem depender unicamente de uma única fonte de recurso e, talvez isso renove a força dos grupos locais que acabam se desfazendo pela dificuldade de se manterem.

Outra ação que não pode ser ignorada para o fortalecimento do Teatro de Grupo em Uberlândia está na atitude de alguns grupos ao se abrirem para processos de formação compartilhados. O trabalho em rede na cidade também pode ser considerado recente, mas mobilizou grande parte da classe artística para que não interrompessem seus trabalhos ou buscassem outras cidades ou outros formatos para se manterem.

Tal iniciativa teve seu surgimento, ainda de forma prematura, com a fundação da Associação de Teatro de Uberlândia, mas só se efetivou de fato com o início de ações mais concretas como o Primeiro Encontro de Artes Cênicas do Cerrado, que ocorreu de 29 de julho a 2 de agosto de 2007 com o tema: “Territórios de expansão: o teatro na escola, na saúde, nas comunidades, nas empresas...”, organizado pelo Grupontapé de Teatro que tinha como propósito discutir o fazer teatral com toda a comunidade artística da cidade, mas também repensar sua própria trajetória.

No livro recém-lançado pelo grupo, fica evidente a importância do evento para o grupo e para todos os artistas da cidade, inclusive pela parceria estabelecida com o Curso de Teatro da UFU. Sobre a segunda edição, por exemplo, realizada de 15 a 22 de novembro de 2009, temos a seguinte reflexão:

De 15 a 22 de novembro de 2009 realizou-se o Segundo Encontro de Artes Cênicas do Cerrado, novamente sob a curadoria de Abílio Tavares e a parceria com a Universidade Federal de Uberlândia – UFU, por meio de seu Curso de Teatro. Nessa segunda edição, a abordagem centrou-se no tema “Ofício, tradição, sustento e renovação”, focando a questão do fazer teatral e sua manutenção. A participação oficial se ampliou e nessa nova edição estavam presentes representantes do Ministério da Cultura, da Funarte, da Secretaria do Estado da Cultura, da Secretaria Municipal de Cultura, Universidade Federal de Uberlândia, do Grupontapé de Teatro, do Sated-MG e da Associação de Teatro de Uberlândia. (MOREIRA, 2018. p. 134)

Tal iniciativa começou a apontar para discussões pertinentes a essa pesquisa, como sustento e gestão, como também é apontado no mesmo livro:

Com o objetivo de transmitir informações e conhecimentos fundamentais à realização de projetos culturais e à gestão de grupos cênicos, além de conduzir a uma reflexão sobre os processos de produção e gestão, o Segundo Encontro promoveu um curso de produção e gestão cultural para grupos de teatro e dança, intitulado O Avesso da Cena, que foi ministrado por Romulo Avelar. (ibidem, p. 135)

Essa foi só uma das ações organizadas pelo Grupontapé de Teatro que mobilizou a classe teatral e fomentou ainda mais o cenário cultural da cidade. Veremos mais das ações desse grupo mais adiante. Vale ressaltar, no entanto, o discurso dos grupos que decidiram se manter na cidade como possibilidade de conseguirem de fato realizar o processo autêntico de investigação e pesquisa mesmo que almejando uma visibilidade para além dos limites geográficos e de reconhecimento da cidade.

É comum, para grupos que se fixam nas cidades do interior ou mesmo que simplesmente fora do eixo Rio-São Paulo o discurso, muitas vezes condicionado por falsas expectativas, de que o Teatro de Grupo feito no interior foge dos modelos feitos nos grandes centros, colocando-os erroneamente um em detrimento do outro. O fato é que até aqui, não conseguimos apontar nenhuma ação que garantisse uma estabilidade ou permanência desses coletivos, nem os editais de fomento trazem essa garantia seja no interior ou nos grandes centros.

O que podemos observar é a capacidade que os grupos adquirem de se reinventar, resistir e sustentar e como estar em grupo se torna espaço de aprendizado para que consigam fazer escolhas mais conscientes sobre a gestão de suas carreiras e então consigam se organizar de forma a elaborar estratégias de sustentabilidade.

Outra importante observação a se fazer sobre o Teatro de Grupo em Uberlândia está na dificuldade de autodeclarem profissionais, até mesmo por falta de reconhecimento dos próprios pares e do público da cidade. Da mesma forma que é normal ouvirmos que os “artistas de fora” são mais reconhecidos quando se apresentam na cidade, é comum também ouvir dos artistas que ficam que são bem sucedidos os que foram embora para alguma capital e lá conseguiram trilhar suas carreiras.

Sobre essa mesma dicotomia, André Carreira (2002) faz uma reflexão a partir das práticas de produção dos grupos em Santa Catarina que nos serve para análise também de nosso contexto em Uberlândia:

É interessante notar que existe nos discursos desses grupos uma tendência a manifestações de conflito com o teatro do eixo Rio-São Paulo, principalmente em relação com aquele teatro de caráter claramente comercial. Mas também existe uma relativa desconfiança sobre as intenções dominadoras do teatro deste circuito. Estas suspeitas se mesclam com a pujança daquele movimento teatral e a atração pelos modelos estéticos, e sobretudo pelo modelo de profissionalização que se supõe impera, no que poderíamos chamar “teatro profissional”. (CARREIRA, 2002. p. 32)

E ainda ressalta que:

Há nessa relação uma dualidade evidente, pois a atração e repulsão convivem de forma dinâmica. Ao sentir-se marginais, os grupos dos contextos regionais, anelam um amadurecimento dos seus próprios sistemas teatrais nos moldes do modelo central. Estes grupos esperam poder contar com a estrutura mais propícia ao trabalho teatral que eles imaginam existe nas grandes cidades. (ibidem, p.33)

Logo, o que podemos observar é que ao longo da construção de um cenário teatral profissional na cidade de Uberlândia, o Teatro de Grupo surge também como um teatro alternativo que contrapõe ao teatro comercial, supostamente realizado nos grandes centros, ao mesmo tempo em que surge a necessidade de uma organização supostamente capaz de promover sua sustentabilidade. O que hoje é mais perceptível é que a relação com o dito mercado teatral tem se amenizado e já não é a principal crise para os grupos que aqui se consolidaram. Perceber a importância do movimento de estruturação desses grupos, das mais variadas formas, pode ser o que possibilitou a

continuidade de seus trabalhos até hoje e o que possibilitou que tivéssemos momentos de forte produção teatral na cidade, mantendo seus espaços de pesquisa e investigação que possibilitam a qualidade também do produto apresentado.

A organização e estruturação enquanto Teatro de Grupo atende os desejos artísticos dos coletivos e ao mesmo tempo possibilita a inserção em um circuito nacional e o aumento da visibilidade que os coloquem no tão almejado patamar “profissional”. O que antes era quase que improvável, hoje se torna condição para se fazer teatro na cidade - encontrar meios que encaminhem a trajetória dos grupos cada vez mais para um lugar de reconhecimento tanto do público, de seus pares e, conseqüentemente, do mercado.

Todas essas questões pairam sobre o universo teatral da cidade de Uberlândia. Os formatos dos grupos aqui analisados se restringem a algumas possibilidades que hoje temos de organização enquanto Teatro de Grupo. São exemplos, em alguma medida, de continuarem seus ofícios, minimamente assalariados e sem abrir mão do que aqui chamamos de discurso ideológico – escolhas estéticas, de linguagem, temas, público alvo, etc,. O teatro em si passou por inúmeras transformações e, obviamente, Uberlândia não estaria imune a novas relações estabelecidas entre mercado e arte, mercado e cultura etc., e são essas novas conformações e possibilidades que podemos observar nos grupos que ainda resistem na cidade.

3. CAPÍTULO II – SUSTENTABILIDADE: *E agora? Como continuar?*

Pareceu-me interessante, no início dessa pesquisa, aproximar as ações continuadas dos grupos aqui pesquisados às atividades que, de certa forma, possibilitavam a manutenção dos mesmos e, por isso, faziam suas trajetórias aparentemente sustentáveis e quase beirando uma estabilidade financeira. As aproximações foram feitas durante a pesquisa e cada vez mais as questões pareciam mais complexas daquilo que envolve o que, a princípio, chamava de sustentável. É que para se pensar em sustentabilidade na área cultural, antes é preciso repensar parte da história das políticas culturais no Brasil. E para falar de políticas culturais faz-se necessário ultrapassar os limites dados até agora pela construção das leis de incentivo, dos mecanismos de fomento e da dependência exclusiva do poder público, por parte dos artistas, e enxergar essa lógica como de fato ela deve ser: apenas um dos instrumentos de uma política, ampliando a discussão sobre as políticas culturais para além da criação de editais e, conseqüentemente, repensando o lugar onde nos colocamos em relação a essa problemática. O que, por outro lado, pode nos colocar de cara com o mercado. Neste caso, se não observado por diversas perspectivas, o mercado pode tornar-se o vilão para quem mantém o discurso do Teatro de Grupo da década de 80, como já vimos no primeiro capítulo, onde se pretendia justamente opor-se ao que até então era tido como teatro comercial. São várias as interfaces que justificam a organização e as escolhas feitas pelos grupos analisados.

Portanto, chego nesse momento da pesquisa atualizando, na medida do possível, os conceitos de mercado e de políticas culturais, além de contextualizar de forma mais realista a noção de Teatro de Grupo na cidade de Uberlândia.

Apesar da perceptível dificuldade e urgência de administrar os coletivos e até as próprias carreiras, é importante lembrar que como ação empreendedora, enquanto pessoas de teatro, somos os maiores interessados no sucesso disso, seja um espetáculo ou a manutenção do grupo. Nesse sentido, quando um artista de teatro admite que não domina as ferramentas administrativas, políticas e burocráticas que atravessam o fazer teatral, acaba se colocando em um lugar cada vez mais escorregadio e, com “discursos prontos” sobre os problemas encontrados na área cultural, relegando-se a um lugar de observador desses problemas e, muitas vezes, pouco atuante.

Não é realidade de Uberlândia, por exemplo, grupos que consigam uma mínima estabilidade por um período maior que o calendário fiscal das esferas governamentais. Mesmo assim, é possível reconhecer que o Teatro de Grupo, essa organização minimamente estruturada, que Trupe de Truões e Grupontapé de Teatro conseguiram estabelecer ao longo dos anos, permitiu que mantivessem seus trabalhos em andamento até hoje. Acontece que essa estrutura, modelo inclusive de outros grupos sediados nas capitais, não é o único formato possível e menos ainda, modelo de sucesso indiscutível e perene. O que cabe nessa reflexão então é compreender como suas trajetórias dialogaram com todo esse universo que engloba as políticas culturais e, como a partir dessas experiências, é possível avançarmos no que diz respeito à relação dessas trajetórias do Teatro de Grupo e a busca por sustentabilidade.

José Márcio Barros (2013), já nos aponta algumas pistas quando tentamos aproximar esses dois grandes temas: cultura e sustentabilidade, e ainda questiona se a criação de espaços coletivos ainda pode contribuir para uma diminuição dessa condição de vulnerabilidade da área cultural, levantando essa possibilidade como sendo a mais provável na garantia de sustentabilidade. Barros, completa ainda que “Para muitos o que garante a sustentabilidade é o estar junto, é o compartilhamento de ideias e práticas que configura um modo de estar e fazer parte de um lugar.” (BARROS, 2013. p. 88).

O Teatro de Grupo, quando do seu surgimento, oportunizou ainda que a classe artística se organizasse e reivindicasse outros lugares de voz para além da cena, como já vimos em exemplos dados ao longo do panorama histórico apresentado no primeiro capítulo. E por isso, faz-se necessário debruçar sobre as interferências externas que também levaram os grupos a desenvolverem outras formas de organização ao longo do tempo e que distanciam-se da ideia primeira do movimento do Teatro de Grupo sem, no entanto, perder as características que fazem do movimento ainda poder ser considerado de resistência. Existe um percurso, inclusive das alterações nas relações com o mercado e o Estado, que encaminharam para essa nova conformação entre os agentes culturais e a percepção da produção artística, como a elaboração de mecanismos que, de certa forma, oficializam inclusive a interdependência entre esses dois setores como as leis de incentivo.

Na tentativa de analisar esses diversos panoramas que, de alguma forma, também constroem a identidade do Teatro de Grupo de Uberlândia, retornaremos a

reflexão sobre alguns conceitos pertinentes ao fazer teatral e a manutenção desses trabalhos. Mesmo que políticas culturais possam ter amplo significado nos deteremos aqui ao que observamos dos grupos analisados. Ainda há, mesmo que de forma não muito confortável, uma dependência evidente das políticas culturais propostas pelo poder público e, por isso, nos deteremos em algumas delas para que possamos entender mais adiante as trajetórias desses dois grupos: Trupe de Truões e Grupontapé de Teatro.

3.1. CULTURA E POLÍTICAS CULTURAIS

No “Dicionário Crítico de Política Cultural: cultura e imaginário”, de 1997, Teixeira Coelho define política cultural de forma mais abrangente com os seguintes dizeres:

(...) a política cultural é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob esse entendimento imediato, a política cultural apresenta-se como um conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a promoção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático responsável. (COELHO, 1997. p. 292)

Por essa perspectiva, poderíamos inclusive dizer que as ações realizadas pelos grupos também se tratam de políticas culturais, mesmo que em uma esfera menor em termos de alcance e abrangência da ação, se comparadas àquelas que são realizadas com algum tipo de viabilização através dos mecanismos de fomento, como leis de incentivo, fundo municipal etc. Evidentemente, as ações realizadas pelos grupos aqui pesquisados são, em sua maioria, financiadas por algum desses mecanismos, o que chamamos atenção aqui é para o fato desses grupos elaborarem projetos que se configuram como políticas culturais locais e mais específicas. A exemplo disso vemos algumas iniciativas tanto da Trupe de Truões como do Grupontapé de Teatro que, a partir de projetos voltados para formação de público e dos artistas da cidade, abrem espaços para o compartilhamento de experiências e fruição, sendo talvez uma semente para o que seria projetos contínuos e sustentáveis. Veremos de forma mais aprofundada sobre essas iniciativas mais específicas desses dois grupos. Cabe aqui pensarmos sobre a importância de entendermos as políticas culturais para além daquelas propostas pelo

Estado e refletirmos sobre a importância das políticas elaboradas pelos demais agentes culturais.

Ao tratar sobre os agentes culturais, Alfons Martinell (1999), apresenta sua proposição em consonância com o que é definido por Teixeira Coelho sobre políticas culturais. Nessa perspectiva, é ainda mais contundente olharmos para essas proposições sobre a noção de políticas culturais localizadas historicamente, socialmente e regionalmente de maneira mais específicas, ao mesmo tempo em que se tornam mais abrangentes. Específica no sentido de localizada no tempo e espaço e ampla no sentido de pensarmos sobre políticas culturais de forma dissociada do que é proposto exclusivamente pelo Estado. Para Martinell, por exemplo, são esses agentes culturais que exercem importante papel na implementação e aplicação do conteúdo dessas políticas. Ainda para este autor, os agentes culturais podem ser elencados dentro de três possíveis categorias: a primeira trata-se da Administração Pública, onde sim está inserido o Estado (governos federal, estadual e municipal), na segunda categoria encontram-se as fundações, associações e demais agrupamentos: as Instituições sem fins lucrativos e o Terceiro Setor, e em seguida, na terceira categoria, as Instituições Privadas em geral. É perceptível que ainda não existe uma relação amistosa entre esses três níveis de atuação cultural, mas podemos considerar a responsabilidade de cada uma delas no desenvolvimento de políticas culturais efetivas e continuadas.

Podemos reconhecer momentos mais ou menos interessantes ao longo da evolução, reconstrução, reelaboração das políticas culturais propostas pelo Estado – como o já mencionado Sistema Nacional de Cultura e os mecanismos de fomento. Ao mesmo tempo há de se reconhecer a dependência que foi sendo adquirida e como as burocracias e o calendário fiscal foram, ao longo dos anos, comprometendo os processos de criação e a continuidade efetiva dos trabalhos. O que o Teatro de Grupo começou a estabelecer e, conseqüentemente, foi sendo assimilado por outros coletivos, é a possibilidade de construção de diálogo entre os pares e compartilhamento de experiências em rede, e aos poucos, encontrando alternativas para lidar com as burocracias sem ter que abrir mão dos desejos artísticos.

Mais uma vez José Márcio Barros aponta que:

No campo da cultura, sustentabilidade nos remete necessariamente ao enfrentamento de desafios de renovação de valores e reinvenção de práticas. Atualmente, essas são questões demasiadamente reduzidas e

esgarçadas pelo modelo dominante de financiamento e fomento às atividades artísticas e culturais, centradas de modo excessivo, nas leis de incentivo fiscal e na dependência de ações governamentais. (BARROS, 2012. p. 85)

No entanto, vale lembrar que chegar nessa dependência nos remete a um histórico muito mais complexo de como a cultura vem sendo pensada no Brasil. É preciso uma análise atenta sobre a elaboração dessas leis e reconhecer inclusive a importância de representatividade política que ganhou força juntamente com o crescimento do movimento do Teatro de Grupo.

Historicamente o governo brasileiro, quando não esteve omissos às pautas relacionadas à cultura, estava utilizando-as como instrumento de reforço a um nacionalismo cego, como aconteceu nos governos autoritários e ditatoriais. A instrumentalização da cultura encontrada nesses governos pode ser observada como um grande problema para a consolidação das políticas culturais desenvolvidas por eles e que afetaria daí por diante o modo restrito com que a cultura seria tratada até os dias atuais. Antonio Albino Canelas Rubim (2007) apresentou esse panorama crítico em seu texto “Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios” no livro “Políticas Culturais no Brasil”, escrito em parceria com Alexandre Barbalho, onde aponta como as formas de governo apresentariam e influenciariam negativamente o pensamento sobre a elaboração dessas políticas. Em síntese, as três tristes tradições poderiam ser elencadas como: 1. O caráter tardio das políticas culturais no Brasil; 2. Os governos autoritários e; 3. A falta de continuidade das políticas culturais nos governos democráticos.

Para Rubim, esse caráter tardio de implementação de políticas culturais, resulta em dois momentos distintos e distantes, mas que se encontram em uma característica comum: a ausência de políticas efetivas. No primeiro momento, a ausência dessas políticas desde o Brasil Colônia e, no segundo momento, quando o Estado coloca, por meios de mecanismos de isenção fiscal, por exemplo, delegando à iniciativa privada o poder de decisão sobre o que é ou não é cultura. A segunda tradição, caracterizada pelos governos autoritários, identificada inclusive em governos não ditatoriais, expressa uma restrição no conceito de cultura, criando políticas excludentes e elitistas. E, finalmente, a instabilidade e falta de continuidade, resultado inclusive da relação entre as duas primeiras duas tradições.

De toda forma, pensando no período democrático, momento em que o movimento do Teatro de Grupo esteve de forma mais atuante e visceral, ainda assim o Estado persistiu na ausência de responsabilidade para com a cultura, passando para o mercado o poder de determinar o que chega e o que não chega ao grande público, isto é, que tem um alcance nacional ou mais abrangente que a própria região de atuação. Nesse caso, falamos de mercado enquanto empresas que, através de renúncia fiscal, estipulariam o que vai e o que não vai a público, criando assim aquele sistema idealizado, chamado pelo senso comum de circuito profissional como já mencionamos anteriormente. Vale lembrar que o que está fora desse circuito, mesmo que de forma mais informal ou periférica não deixa também de fazer parte do mercado cultural como um todo.

Vale ressaltar que, durante a gestão do Presidente Lula, tendo Gilberto Gil como Ministro da Cultura, foram tomadas algumas medidas que tentavam diminuir essa instabilidade e descontinuidade das políticas públicas para a cultura. E a implantação do Sistema Nacional de Cultura e do Plano Nacional de Cultura é um exemplo dessas ações, que direcionava justamente para uma “consolidação de estruturas e políticas, que viabilizem a existência e persistência de programas culturais de médios e longos prazos – logo não submetidas às intempéries conjunturais.” (RUBIM, 2008. p. 196). E ainda:

A aprovação pelo Congresso Nacional (Emenda constitucional número 48/2005) e subsequente elaboração do Plano Nacional de Cultura surge como outro fator favorável à superação da tradição de instabilidade e descontinuidade que tem dilacerado a atuação no campo da cultura. (ibidem)

Acontece que, com um histórico pouco propício para o desenvolvimento das atividades artísticas, mesmo que com políticas mais elaboradas por parte do Governo Federal, a efetivação dessas políticas ainda fica a mercê da mudança de gestão. Cabe lembrar a ameaça de extinção do Ministério da Cultura, em 2016, na gestão do então presidente Michel Temer, que se exime da responsabilidade do poder público para com a cultura. Quando publicadas “Uma ponte para o futuro” e “A travessia social”, em 2015 e 2016 respectivamente, a cultura não é contemplada como aponta Alexandre Barbalho (2018):

Nestes documentos, vale salientar, a cultura e as políticas culturais não são contempladas em momento algum – o que, longe de significar o resguardo da área das políticas liberais e reformistas, sinaliza o

desconhecimento ou o não reconhecimento de seu papel estratégico para o país. (BARBALHO, 2018. p. 241)

Fato é que, poucos foram os momentos que os grupos puderam desenvolver suas atividades com um caráter profissional – no sentido de não precisar realizar trabalhos paralelos para o próprio sustento – sem que dependessem minimamente dos mecanismos de fomento. Entrar nessa lógica pareceu ser a opção, mais real, para que esses grupos desenvolvessem seus trabalhos em Uberlândia, já que viver de bilheteria nunca foi uma realidade para os grupos locais.

Voltando ao contexto histórico das políticas culturais, não podemos ignorar a criação do Ministério da Cultura em 1985 e logo em 1986 a criação da Lei Sarney, atualmente conhecida como Lei Rouanet, que gerou essa relação direta com o mercado, mesmo que dependente do dinheiro público. Acontece que tal mecanismo fez com artistas se vissem condicionados a lidar com outro tipo de relação, agora diretamente com as empresas que, não por acaso, iriam financiar os projetos que dariam a visibilidade necessária ou aquilo tido como “cultura” para essas empresas.

Iná Camargo Costa (2007) traz, por exemplo, um pensamento de um analista do mercado cultural sobre os efeitos das leis de incentivo:

Artistas e produtores culturais necessitam urgentemente ver-se como entes pertencentes a um mercado. Sim, um mercado de arte, de cultura, de entretenimento e de trabalho. E um mercado altamente competitivo, no qual o amadorismo é punido com o pior dos esquecimentos – a morte. Uma visão de negócios, no puro sentido do termo (de não-ócio) e de empreendedorismo precisa ser posta em prática por profissionais que se estabeleçam no entorno do artista. Para praticar competentemente um marketing cultural de agente. (MACHADO apud COSTA, 2007. p. 21)

Vemos então que a própria formulação das políticas culturais no Brasil , supostamente responsáveis pela manutenção daquilo que se entende por cultura em nosso país, encaminha , tanto os grupos quanto a classe teatral como um todo, para uma estruturação mais organizada que possibilitaria a inserção nessa nova lógica. E aqui se estabelece uma interessantíssima questão que permeia todo esse trabalho: responder à lógica vigente de investimento à cultura sem abrir mão dos desejos artísticos dos coletivos. Entender a lógica de mercado e Estado, fazendo parte dele e ao mesmo tempo sendo capaz de fazer uma crítica e buscar melhorias e autonomia. Não negar que, sim, o Estado tem a responsabilidade de distribuir recursos para a área cultural sem, no entanto, fazê-la refém.

E por que a cultura é pensada dessa forma no Brasil? Bom, retomemos alguns conceitos desse termo tão abrangente e que, talvez por isso, no campo das políticas culturais, contraditoriamente tratado de forma ainda superficial.

O termo “cultura” já foi repensado por várias áreas e por diferentes perspectivas. Das mais recorrentes temos o conceito, já um tanto em desuso, que é o da perspectiva antropológica, que irá considerar a Cultura como tudo aquilo que engloba as atividades humanas dentro de uma comunidade construindo valores, símbolos e significados. Desta forma a Cultura facilmente seria identificada em tudo que abarca o cotidiano de uma sociedade, tornando-a ainda mais difícil de ser alcançada em sua totalidade por uma política pública cultural. Como Isaura Botelho (2001) já apresenta que “dito de outra forma, a *cultura é tudo* que o ser humano elabora e produz, simbólica e materialmente falando.” (BOTELHO, p. 74). Teixeira Coelho (2008), ainda vai mais longe sobre essa definição para se pensar em política cultural, afirmando que, justamente por seu conceito tão abrangente essa ideia não serve para os estudos da cultura e muito menos para a prática da política cultural.

No entanto, do ponto de vista sociológico começa-se a delimitar a cultura não como o que acontece no cotidiano, mas o que acontece em um circuito organizado: “é uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão.” (BOTELHO, p. 74). E é por essa perspectiva que a maioria das políticas públicas é elaborada. Novamente, para Teixeira Coelho, essa ainda não é a melhor definição para se pensar as políticas culturais e, que ao invés disso, a cultura deveria ainda ser mais delimitada e que justificaria a necessidade de se pensar estratégias específicas para a arte no que tange a sua sustentabilidade:

Posso querer fazer uma obra de cultura: mas o querer da cultura tem pouco a ver com o desejo de arte: digamos que a vontade de arte tem de ser maior e mais intensa do que a vontade de cultura para que a arte aconteça: muito maior e mais intensa. Se a cultura é necessidade, não requer vontade – menos ainda desejo. Posso querer cultura, mas a cultura sobreviverá de um modo ou outro. Não a arte. (COELHO, 2008. p. 125)

E, talvez por isso seja tão difícil pensar sustentabilidade a partir do que até hoje temos como políticas culturais, uma vez que elas são relacionadas ao segundo conceito de cultura, ainda muito abrangente, não conseguindo dar conta das especificidades da

arte, por exemplo, ou ao primeiro em um discurso ideológico e superficial de desenvolvimento social e ilusória valorização de toda produção humana, simbólica ou não. Essa última, por exemplo, resulta inclusive na elaboração e interpretação equivocadas das famosas contrapartidas sociais, como se fosse da cultura a responsabilidade de resolver, sozinha, as problemáticas relacionadas ao desenvolvimento social do país, dando à cultura um caráter assistencialista e messiânico. E esse é só um dos motivos que justificam a necessidade de políticas culturais terem que ser pensadas de forma específica para demandas também específicas.

José Márcio (2009) aponta quatro dimensões complementares para o financiamento da cultura: “o mercado, os recursos orçamentários públicos, os fundos públicos e privados e os mecanismos de incentivo fiscais” (BARROS, 2009, p. 136). Mas o que vemos - e já apresentado aqui - é que, por muitos anos, as políticas culturais não foram pensadas de forma articulada e muito menos interseccionada por essas quatro dimensões.

É preciso entender a especificidade da arte para que seja possível elaborar políticas também específicas para linguagens, para que não diminua seu valor simbólico, desconsiderando os processos de criação e investigação, por exemplo, ou acabem em políticas que não proporcionem a criação de espaços que desenvolvam uma capacidade de autonomia e independência ao longo dos anos. Coelho ainda evidencia que “o programa para a arte é específico: cada programa serve para uma obra. O programa para a cultura é genérico: um mesmo programa serve para várias manifestações daquela cultura.” (2008. p. 133)

Evidentemente algumas iniciativas foram feitas na busca por estabelecer relações, ainda que pontuais, que seriam a porta de entrada para a consolidação de uma política no campo da cultura. Observemos, por exemplo, o Sistema Nacional de Cultura, elaborado com o objetivo justamente de criar uma relação entre os três poderes: federal, estadual e municipal, diminuindo, inclusive, a má distribuição dos recursos, uma vez que as políticas propostas apenas pelo governo federal impossibilitava a criação de políticas regionais e específicas que atendessem as necessidades particulares de cada lugar.

Exemplos como Movimento Teatro de Grupo (MTG), tanto nacional como o de Minas Gerais, projetos como o Redemoinho, já mencionados aqui, e o Movimento Arte Contra Barbárie, questionavam a distribuição de recursos proposta pelo Minc e desencadearam em políticas que, de alguma forma, atendessem demandas mais específicas para a continuidade de uma movimentação teatral diversificada no país. O Arte Contra a Barbárie, por exemplo, teve seu primeiro manifesto publicado em 1999, em São Paulo, mais especificamente na capital paulista e teve importantíssima participação na criação da Lei de Fomento ao Teatro de São Paulo:

Trata-se de um movimento que congrega basicamente grupos de teatro formados a partir dos anos 90 do século XX. A experiência desses grupos mostrava que o teatro que faziam não agradava aos profissionais de marketing que passaram a decidir sobre a destinação das verbas da renúncia fiscal, pois estas, obviamente, passaram a fazer parte dos orçamentos de publicidade das empresas, que além do mais dispõem de veículos muito mais eficientes do que o teatro para esse fim.” (COSTA, 2007. p. 21).

Em outra obra elaborada também por Iná Camargo Costa, juntamente com Dorberto Carvalho, compartilham um relatório de Luiz Carlos Moreira sobre o Programa Municipal de Fomento ao Teatro de São Paulo, de setembro de 2004. Ele diz que:

De saída, o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo é um programa público que entende que é obrigação do Estado manter determinadas manifestações teatrais e reserva recursos para isso no orçamento municipal, contrariando aqueles que acreditam no mercado como saída para tudo. É também um programa público estruturante, que tem premissas e aponta um caminho para a produção teatral que, saliente-se, continua livre para operar no mercado. Ao indicar um caminho, ao aplicar recursos em determinadas manifestações e não outras, ele possibilita que a produção teatral se organize dessa maneira, sem impedir que as pessoas continuem livres para se organizar de outra forma ou operar no mercado. (COSTA e CARVALHO, 2008. p. 58)

Podemos observar que a luta por uma política cultural específica para as demandas também específicas possibilitou para os artistas de São Paulo um espaço de discussão inclusive sobre os processos de mercado e mercantilização do trabalho cultural, a estabilidade e manutenção desses mesmos trabalhos, bem como a possibilidade de construção de uma autonomia nos processos de criação. Essas ideias foram sendo disseminadas por todo o Brasil e, apesar de não termos implementado um Programa com essas características em Uberlândia, existe por parte dos artistas um

desejo de criar caminhos mais autônomos e que apontem para uma trajetória sustentável, fato que será demonstrado a seguir, a partir da análise das entrevistas.

A parte sutil desse pensamento é que, ainda sem uma estrutura a exemplo do que acontece em São Paulo, a organização que vemos nos grupos analisados nessa pesquisa é uma tentativa de criar condições para essa continuidade. A estrutura e a condição de acessar outras áreas de cunho administrativo como planejamento estratégico, organogramas, marketing e comunicação, aliadas a uma preocupação com resultados a curto, médio e longo prazo, ganham importância enquanto possibilidades para alcançar a continuidade dos trabalhos artísticos. Este processo, ao mesmo tempo, gera um lugar perigoso, uma vez que esses pequenos projetos concorrem entre si por uma pequena fatia na distribuição desses recursos e o tempo demandado nessas outras funções começam a ser o carro-chefe do trabalho do grupo, podendo inclusive, colocar em risco o seu trabalho criativo.

Dialogar com as ideias administrativas, políticas e burocráticas, por exemplo, foram aos poucos ganhando caráter de urgência: ou se aprende ou acaba ficando fora do chamado “circuito profissional” ou “mercado cultural”. Sobre essa relação, Carreira ainda reforça que:

Como se pode observar, facilmente a produção teatral é um exercício de criatividade, que incorpora, tanto os aspectos artísticos como empresariais do trabalho grupal. Não é necessário adotar sem restrições os modelos do chamado “mercado” nem tão pouco renegar aquilo que é inevitável no contexto de uma sociedade capitalista. (CARREIRA, 2002, p. 99)

O que podemos entender é que, conciliar o que temos ao nosso alcance que fomenta nossas atividades com os desejos artísticos e os motivos para se fazer Teatro de Grupo, sempre foi desafio para quem almeja um trabalho contínuo. É importante evidenciar a significativa contribuição que o Teatro de Grupo teve enquanto organização de representatividade, para a conquista de políticas mais específicas ao longo dos anos. O caráter coletivo do movimento se organizou reivindicando pautas que atendessem minimamente as especificidades daqueles que até então estavam à margem por manterem uma postura condizente com a que defendia espaços de pesquisa, investigação, intercâmbio e formação.

Saber utilizar a nosso favor políticas desgastadas e relacionar com campos que muitas vezes impedem uma dedicação aos processos criativos, não é tarefa fácil. Criar

outras possibilidades que ultrapassem a lógica já existente, demanda, mais do que nunca, novas reivindicações, novas reflexões e outras posturas em relação ao poder público e ao mercado e, como nos colocamos ou nos posicionamos frente a tudo isso.

Vale lembrar que o Teatro de Grupo, luta desde seu surgimento, por caminhos que viabilizem a manutenção de seus trabalhos. A trajetória da Trupe de Truões e do Grupontapé de Teatro revela, por exemplo, que mesmo entre escolhas equivocadas, ajustes internos, momentos de crises financeiras, conseguiram desenvolver trabalhos sólidos e movimentar a cidade teatralmente, abrindo caminhos para se fazer teatro profissionalmente em Uberlândia.

4. CAPÍTULO III – GRUPONTAPÉ DE TEATRO E TRUPE DE TRUÕES:

Trajetórias e Sustentabilidade

Chegar a esse último capítulo exigiu, mais que uma escuta atenta aos depoimentos sensíveis colhidos nas entrevistas, mas também o desafio de aproximar as práticas compartilhadas com os conceitos e reflexões levantadas ao longo dessa pesquisa. As entrevistas foram realizadas no período de maio à setembro do ano de 2018, a partir de uma proposição semiestruturada, como apontado na introdução deste trabalho. No decorrer da pesquisa, novas informações foram solicitadas aos grupos, no formato de questionário direto como complemento para elaboração de dados mais concretos e que se relacionassem diretamente com questões financeiras.

Outra experiência que também compartilho aqui e que influenciou de forma contundente para realização desse trabalho, foi o fato de, manter com ambos os grupos relações que iriam além da pesquisa. No período de março de 2016 a agosto de 2018, trabalhei na secretaria da Escola da Trupe de Truões e, com menos distanciamento das práticas do grupo, pude verificar mais de perto a rotina e acordos feitos dentro do grupo no que diz respeito à organização e divisão de funções. Já com o Grupontapé, participei pontualmente de um dos trabalhos, acompanhando por 10 dias como atriz uma das ações do grupo de Teatro Aplicado. Além disso, como produtora do Grupo Mito 8 de Teatro, estive próxima dos dois grupos, já que são espaços culturais na cidade abertos aos grupos para apresentação, projetos, oficinas, etc. O Grupo Mito 8, por exemplo, esteve nos dois espaços com apresentações do espetáculo “Por Ti Não Importa Matar ou Morrer”, último trabalho do grupo, com uma curta temporada na Escola Livre do Grupontapé de Teatro e participando do Projeto Casa Aberta da Trupe de Truões.

Sobre essas experiências destaco algumas questões que, para mim, constituem um divisor de águas para minha percepção sobre o trabalho desse grupo.

É perceptível, por exemplo, que o fato de configurarem como uma empresa não implica numa organização de uma empresa formal. No entanto, existe uma preocupação com o desempenho dos integrantes dentro da função a cada um destinada, o que faz com que em determinados períodos alguns fiquem bem sobrecarregados pelas demandas exigidas, sem, é claro, abandonar o principal objetivo do coletivo que é o fazer teatral. Uma rotina que vai da escrita dos projetos até, quando aprovados, à execução e

prestação de contas, e que faz com que exijam uma agilidade que dê conta de prazos apertados e, muitas vezes, com uma carga horária exaustiva e evidentemente isso impacta nas relações entre todos que ali trabalham.

Por hora, nos deteremos nessas primeiras impressões para darmos lugar aos caminhos que levaram esses dois grupos ganharem a proporção e importância para o contexto teatral de Uberlândia.

4.1. GRUPONTAPÉ DE TEATRO E TRUPE DE TRUÕES: *A construção de uma trajetória do Teatro de Grupo em Uberlândia*

Figura 1: Katia Lou e Katia Bizinotto no espetáculo mais recente do grupo, "Tempo de Águas".



Fonte: Divulgação do grupo

O Grupontapé de Teatro surge em 1994 na cidade de Uberlândia a partir do encontro de jovens amigos insatisfeitos com o cenário cultural da cidade na época. Relatado no livre recém-lançado pelo grupo, aqueles amigos, alunos da FIT, atual Universidade do Triângulo (UNITRI), começaram ali a terem suas primeiras experiências e interesse pelo teatro a partir da iniciativa de Charles Chaim. Katia Lou¹⁸, integrante do grupo desde sua fundação, na entrevista concedida para esse trabalho ainda lembra que:

A gente era grupo de amigos que fazia jornalismo (...) E a gente resolveu fazer alguma coisa já que nada acontecia naquele olhar de

¹⁸ Breve currículo dos integrantes e entrevista na íntegra – ver apêndice.

jovens, recém-adultos de 20 anos, que acabou de entrar na faculdade. Ai em 1994 a gente decide montar “A Mulher sem pecado” e começa, a partir dessa montagem, o Grupontapé de Teatro. (LOURENÇO, 2018)

Ao final desse mesmo ano, o grupo já começava a desenvolver o que mais tarde chamariam de *Teatro Aplicado* – ações cênicas voltadas para a qualidade do trabalho, pensadas e desenvolvidas junto a empresas – e que se transformaria em um dos principais meios de sustentação do grupo. Essa primeira montagem já encaminhou o grupo para a construção de uma trajetória firmemente embasada no Teatro Aplicado. Patrocinados parcialmente pela Caixa Econômica Federal, foram atrás de outros patrocínios locais para conseguirem a verba suficiente. A partir de então, ainda desconhecendo a existência da Lei Rouanet, encontram no Teatro Aplicado um meio de subsistência e continuidade do trabalho.

Após a montagem de A Mulher sem pecado, o Grupo voltou a encarar a triste realidade que assola a grande maioria dos grupos de teatro no Brasil: a falta de perspectiva para a manutenção de um projeto artístico. Foi nas primeiras conversas com o meio empresarial, em busca dos poucos recursos que viabilizassem a montagem, que Katia Bizza contou ter ouvido falar, pela primeira vez, das isenções fiscais permitidas ao apoio de iniciativas culturais previstas na recém-criada Lei Rouanet. Eles sabiam que o caminho era tortuoso e exigiria constante exercício de reinvenção. (MOREIRA, 2018. p. 18)

A partir daí, o Grupontapé encontrou no Teatro Aplicado a possibilidade de unir a sustentabilidade ao mesmo tempo em que construíam uma identidade e se profissionalizavam enquanto Teatro de Grupo. Enxergaram nessa experiência a possibilidade de, naquele momento, alçar voos mais altos, e se mudarem definitivamente para São Paulo, onde se encontraram com Rubem dos Reis, integrante do grupo até hoje.

Katia Bizinotto, a Bizza, resume a experiência como fundamental para o grupo, mas ao mesmo tempo um tanto decepcionante, já que tinham uma ilusão de como seria o trabalho do grupo na capital:

(...) foi um período que a gente trabalhou muito, desgastou bastante também porque a gente também tava lá querendo fazer teatro, mas consumiu muito o nosso tempo e em São Paulo era muito louco, porque a gente não conseguia fazer tanta coisa. A gente tinha uma ideia daqui de Uberlândia de como era viver em São Paulo, achava que era ótimo, que tudo acontecia, tinha teatro, tinha oficina, mas se você precisa trabalhar o tempo todo para viver, você também não consegue usufruir de tudo que tem. Então a gente tinha uma ilusão, na

verdade (...) A gente se deparou com a realidade. (BIZINOTTO, 2018)

Após o retorno para Uberlândia, no início de 1997, o grupo então entendeu uma necessidade de se organizar de forma mais específica. As funções que até então eram divididas apenas para o levantamento de um espetáculo, começaram a se tornar mais sistematizadas, uma vez que o caixa do grupo já ganhava uma maior proporção e a quantidade de trabalho exigia que o grupo tivesse essa preocupação mais consciente para que não sobrecarregasse ninguém. A partir daí começa uma nova história para o Grupontapé, preocupados também com um aperfeiçoamento técnico e estético, começam a fazer parcerias com outros artistas da cidade assumindo dois segmentos de trabalho: o *Teatro Aplicado* e o *Teatro Artístico*¹⁹, assim denominados pelo grupo.

Já em 2002, a partir de atividades relacionadas ao curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), surge a Trupe de Truões, que desde o início, realiza projetos de montagens e de circulação de espetáculos, participando de mostras locais, nacionais e internacionais. A estreia do primeiro trabalho do grupo se deu na Semana de Ensino de Teatro do curso da UFU, com dois espetáculos, ambos no mesmo ano: *Um herói fanfarrão e sua mãe bem valente*, de Ana Maria Machado e *Os 7 gatinhos*, de Nelson Rodrigues

Diferentemente da trajetória do Grupontapé, a Trupe de Truões inicia seus trabalhos dentro do universo acadêmico e, desde o princípio, vinculados ao projeto de pesquisa de um professor do curso, Paulo Merísio, que até hoje, mesmo não estando mais vinculado à Universidade Federal de Uberlândia, responde pela direção dos espetáculos do grupo.

A Trupe de Truões consolida-se efetivamente enquanto Teatro de Grupo após o desejo de continuar com o trabalho iniciado dentro da Universidade, para além do período de formação de seus primeiros integrantes. Com uma identidade estética já instaurada nesses primeiros anos, se dedicaria a trabalho com uma linguagem teatral para crianças e jovens e com o melodrama, inspirando novas formações coletivas dentro do curso de teatro da UFU. A trajetória do grupo se consolida num lugar distante da construção inicial do Grupontapé, participando de festivais universitários e já

¹⁹ O Teatro Artístico foi assim denominado pelo grupo e é considerado um lugar mais livre para criação e que atenda os anseios artísticos dos integrantes, diferenciando da prática do Teatro Aplicado. (MOREIRA, 2018. p. 57)

estabelecendo um caráter de Teatro de grupo por influência do percurso, até mesmo incentivado em um certo período, pelo curso de teatro.

Observa-se que, mesmo partindo de origens e formações distintas, são esses dois grupos que vão seguir na consolidação de um trabalho continuado e que, minimamente, irão por um importante período, tornarem-se referência enquanto Teatro de Grupo na cidade de Uberlândia, inclusive tendo suas experiências compartilhadas no recente lançamento do Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais (MTG-MG). Nele podemos encontrar o depoimento de Laís Batista, por exemplo, que reforça a ideia de permanecerem em Uberlândia:

Ao escolher ser um grupo de teatro sediado em Uberlândia, a Trupe afirma seu desejo de contribuir para a cena cultural local, para o movimento teatral na cidade e dos grupos que nela trabalham. Nessa perspectiva, vem buscando integrar redes de colaboração com artistas e grupos locais, além de participar de redes e movimentos estaduais, como a rede Mineira dos Pontos de Cultura e o Movimento de Teatro de Grupo (MTG). Busca também realizar intercâmbios com grupos de outras regiões do país como o norte, nordeste, centro-oeste, criando uma rede de grupos que estão à margem dos grandes centros. (LARA 2017. p. 206)

Figura 2: Ricardo Augusto, Amanda Barbosa, Ronan Vaz e Laís Batista. Integrantes da Trupe de Truões no espetáculo “Zapato busca Sapato”



Fonte: Divulgação do grupo

O Grupontapé também mantém essa relação direta com o Movimento Teatro de Grupo (MTG), tendo sediado encontros, como já mencionado anteriormente. Outros grupos de Uberlândia também fazem parte dessa importante catalogação que marca a

história do Teatro de Grupo no estado mineiro: Grupo Mito 8 de Teatro, Grupo Galhofas, Grupo Teatral Confraria Tambor e Trupe Tamboril.

4.2. ESTRUTURAÇÃO: *A organização como estratégia para sustentabilidade*

É interessante observar através das entrevistas cedidas como que, ao longo dos anos, ambos os grupos, foram se aproximando no que diz respeito a organização de seus coletivos na busca por um mesmo objetivo: a manutenção de seus desejos artísticos em consonância com uma mínima estabilidade financeira capaz de mover a engrenagem organizacional desses coletivos, mesmo que partindo de formações distintas. Ao longo dos anos, ambos foram encontrando caminhos que desenvolvessem estrategicamente formas de diálogo com o mercado cultural específico da cidade de Uberlândia, mas que não se restringisse nele mesmo, como demonstrarei adiante.

Ricardo, por exemplo, compartilhou como foi esse início de uma preocupação com essa organização administrativa e de gestão que coincide com a época em que chegariam ao espaço, hoje Ponto dos Truões:

A gente fez um curso, eu, Ronan, Amanda Aloysa e Cida. Um curso de Gestão cultural que foi ministrado pelo Observatório de Diversidade Cultural, no ano de 2009, se eu não me engano aqui em Uberlândia. Eles fizeram esse curso em 4 cidades de Minas e nos fomos selecionados para fazer esse curso que discutia uma serie de questões ligadas à gestão cultural, desde mecanismos de incentivo, organização, planejamento estratégico, cadeia produtiva de cultura, entre outras disciplinas, era um curso de 6 meses, as sextas e sábados, sexta a noite e sábado o dia todo... e foi isso, a partir desse curso, acho que foi isso mesmo, acho que em 2008, 2º semestre de 2008 ou 2009, foi isso. Mas então Ronan e eu propusemos pra Trupe realizar o que a gente chamou naquele ano de 1ª Semana Interna de Formação e Gestão da Trupe de Truões onde a gente tava chegando aqui nesse espaço, no ano de 2009 e a gente trazia para o grupo algumas questões que a gente tinha vivenciado durante esse curso. E a partir dessas questões, a gente socializou com o grupo algumas metodologias que a gente descobriu nesse curso, pra organizar um planejamento estratégico, mas ter o mínimo de organização administrativa e aí a partir dessa primeira semana de gestão a gente dividiu... chamou pessoas que tivesse mais experiência em determinados assuntos, a Vilma, por exemplo, foi convidada pra falar um pouco sobre escola de teatro com o grupo, porque a gente já tava pretendendo abrir uma escola de teatro naquele ano. O Rubem dos Reis que é administrador do Grupontapé veio também para dar o ponto de vista deles de como eles tinham se organizado administrativamente e encontrado um mecanismo de sustentabilidade para o grupo em Uberlândia. Isso tinha

a ver com formação. E a Gestão era essa organização interna do grupo. (OLIVEIRA, 2018)

Já no Grupontapé de Teatro, as coisas foram se desenrolando quase que intuitivamente. Uma mínima organização surge como necessidade e aos poucos vai sendo amadurecida. Segundo Kátia Bizinotto:

Em 94, o grupo se formou, mas primeiro veio essa questão de ser uma associação ne, uma organização em termos jurídicos, primeiro. Quando eu entrei já tinha um grupo de pessoas ne, já estavam falando numa montagem... eu entrei já existia a ideia de uma montagem, de um espetáculo. Então, eu entrei meio assim ne, vendo como que é, e as pessoas estavam ali ne e nesse momento só existia um objetivo que era montar um espetáculo, naquele primeiro momento. Depois que você vê que é bom aí você quer todo dia ne. (risos) Aí depois é que veio essa ideia então de viver fazendo teatro. Então primeiro, foi essa parte jurídica. Depois, logo na sequência, foi essa questão de divisão de trabalho, de tarefas. Porque mesmo sendo pra uma empresa ou pra uma montagem, é natural a necessidade de cada um fazer uma coisa e aí no começo, como o foco era só a montagem, teve uma divisão. Fulano ia desenhar o cenário, beltrano ia fazer não sei o que lá, o outro ia pensar o figurino, e eu sei que pra mim caiu o negócio de ir atrás de patrocínio, já de cara. (BIZINOTTO, 2018)

Para todos os entrevistados, essa estrutura de organização que os grupos encontraram, ainda está direcionada para o Teatro de Grupo, mesmo que hoje haja denotações diferentes daquilo que instigou os primeiros grupos do movimento, ainda assim é possível encontrar características que, de acordo com os conceitos apresentados ao longo dessa pesquisa, fazem desses grupos parte do que chamamos de Teatro de Grupo.

Lembremos da primeira definição apresentada nesse trabalho, comparada a uma das definições de Ronan Vaz, integrante da Trupe de Truões, em entrevista para essa pesquisa:

Teatro de Grupo pra mim está ligado a essa coisa de... eu gosto da palavra intersecção. Sab quando a gente estuda lá em matemática que a gente estuda os conjuntos e a gente faz várias bolinhas e foca na parte em comum dos dois grupos? É isso! Somos pessoas diferentes, com histórias diferentes, com desejos diferentes, mas o que me interessa é o que tem em mim que também tem no outro. E isso não significa que eu ignoro o que não tem em mim, mas se eu focar naquilo que não é intersecção, a gente não consegue estabelecer uma meta. Então pra mim é atingir esse grau de maturidade... estabelecer um projeto coletivo. Que pode ser, inclusive, provisório. (VAZ, 2018)

É nesse sentido que o Teatro de Grupo foi ampliando as suas maneiras de ser entendido e mesmo definido ao longo dos anos. A forma empresarial de se organizar,

por exemplo, surge muito mais por uma necessidade de acompanhar a lógica, principalmente, das políticas culturais do que necessariamente de um desejo do grupo. Quando se percebe que para acompanhar os mecanismos de fomentos propostos pelos órgãos públicos é necessário um tempo de trabalho e aprendizado, fica evidente que alguém terá que se responsabilizar por isso para que haja uma mínima organização, ou fazer parcerias menos onerosas nesse primeiro momento. Quando se percebe que para determinado edital é necessário um Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica – CNPJ, automaticamente teremos uma empresa respondendo pelo que virá na sequência em nome do proponente.

Cabe observar, no entanto, que ao se identificarem enquanto uma empresa faz-se necessário justificar a leitura que esses grupos fazem desse conceito. Quando questionados sobre essa condição durante a entrevista, por exemplo, ainda soa como um lugar delicado, pelo fato de terem um entendimento daquilo que poderia denominar-se de empresa convencional ou formal daquela definida como um coletivo teatral que se estrutura como uma empresa. Ainda é necessário, fazer algumas ressalvas para evidenciar essas diferenças e adaptações que são feitas na tentativa de aproximar questões administrativas como estratégia e não como condição:

Ricardo Augusto, integrante da Trupe de Truões, afirma que:

A gente vem inclusive ao longo dos anos, tentando organizar essa empresa e tentando desmistificar o que seja uma empresa de teatro. Porque, as vezes, algumas pessoas que se formam em teatro, tem um certo preconceito com essa organização de pessoa jurídica. Mas do meu ponto de vista é uma organização necessária pra que qualquer grupo de teatro possa conquistar e realizar o desejo de viver de teatro, seja em que lugar for. Aqui na Trupe a gente mantém um espaço cultural, a gente tem uma série de colaboradores que trabalha conosco, a gente tem os nossos salários, contador, energia, um monte de contas que por si só já nos obriga a dar conta de uma organização administrativa. O que a gente vem tentando fazer é pensar como é uma organização administrativa de teatro. Ela exige toda uma organização, com a rotina de uma pessoa jurídica, mas somos um grupo de teatro que trabalha com criação, com formação, com encontro, intercâmbios. Então é como essa organização administrativa vem para potencializar a nossa crença no teatro, não para nos amarrar ou nos engessar, pelo contrário, que a gente possa ampliar as possibilidades de sustento e realização dessas atividades e ações que nos alimentam como artistas e professores. (OLIVEIRA, 2018)

Ronan Vaz, ainda complementa que:

Mas eu considero que seja um empresa no seguinte sentido: a gente vive num sistema capitalista e hoje, a forma como a cultura acontece profissionalmente, a gente precisa se encaixar em algumas estruturas pra poder funcionar. (VAZ, 2018)

A mesma pergunta, quando feita a Rubem dos Reis, do Grupontapé, ele é categórico ao afirmar que:

Não, não somos uma empresa. E isso já foi um problema pra gente. (...) E aí existem grupos, existem várias formas de se organizar. Nós nos organizamos assim e se a gente fosse uma empresa muita coisa teria sido diferente, mas a gente tem esse olhar, a gente entende como uma empresa olha e aí a gente utiliza as ferramentas que nos interessa, porque outras não interessam. O pior de tudo é negar esse tipo de necessidade na vida de qualquer artista, de qualquer instituição que se propõe em ser artística e que se propõe se organizar. (REIS, 2018)

Rubem ainda compartilha sobre a experiência do Grupontapé no Redemoinho que justifica a fala anterior do conceito de empresa já ter sido um problema para o grupo. Nesse caso, esse entendimento esteve relacionado ao fato de fazerem teatro para empresas e, não necessariamente, da estrutura interna do grupo. No livro do grupo, já mencionado anteriormente, Moreira traz o depoimento de Rubem:

Ali estavam reunidos grupos e pessoas realmente simbólicas quando se fala de teatro de grupo brasileiro, entre os quais estavam quase todas as nossas principais referências. Os debates eram acalorados, especialmente com relação à questão do valor e da importância da lei Rouanet. Alguns grupos defendiam a lei como um mecanismo que possibilitou um aumento significativo no investimento em cultura no país e outro grupo congregava os que simplesmente execravam a lei, defendendo a criação de um fundo público de apoio e financiamento da cultura. Num determinado momento do encontro, os grupos foram convidados a expor seus materiais, numa espécie de apresentação do conteúdo de seus trabalhos e a forma como atingiam o público e estavam gestando suas atividades. Foi quando expusemos nosso jornal impresso, Pontapress. O material tinha uma longa lista de apoiadores e patrocinadores. Qual foi a nossa surpresa, quando alguns dos participantes mais engajados e exaltados começaram a defender que o “Redemoinho” não poderia permitir a inclusão de certos grupos (eles nos tomavam como exemplo!) que faziam mercantilismo com a arte. Peguei o microfone e marquei a posição do grupo, relatando nossa intensa ação teatral na comunidade de Uberlândia e defendendo o lugar do encontro para se discutir soluções para o fazer teatral em grupo no Brasil e que o teatro brasileiro, em nome de quem alguns estavam falando, incluía não apenas aqueles grupos acentuadamente ideológicos, mas também nós e tantos outros pelo Brasil afora. (MOREIRA 2017. p. 128)

Desse ocorrido, o grupo se viu obrigado a definir, a princípio internamente, uma forma de assumir a identidade do grupo e fazer desse seu discurso ideológico. A partir daí então propuseram eventos na cidade de Uberlândia em que esses temas fossem levantados e depois ampliando para questões de gestão, como foi o caso do Encontro de Artes Cênicas do Cerrado, citado anteriormente.

Fica evidente quando, a exemplo da experiência do Grupontapé e de outros grupos brasileiros, a Trupe de Truões também vai assimilando a necessidade de projetos integrados que fortalecem o cenário teatral de Uberlândia, para além dos espetáculos. Projetos artísticos que envolvem os artistas da cidade e, conseqüentemente, que geram renda, reconhecimento e visibilidade para o grupo.

Fato é que, hoje, ambos conseguem gerenciar um espaço, funcionários contratados que vão desfogando as demandas administrativas em certa medida e necessitam mensalmente de um valor que a bilheteria dos espetáculos não conseguiria bancar. O Grupontapé informou que precisa de, em média, R\$45.000,00 para dar conta das despesas fixas mensais, enquanto a Trupe, uma média de R\$35.000,00. Um valor bastante alto para que o grupo de teatro no interior do Estado de Minas Gerais consiga levantar mensalmente para assim conseguir se manter. A Trupe ainda ressalta que os funcionários são remunerados com valores abaixo do mercado devido aos altos custos administrativos e lembra que o espaço/sede ainda é alugado.

Para um grupo de teatro movimentar esse valor mensalmente, só depois de muito trabalho e, atualmente, muito trabalho a grosso modo quer dizer, depois de muito projeto aprovado, cursos e oficinas oferecidos, consultorias e tudo que conseguem articular o trabalho do grupo a algum tipo de retorno direto ou indireto. São esses tipos de demandas que vão levando a grupo a necessitar de divisão de funções e de ferramentas totalmente administrativas para que o “negócio”, como qualquer outro que comece a ganhar uma proporção na prestação de serviços e/ou produtos, não vá por água abaixo.

Sobre essa divisão de funções, Ronan Vaz diz que:

Pra uma peça de teatro acontecer não basta ter criatividade e ter atores, porque a gente foi descobrindo com o tempo que, por exemplo, pra você chegar num festival, você precisa ter um produtor, precisa ter uma pessoa jurídica, tem que ter talvez um capital de giro, que é uma grana separada pra, sei lá, se não conseguir um transporte, de onde

esse dinheiro sai, estragou alguma coisa de figurino, de cenário, que precisa de uma manutenção... então, na verdade foi, na prática do dia-a-dia, do fazer teatro, que a gente sentiu a necessidade de uma estruturação, uma organização que iam além de nossas habilidades artísticas. Mas que hoje eu considero que todas essas habilidades, de certa forma, mesmo sendo administrativas, são artísticas também no sentido da manutenção da estrutura do grupo. Quer dizer, é claro que pra fazer uma planilha, pra elaborar um orçamento você não precisa ser artista, mas na medida que você conhece do seu ofício, a forma com que você utiliza essas ferramentas, vai ser a favor do seu fazer teatral. (VAZ, 2018)

Do Pontapé, como Bizza já relembra, no início a divisão de funções era estritamente para a realização dos espetáculos, mesmo que já com um caixa, a divisão se resumia em alguém que pensava o figurino, outra que pensava o cenário e assim por diante.

Obviamente, aí hoje eu percebo, com mais maturidade, nem todo mundo dá certo em tudo, nem todo mundo dá certo em todas as funções, e aí o que tem acontecido e, desde o início a gente tenta agir assim, é respeitar as habilidades das pessoas e potencializar naquilo que a gente pode e consegue. Hoje eu consigo ver assim, antes não, antes a gente só fazia. Aí tá, essa foi a primeira divisão que posso falar de trabalho, de tarefa, para levantar o espetáculo. (BIZINOTTO, 2018)

Ambos, atualmente, conseguem ter funcionários contratados, para ajudar no desempenho das funções administrativas, e por isso também o valor de uma receita mensal tão alto, mas mesmo assim ainda não podem estar por conta apenas dos processos de criação, por mais que ainda esse seja um tanto utópico para a realidade dos de uma boa parcela dos artistas da cidade.

Para dar conta dessa organização interna, os grupos se apoiam em ferramentas administrativas, como é o caso, do planejamento estratégico, mencionado durante as entrevistas, e do organograma, apresentado pelos dois grupos. Cida Perfeito é bem precisa ao diagnosticar a importância desse planejamento para dar conta das metas do grupo, sem perder de vista os desejos do coletivo.

Desde 2013 começamos a fazer planejamento estratégico com pessoas convidadas que vieram ajudar a organizar esse grupo enquanto uma empresa pra funcionar melhor. Então precisamos nos dividir em coordenações. Em 2013 isso acontece. A gente teve início em 2013 e, em 2017, começamos a ter outro tipo de organização. Contratamos uma pessoa, uma assessora, que reorganizou dentro daquilo que já tinha dentro dessa empresa. A partir do momento que cada um sabe qual sua função, qual sua obrigação, qual sua demanda, qual sua importância, eu acho que facilita o trabalho do todo, porque as vezes

acontecía de você dizer: eu fiz isso! Aí quando você olhava a outra pessoa também tava fazendo a mesma coisa. Então direciona melhor o trabalho do grupo. E aí consequentemente a gente alcança um trabalho de mais qualidade. Desde o administrativo, financeiro, até chegar na qualidade técnica que eu acredito que o grupo deve ter. (PERFEITO, 2018)

E ainda completa que:

A própria organização do grupo vai de encontro a esses desejos artísticos. A partir do momento que você tem um planejamento estratégico, metas de curto, médio e longo prazo, e aí inclusive os desejos estéticos. Tudo isso influencia. Não é porque o administrativo, num primeiro momento pareça um pouco rígido, não é por isso que não vai apoiar as escolhas estéticas desse grupo. Eu acho que isso tudo tá ligado. Uma coisa não anda sem a outra. É como se fosse uma pilha de livros, se você tira um, tudo balança. Quando eu penso em redigir melhor um currículo de acordo com um edital que é um desejo que vem desse grupo, a linguagem que eu utilizo tem que ir de acordo com o que foi definido pelo grupo. E eu acho que, por exemplo, a gente tem receio de virar empresa, mas precisamos ficar atentos, que ela se movimenta. As coordenações mudam, mas os desejos de hoje são continuidade do que começou há 15 anos, mas vai aperfeiçoando, mantendo o desejo do grupo. (Ibidem)

A definição de planejamento estratégico tem sido bastante difundida como ferramenta eficaz em processos coletivos. Maria Helena Cunha (2016) defende que:

O planejamento nesses períodos de crise que afetam todos os setores da sociedade traz a possibilidade de se tomar decisões mais assertivas, rever planos e projetos e, principalmente, ter minimamente o controle da situação em que se encontram espaços e grupos culturais para que não naveguem como uma nau sem rumo. São situações diferentes em que o controle da realidade está em saber se é o momento de recolhimento para conter recursos ou o momento de se colocar de forma ousada, mesmo que diante de riscos. (CUNHA, 2016. p. 4)

Sobre o organograma, Cunha também salienta sua importância também para as instituições culturais:

No processo organizacional das instituições culturais uma das primeiras iniciativas gerenciais a serem desenvolvidas pelos seus gestores é a criação de um organograma com as características específicas de cada instituição, o que significa construir uma representação gráfica da sua estrutura formal, apresentando o quadro que indica as relações entre suas diversas unidades e as atribuições de cada uma delas. Inclui-se nesse processo a organização e a distribuição do trabalho a ser executado, desenhando com mais evidência as atividades que devem ser desempenhadas pela equipe, organizando-o de forma mais lógica e imprimindo uma responsabilidade a cada profissional. (ibidem, p. 5)

Figura 3: Grupontapé de Teatro com o trabalho de Teatro Aplicado



Fonte: Divulgação do grupo

E aí chegamos a uma grande questão que atravessou toda essa pesquisa. Devemos ficar atentos ao impacto que essas ferramentas exercem nas relações estabelecidas dentro dos coletivos. A adaptação desses conceitos administrativos dentro de uma empresa cultural, talvez se dê pelo fato de exigir um esforço coletivo para que sejam elaborados de forma participativa, coletiva e flexível. Manter espaço e funcionários, ter que ir atrás de tantos recursos, exige uma mínima estrutura, a medida, inclusive, que essas demandas vão aumentando. Mesmo assim manter condições que permitam o acesso e a participação nesse mercado, sem, no entanto, fazê-los reféns a ponto de mudar desejos artísticos para serem financiados.

Dialogando com esse pensamento, Rubem, ao definir sustentabilidade, afirma que:

Eu até definiria com uma expressão que agora não me vem o autor a mente que é “gestão de um grupo cultural é o uso rigoroso de ferramentas da administração em favor de uma utopia”. Eu acho que essa questão tá ligada lá com a questão de ser ou não empresa. É utilizar essas ferramentas de todas as maneiras porque a cultura ela é transversal, ela tá em todos os lugares. Mas estão, no nosso caso, a favor de uma utopia que é o teatro de grupo, que está ameaçado nesse momento. A gente não sabe o que vai ser do próximo ano e talvez depois de 24 anos é a primeira vez que penso isso... mas tem a questão da resistência também, quando o grupo surgiu não tinha incentivo, não tinham nada. (REIS, 2018)

O Grupontapé, por exemplo, articula essa tensão quando separa inclusive seu trabalho em duas linhas. Sendo assim, como havia dito, o Grupontapé por muito tempo foi duramente criticado por seu trabalho com *Teatro Aplicado*, o que hoje para eles é motivo de manterem uma base minimamente sólida, antes era razão para terem demorado a adquirir confiança e autonomia artísticas e assumido, inclusive o trabalho nessas duas frentes: a do *Teatro Aplicado* e a do *Teatro Artístico*, como eles denominam. Mesmo assim, é interessante observar que o grupo mantém um discurso e uma preocupação técnica e estética nos dois lugares, por isso não cabe aqui uma valorização de uma ou outra vertente em termos de qualidade do trabalho.

Katia Lou, explica que:

Por fazer esse trabalho do teatro aplicado, o grupo foi visto muito mal pela classe artística principalmente de Uberlândia, até porque não tínhamos relacionamento com outras classes artísticas ainda. Mas o grupo sempre foi visto como um teatro menor, como “ah o teatro aplicado não é teatro, ou é um teatro menos...” ou os mais radicais “é uma reprodução do discurso dos opressores da classe trabalhadora”. A gente tá no mundo e tudo isso existe. Agora as coisas dependem das escolhas que a gente define para os nossos caminhos. E uma das coisas que a gente definiu para o teatro aplicado é que a gente não faria um trabalho que fosse voltado pra uma questão técnica, a gente iria fazer um trabalho que fosse voltado para o desenvolvimento das pessoas, o desenvolvimento humano, a pessoa como ser humano antes de ser trabalhador. E isso é o que a gente fala para os nossos clientes. E aí isso sim acabou possibilitando que a gente pudesse pensar como isso seria refletido genericamente lá pra empresa que a gente iria apresentar. E ao mesmo tempo pensar sobre o trabalho artístico que a gente que tá fazendo. (LOURENÇO, 2018)

Bizza ainda reforça que:

A gente ouvia: ah, mas vocês estão se vendendo para o mercado. E o que é mercado?! Pra mim são as minhas necessidades e ter a possibilidade de atendê-las com meu trabalho é gratificante. É só ter ouvido pra aprender. A vida é uma escola mesmo (risos). (BIZINOTTO, 2018)

Para a Trupe, a relação com o mercado foi aos poucos se consolidando e, como medida para encontrar, mesmo que temporariamente, essa manutenção a partir dos mecanismos disponíveis, foram alinhando as necessidades com a proposição estética do grupo.

Pra Trupe, a gente sempre reforça, que o que nos move, o principal, é o fazer artístico e isso é algo que a gente não quer que seja corrompido por todas as questões externas, porque um contratante exige e tudo mais. Então, por exemplo, nós somos um grupo que pesquisa, que

acredita, que vai fundo na investigação no teatro para crianças e jovens. E o teatro que a gente propõe pra infância e juventude, é um teatro crítico, que quer fazer a criança pensar, que trazer pra cena temas, propostas que fujam do senso comum, que as mídias de grande massa impõe e isso nem sempre é bem visto para um patrocinador, ou por um edital de fomento ou por um investidor direto, por alguém que quer comprar o seu espetáculo e, até hoje na Trupe a gente pôde se manter firme nas nossas propostas estéticas e artísticas. (VAZ, 2018)

**Figura 4: Laís Batista e Ronan Vaz.
Trupe de Truões no espetáculo Rapunzel**



Fonte: Divulgação do grupo

Ricardo ainda completa que:

Os mecanismos de incentivo a cultura tem sido a grande base de sustento aqui do grupo, é um desejo nosso não ter tanta dependência desses mecanismos, mas atualmente é o que mais nos mantém e essa questão dos espetáculos que é: a nós interessa como filosofia e ideologia artística trabalhar com teatro pra infância e juventude, mas não nos render ao mercado, no sentido de: a Trupe de Truões não reproduz nenhum filme Walt Disney para o teatro mesmo sabendo que isso seria muito mais vendável do que qualquer outro espetáculo que a gente faça no teatro pra infância e juventude. Por outro lado a gente sabe que o teatro para infância e juventude tem mais saída tanto para instituições como SESI, SESC, que a gente tem estabelecido parcerias, como pra escolas. (OLIVEIRA, 2018)

Todas essas possibilidades encontradas por esses dois grupos, fizeram com que os artistas locais pudessem contar com espaços de trabalho e formação, principalmente para aqueles que ainda estão na graduação e podem contar com espaços que dão visibilidade aos grupos locais, ou recém-formados que encontram nesses espaços oficinas, *workshops*, ou até possibilidade de pequenos trabalhos e parcerias, ou para aqueles que já fazem parte de outros grupos, mas não possuem sede e não dão conta

financeiramente de uma pauta no Teatro Municipal de Uberlândia, único espaço público em funcionamento atualmente²⁰, para apresentação de seus trabalhos²¹.

Ou seja, esses dois espaços se transformaram em verdadeiros espaços culturais de intercâmbio entre os artistas da cidade. Claro, que isso também faz parte, se pensado estrategicamente, ao que é necessário para alcançar uma visibilidade que também contribui para a própria manutenção desses dois grupos, mas não podemos negar que, por muitas vezes, Trupe de Truões e Grupontapé de Teatro, foram as únicas opções de espaços de formação e apresentação para além da UFU.

Desses projetos podemos elencar alguns que tiveram maior alcance e desempenharam papel importante para a classe artística da cidade. O fato de a Trupe de Truões ter virado Ponto de Cultura²², por exemplo, quando o projeto ainda existia, desencadeou em diversas oportunidades para o grupo de desenvolver programas a longo prazo que foram, e ainda são bastante significativos tanto para o grupo quanto para os outros artistas e grupos da cidade.

Sobre esses programas, Ricardo compartilha que:

O primeiro programa é de formação de público e de espectadores, onde estão todos os projetos de formação do grupo e todas as atividades de formação interna ou que a gente proponha para a comunidade artística da cidade e mesmo o repertório que a gente mantém com as Mostras (Mostra de Cinema, Mostra de Teatro, shows de música no espaço...). Isso tá dentro desse Programa de Formação de Público e Espectador. E o outro programa que é o Casa Aberta que eu acho que ganhou mais força ainda do que o de Formação, que é: não nos interessa ser o único grupo de Uberlândia que vive de teatro,

²⁰ Hoje a cidade possui dois teatros interditados, sem data estabelecida para reforma. O Teatro Grande Otelo e o Teatro Rondon Pacheco foram importantes equipamentos culturais da cidade, sendo o último fechado há quase 3 anos.

²¹ Atualmente o valor estabelecido para utilização do espaço do Ponto dos Truões é 500,00 para grupos locais e, para grupos de outras cidades, o valor mínimo é 700,00. Esses valores podem ser alterados de acordo com a complexidade da montagem ou com a situação dos grupos. Na Escola Livre do Grupontapé, o valor varia em até 300,00, e, em caso de grupos locais sem projetos aprovados ou outras fontes de recurso, o grupo negocia porcentagem da bilheteria, não definindo um valor prévio.

²² Pensado com o objetivo de descentralização das atividades do Minc, possibilitou o financiamento de polos culturais em todo o país visando à realização de ações socioculturais nas comunidades brasileiras. "A Lei Cultura Viva é um marco histórico na evolução das políticas culturais. É responsável por transformar o Programa Cultura Viva e sua ação estruturante mais conhecida, os Pontos de Cultura, na Política Nacional de Cultura Viva. [...] Objetiva consolidar-se como uma política eminentemente de base comunitária, possibilitando o amplo exercício dos direitos culturais pelo conjunto da população brasileira e explorando as potencialidades da cultura como eixo transversal do desenvolvimento social e econômico sustentável. A aprovação da Lei Cultura Viva foi uma conquista da sociedade e os pontos de cultura são uma experiência de política cultural reconhecida nacional e internacionalmente." <<https://www.culturaviva.gov.br>> acesso em 30 de março de 2019.

pelo contrário, a gente vem tentando, pensando juntos, como que a gente pode auxiliar outros grupos que tenham o mesmo desejo de se estruturar (...) Assumir como missão ser um grupo sediado no interior de Minas Gerais, a gente não pretende sair daqui, mas a gente quer viver de teatro profissionalmente aqui, e como descobrir a partir do nosso ofício formas de auxiliar outros grupos a se profissionalizarem e como contribuir com a formação de público e plateia, são hoje ações empreendedoras do grupo. (OLIVEIRA, 2018)

Figura 5: Oficina realizada na 2ª Mostra de Cinema Casa Aberta em jul-2018



Fonte: Divulgação do grupo

A noção de compartilhamento já vinha sendo trabalhada e incentivada pelo Grupontapé de Teatro desde a organização de eventos que abarcavam toda a comunidade teatral de Uberlândia. Foram, por exemplo, dez edições da Semana da Cultura Popular – de 2001 a 2015, Seminários de Economia da Cultura, Festival de Cenas Curtas, Encontro de Artes Cênicas do Cerrado, entre outros eventos em que o espaço da Escola Livre foi sede para encontros como o Encontro do Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais (MTG).

Outra importância desses espaços é fato de conseguirem também se configurar como Escola Livre de Teatro, dando mais força para a tentativa de formação de público e da oferta de formação além do ensino superior. Atualmente, o Grupontapé de Teatro não está oferecendo aulas regulares na cidade, mas desempenhou esse papel durante muitos anos, sendo inclusive responsável pelo primeiro contato com a linguagem teatral de muitos artistas da cidade. Mesmo assim, a preocupação com a formação de público

ainda faz parte dos projetos desenvolvidos, inclusive por acreditarem ser essa um caminho para que as ações do grupo tenham continuidade.

Kátia Lou conta como tem sido esses projetos desenvolvidos na interface de formação e fruição:

E eu vejo que o grupo tem alguns projetos que possibilitam a gente ter uma continuidade de relacionamento com outros profissionais que a gente vai contratar pra prestar algum tipo de serviço para o grupo, com patrocinadores que aí a gente faz projetos de continuidade e com o público, como por exemplo, o projeto de Mostra de Teatro Escolar que não é nada inovador e original, muita gente faz e já fez, mas a gente conseguiu com isso, com alguns patrocinadores que a gente tem, fazer uma situação que é a seguinte: a gente apresenta um espetáculo na cidade, o que já nos possibilita trabalhar a formação de público naquela cidade específica, depois disso a gente faz uma oficina de capacitação com os professores que podem se transformar em multiplicadores do pensamento artístico, do interesse pela arte, esses professores fazem uma montagem com os alunos e aí pode gerar o interesse desses alunos em relação ao teatro ou a alguma outra forma de manifestação artística, depois disso esses alunos apresentam pra comunidade e aí os pais, os avós, os amiguinhos, vem assistir e aí eles veem alguém deles que fez algo... (emocionada) que tá lá, que é possível, que não precisa sofrer pra fazer, e é isso, que todo mundo é criativo, que todo mundo pode fazer. Se você quiser fazer disso uma profissão, aí você vai ter que se dedicar um “tantão”, mas se você quiser brincar um dia, numa mostra de teatro. (LOURENÇO, 2018)

A Trupe de Truões também reconhece a escola como estratégia empreendedora para, de certa forma, manter o funcionamento da sede e enxerga nisso um diferencial para o grupo, uma vez que optaram em assumir o papel de artistas-docentes. Ricardo relata, por exemplo, sobre como as trajetórias individuais fizeram com que o grupo se configurasse nesse sentido:

A escola de teatro, nós escolhemos também ser um grupo de artistas-docentes, porque não nos interessa ser somente atores ou somente gestores ou somente professores, a gente trabalha muito essa tríade. E principalmente, a formação e a criação são lugares que interferem um no outro, ne?! A minha pesquisa de mestrado, por exemplo, tem a ver com isso, de como a minha presença na escola interfere na minha escolha artística no grupo e como a minha escolha artística faz com que eu proponha determinadas formas de se fazer teatro com as crianças e não outras e como as respostas das crianças faz eu rever aquilo que faço para elas aqui na trupe. (OLIVEIRA, 2018)

Cida Perfeito ainda salienta a importância da escola para o alcance do trabalho do grupo, que hoje conta com turmas que atendem interessados a partir dos 6 anos de idade no Ponto dos Truões:

(...)a escola também é fundamental pra Trupe. É pensar adiante. A gente não tem noção de quantas pessoas a gente atinge. E é mais gente fazendo teatro, pensando teatro. Eu acredito na arte enquanto modificadora, é mais difícil, a gente tem que trabalhar mais do que o comum, e nem sempre tem o devido valor. Até a gente mesmo esquece de valorizar o que a gente faz. Uberlândia é uma cidade que tem muito produto bom, essa cidade cresceu muito e é uma cidade de pessoas empreendedoras. A gente já se espelhou em outros grupos, é possível que tenha alguém se espelhando em nosso trabalho. E ta nisso também essa ideia de manutenção e sustentabilidade e continuidade. (PERFEITO, 2018)

Em suma, vemos grupos que ao longo de suas trajetórias trilharam caminhos que contribuíram de forma significativa inclusive para que outros grupos continuassem seus trabalhos na cidade de Uberlândia. Obviamente com trajetórias distintas, mas que se cruzam em momentos específicos movimentando o cenário teatral da cidade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vivemos momentos sombrios. Fato!²³

Quando iniciei essa pesquisa já estávamos em meio ao caos de um momento pós-golpe e um considerável aumento de ataques àqueles fazedores de arte e cultura no país. O então presidente Michel Temer anuncia o fim do Ministério da Cultura, talvez uma das primeiras ações após o impedimento da presidenta Dilma. Artistas reúnem forças e vão para o embate.

As manifestações começam. Em Uberlândia, artistas também acompanharam o movimento que ganhou visibilidade nacional. Mobilizados em prol da não extinção do MinC, se encontram no Ponto dos Truões, no dia 19 de maio de 2016. As manifestações crescem em todo o país, ganham força e o Ministério retorna. Uma conquista? Talvez a sensação de esgotamento, depois de tantas lutas, fosse mais perceptível entre aqueles que sempre estiveram na linha de frente quando se trata de políticas culturais no nosso país. Ainda mais porque tudo indicava que seria apenas o início de significativas perdas para a cultura e para as artes.

O Ministério da Cultura estava lá, mais frágil, e esperando um fim aparentemente certo. Essa característica instável, no entanto, não é exclusiva dos dois últimos governos. Como vimos ao longo desse trabalho, as políticas públicas pensadas para a cultura em nosso país repetem, de forma recorrente, os mesmos equívocos desde sua implantação tardia e desarticulada. Não seria a primeira vez que a cultura, ou melhor, seu Ministério, estaria ameaçado.

O Ministério da Cultura só foi ganhar autonomia, sem se configurar como pasta ou secretaria, em 1985, na gestão do presidente José Sarney, sendo desmantelado de forma arbitrária por Fernando Collor, em 1990, recriado em 1993 por Itamar Franco, ameaçado em 2016 por Michel Temer e novamente extinto em 2 de janeiro de 2019 por Jair Bolsonaro, que o rebaixa à condição de secretaria dentro do Ministério da Cidadania, ameaçando, de um modo geral, as instituições culturais do país.

²³ Os acontecimentos dos últimos anos influenciaram fortemente na elaboração dessa pesquisa. As políticas culturais foram duramente impactadas. Para essa análise, encontram-se no apêndice desse trabalho, recortes de matérias amplamente noticiadas nos últimos anos que justificam a nova perspectiva refletida nessa conclusão.

A análise e reflexão sobre a forma com que as políticas culturais são estruturadas merecem urgência. Como pudemos perceber ao longo da construção dessa pesquisa, a partir das contribuições de Teixeira Coelho (2008), José Márcio Barros (2009), André Carreira (2002), entre outros, a própria definição alargada sobre cultura, abre espaço para leituras equivocadas e uma abstenção do Estado em assumir a responsabilidade de elaborar políticas públicas específicas e de caráter contínuo. Noutra direção, as tristes tradições que marcam a história das políticas culturais no Brasil, observadas por Albino Rubim (2007) e sublinhadas durante toda essa pesquisa, explicitam os momentos em que estivemos a mercê de políticas pouco eficientes ou inexistentes e que construíram um percurso conturbado para ações efetivas quando se trata de cultura. A AUSÊNCIA, caracterizada tanto pelo momento tardio de implementação de políticas específicas para a cultura, quanto pela deliberação à iniciativa privada de decisões que seriam do Estado; o AUTORITARISMO, sendo a principal característica dos governos ditatoriais que extingue a liberdade de expressão e dita o que é e não é cultura – fato que também pode ser identificado, dadas as devidas proporções, em governos autodeclarados como democráticos; a INSTABILIDADE, consequência da conjugação das duas primeiras tradições e acentuada pela falta de políticas permanentes e pelo desleixo e descontinuidades administrativas. É importante reforçar, no entanto, as tentativas no governo Lula/Gil, retomados na gestão Dilma/Juca Ferreira, de transcender os governos que viriam na sequência para reverter esse quadro, buscando estabelecer políticas permanentes para o setor cultural.

Muitos são os desafios na direção da implementação de políticas estruturantes no campo da cultura. A título de exemplo, conforme destacado nessa investigação, faz-se necessário um diálogo efetivo que possibilite a articulação entre mercado, recursos orçamentários públicos e privados e mecanismos de isenção fiscal, quatro dimensões complementares apresentadas por Barros (2009) e que compõe a lógica do financiamento à cultura. Articular essas dimensões no âmbito das políticas culturais é o que justifica algumas das conquistas das gestões anteriores, como o Sistema Nacional de Cultura e todos os seus desdobramentos. A proposição sistêmica para a gestão cultural no Brasil, a partir da proposição do então Ministro Gilberto Gil, tem como finalidade, dentre outras coisas, criar sinergia entre os entes federados (municípios, estados, distrito federal e União), possibilitando a complementariedade das políticas de fomento. Ao passo que caberia aos municípios, por exemplo, garantir as condições para

que os agentes culturais possam criar novas ações, os estados buscariam fomentar a circulação dessas produções entre os diversos municípios que os compõem, enquanto o governo federal estaria focado na difusão regional, nacional e internacional dessas produções. Esse pacto federativo poderia configurar-se como uma plataforma que abarcaria diversos elos da rede produtiva da cultura, garantindo ainda sua promoção internacional. Mas esse modelo sistêmico de gestão não avançou muito e no momento não apresenta nenhum indício de que possa ser continuado, aprimorado, ampliado ou mesmo revisto.

Ao mesmo tempo é preciso refletir sobre como somos afetados em certa medida pela garantia constitucional à cultura, mas que, equivocadamente ou estrategicamente, acabou criando certa dependência por parte dos artistas, para com esses mecanismos. Tal aspecto fica evidente na dinâmica dos grupos aqui estudados como demonstramos a partir das análises das entrevistas. Considerando a Constituição Federal, é responsabilidade do Estado prover condições para o desenvolvimento cultural do país, tanto na promoção do acesso à cultura, como aos seus meios de produção. Mas ainda é necessário que vários aspectos sejam revistos, revisitados e reelaborados, como a imprevisibilidade de recursos, a instabilidade das políticas públicas implantadas, a falta de continuidade e mecanismos pouco eficientes, inclusive para que essa sensação de sermos refém da lógica de financiamento, como única possibilidade no âmbito das políticas culturais, seja desfeita. Formas alternativas de gestão, tais como as diversas modalidades de financiamento coletivo, o fortalecimento de redes de consumidores de cultura, implementação de estratégias de fidelização de público, são alguns exemplos nessa direção.

Portanto, o desenvolvimento da pesquisa, associado aos últimos acontecimentos que temos passado com o novo governo, que nos ameaça e nos tira direitos em todas as esferas da sociedade, deixou ainda mais evidente uma aflição nas entrevistas feitas com os grupos aqui analisados. Mas tal aflição aparece também nas conversas junto aos grupos de teatro que faço parte, nas assembleias da Associação de Teatro de Uberlândia – ATU, nas reuniões do Setorial de Teatro, ou num simples desabafo com os artistas que há muito resistem para manter certo movimento cultural na cidade. Certamente esse contexto impactou na lógica da proposição dessa conclusão, considerando o que vinha sendo construído ao longo da pesquisa. Assim, opto por apresentar primeiramente os impasses e obstáculos desse momento político pelo qual passa o país, gerando

atravessamentos diretos no tema dessa pesquisa, para enfim chegar às considerações finais desse trabalho.

A discussão sobre a dependência dos mecanismos de financiamento e a necessidade de encontrar alternativas que fujam dessa lógica, merecem uma reflexão cuidadosa. Para sintetizar a contradição presente nessa lógica, trago novamente a fala de André Carreira (2002), que nos lembra a importância de ressaltar que as leis do chamado incentivo à cultura devem ser acionadas sempre que possível, mesmo assim, o movimento teatral não pode assumir o discurso oficial de que estas devam ser as principais vias de financiamento inclusive pela perceptível dificuldade já encontrada por grupos que tentaram captar recursos com os certificados emitidos pelas instâncias federal, estadual ou municipal.

Fato é que essa relação, estabelecida entre os agentes culturais e os mecanismos de fomento propostos exclusivamente pelo governo necessita de uma gradativa reformulação, elaborando ações contínuas, que não eximam o Estado da obrigação para com a cultura, mas que apontem caminhos para ações e políticas continuadas que levem em conta também as necessidades específicas regionais e das linguagens artísticas. O pacto federativo proposto pelo Sistema Nacional de Cultura é um exemplos disso, conforme destacado anteriormente.

Ainda das entrevistas realizadas durante essa pesquisa, é perceptível falas que ambicionam outras alternativas que possam amenizar essa dependência, e consequentemente criar possibilidades para que a sustentabilidade seja realidade. Apesar de tudo o que foi exposto aqui, também há de se reconhecer a importância desses mecanismos na construção da trajetória desses grupos, e observar ainda o esforço e preocupação dos grupos em manterem-se firmes aos seus ideais artísticos.

No entanto, a dinâmica da cultura no campo da arte precede o movimento do Teatro de Grupo, mas este incorpora nas suas reivindicações espaços que possibilitem a manutenção de seus trabalhos artísticos de forma autêntica, sem que tenha que passar pelo crivo das instituições privadas, pela lógica que apenas mercantiliza a arte – discussão levantada no movimento Arte contra a Barbárie –, ou pelo caráter assistencialista percebido nas contrapartidas sociais equivocadamente exigidas em boa parte dos editais de incentivo à cultura.

A conquista por representatividade política, repensando as políticas culturais em sua totalidade e seus desdobramentos, tornou-se uma das pautas para aqueles que integram o Teatro de Grupo. Isso pode ser observado a partir das ações realizadas ao longo da trajetória do Grupontapé e da Trupe de Truões, sempre envolvidos com empenho nas questões políticas da gestão municipal e, para além dela, criando políticas culturais próprias, proporcionando espaços de formação e compartilhamento para os demais artistas da cidade. Tais aspectos ficam evidentes nas entrevistas realizadas com esses grupos e que foram analisadas nessa pesquisa, a exemplo do projeto Casa Aberta (Trupo de Truões) e Encontro de Artes Cênicas do Cerrado (Grupontapé).

Todas essas questões, que vão desde obstáculos na relação com o Estado e suas burocracias, o mercado e os desejos internos dos grupos aqui estudados, levam a uma organização administrativa com a intenção de sistematizar demandas e não sufoca-los artisticamente e nem fazê-los funcionar por trabalhos específicos e pontuais, direcionando para um processo a longo prazo. A divisão de funções e as demais ferramentas administrativas, como o planejamento estratégico, auxiliam os grupos ao encaminhar para certo desprendimento dos calendários de leis de isenção fiscal e, aos poucos, ganhando base para gerenciarem o coletivo de forma mais autônoma.

Acontece que todas essas camadas vão atravessando a sobrevivência do Teatro de Grupo: a compreensão por vezes equivocada do conceito de mercado que se apresenta de modo quase imoral; a instabilidade das políticas públicas para o setor cultural; o pouco retorno financeiro daqueles que assumem o grupo como local exclusivo de trabalho; dentre outros. Esses aspectos, identificados durante as entrevistas, fazem parecer cada vez mais distante falar em garantia de uma possível sustentabilidade.

O Teatro de Grupo em Uberlândia ainda hoje é espaço de resistência, abre lugares para formação e trocas que merecem reconhecimento e um olhar sensível para o que vem sendo estruturado na cidade. Em 2016, considerei o contexto do Teatro de Grupo para pensar na sustentabilidade, mas a necessidade de perceber as políticas culturais e sua complexa dinâmica saltou aos olhos. A partir da compreensão histórica dessas políticas e da análise das entrevistas feitas com os dois grupos, surge uma nova perspectiva sobre sustentabilidade. Há de se reconhecer toda a trajetória, tanto do Grupontapé quanto da Trupe de Truões, mas para pensarmos em sustentabilidade ainda

precisaremos rever como que nós, artistas, nos relacionamos com as políticas pensadas para a cultura; e mais: permanecemos em alerta constante no acompanhamento desses processos. A cada nova possibilidade ou alternativa de pensar e fazer teatro surge mais um caminho para essa busca por sustentabilidade e manutenção.

É importante compartilhar ainda a recente proposta feita por grupos e artistas da cidade de mais uma tentativa de fortalecer o cenário teatral, através de um trabalho em rede e colaboração, e que não dependa do Estado para sua implementação. O CITU – Circuito Independente do Teatro de Uberlândia, projeto proposto por diversos grupos de teatro da cena independente, terá extensa programação, começando em maio desse ano, no espaço da Escola Livre do Grupontapé de Teatro. Um dos principais objetivos, inclusive, é apoiar o espaço do Grupontapé, possibilitando uma pequena reestruturação, mantendo-o ativo e com condições para continuar recebendo os grupos de teatro, ao mesmo tempo em que é criada uma programação continuada do espaço, fomentando e articulando ações de formação de público. A Trupe de Truões, por também manter um espaço já ativo com intensa atividade e, sendo essa uma das ações chefes para a manutenção do grupo, integra o projeto como apoiadora do movimento, não participando efetivamente da grade de programação dos espetáculos que compõe o CITU. Sem nenhum financiamento, os grupos se encontraram no desejo de continuar fazendo e resistindo. Ainda é um experimento, uma tentativa de, mais uma vez, fortalecer e integrar a classe teatral da cidade e fazê-la conhecida e reconhecida. Na programação, são mais de 20 grupos participantes, reunindo uma agenda com 24 espetáculos durante 7 meses. O desafio é conseguir alcançar o público que não tem o hábito de frequentar o teatro promovido pela cidade.

Acredito ainda na força do coletivo e em tudo que podemos movimentar, deslocar, incomodar, sensibilizar enquanto artistas. Durante as entrevistas, ao comentarem sobre os três eixos dessa pesquisa, os artistas definem de forma sensível o que ainda os move e os faz resistir. A escolha em se manterem no interior do Estado de Minas Gerais é consciente e política. O desejo de ser reconhecido é legítimo. A construção de redes de compartilhamento e colaboração também. A relação com o mercado é complexa, mas necessária e estratégica. A formulação de políticas públicas para a cultura é urgente. É isso que o momento nos pede: AÇÃO!

6. REFERÊNCIAS

- AVELAR, Romulo. **O avesso da cena: Notas sobre produção e gestão cultural**. 3 ed. Belo Horizonte: Ed do Autor, 2013. 490p.
- AVELAR, Romulo. **Gestão de Grupo Culturais: compartilhando e cooperando**. Curso Gestão de Grupos e Espaços Culturais: Práticas coletivas - Plataforma EAD Inspire. 2016.
- BARBALHO, Alexandre. **Política Cultural em tempo de crise: o Ministério da Cultura no Governo Temer**. In: Revista de Políticas Públicas. 239-260, 2018. <https://doi.org/10.18764/2178-2865.v22n1p239-260>
- BARROS, José Márcio. **A crise e a cultura**. In: **Políticas Culturais em revista**, 1(2) p. 130-139, 2009 <www.politicasculturaisemrevista.ufba.br> acesso em 03 de março de 2019.
- BARROS, José Márcio. **Cultura e Sustentabilidade: desafios, práticas e futuros**. Cultura. *Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*. Belo Horizonte. Ano X, número 10, 83-89, 2013.
- BOTELHO, Isaura. **As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas**. Revista São Paulo em Perspectiva. São Paulo, v.15, n.2, abril/junho de 2001. Disponível em <<http://www.scielo.br>> acesso em 05 de setembro de 2016. <https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000200011>
- BRANT, Leonardo. **Mercado cultural: investimento social, formação e venda de projetos, gestão e patrocínio, política cultural**. São Paulo: Escrituras, 2001.
- CALABRE, Lia. **Políticas culturais e os desafios setoriais: a área dos equipamentos culturais**. Curso Gestão de Grupos e Espaços Culturais: Práticas coletivas - Plataforma EAD Inspire. 2016.
- CANEDO, Daniele. **“Cultura é o que?”- Reflexões sobre o conceito de cultura e a atuação dos poderes públicos**. In: V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. 27 a 29 de maio de 2009. Faculdade de Comunicação/UFBA – Salvador – BA.
- CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. **Teatro de Grupo: Reconstruindo o teatro**. **Revista de Investigação em Artes**. Ago/2007 Jul/2008 Vol.1 Nº 3. Disponível em <http://www.udesc.br/arquivos/porta_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/045_Andre_Carreira.pdf> Acesso em 10 de janeiro de 2018.
- CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. **Práticas de Produção Teatral em Santa Catarina: Sobrevivência e busca de identidade**. Florianópolis, SC: UDESC, 2002.
- COELHO, Carlos Guimarães. **Nau à Deriva: o teatro em Uberlândia, de 1907 a 2011**. Uberlândia, MG: Assis Editora, 2012. 208p.
- COELHO, Teixeira. **A Cultura e seu contrário: Cultura, arte e política pós-2001**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

COHEN, Samantha Agustin. **Teatro de Grupo: Trajetórias e Relações – Impressões de uma visitante. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

COSTA, Iná Camargo. **Teatro de grupo contra o deserto do mercado**. In: ArtCultura. Uberlândia, v.9, n. 15, p. 17-29, jul-dez 2007.

COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Dorberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro**. São Paulo, SP: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008. 279p.

CUNHA, Maria Helena. **Gestão e Planejamento Estratégico: experiências coletivas**. Curso Gestão de Grupos e Espaços Culturais: Práticas coletivas - Plataforma EAD Inspire. 2016.

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

GIFFONY, Gil. **De quem é a cena? : a regulamentação do exercício amador e profissional de atores e atrizes**. Fortaleza, CE: La Barca Editora, 2010.

GREFFE, Xavier. **Arte e Mercado**. Tradução de Ana Goldberger. 1.ed. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2013. 366p.

LARA, Simone (org.). **Memória do Teatro de Grupo: o teatro em Minas Gerais**. Belo Horizonte, MG: Tradição Planalto, 2017. 220p.

MARTINELL, Alfons. **Agentes Culturais frente aos novos desafios da Gestão Cultural**. In: Revista Ibero Americana de Educación. maio-agosto, 1999.

MANZINI, E.J. **Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros**. In: Seminário Internacional sobre pesquisa e estudos qualitativos, 2, 2004, Bauru. A pesquisa qualitativa em debate. Anais... Bauru: USC, 2004. CD-ROOM. ISBN: 85.98623-01-6. p. 10.

MOREIRA, Eduardo. **Grupontapé: a construção de uma maioria**. Belo Horizonte, MG: Páginas Editora, 2018. 216p.

OLIVEIRA, Valéria e CARREIRA, André. **Teatro de Grupo: modelo de organização e geração de poéticas**. In: Revista Teatro Transcende, ano 12, n. 11, 2003. Pp. 95-98.

PELÚCIO, Chico; AVELAR, Romulo. **Do Grupo Galpão ao Galpão Cine Horto**. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2014. 336p.

PELÚCIO, Chico. **O Teatro de Grupo no Brasil no final do Séc. XX**. Entrevista concedida ao site Cultura e Mercado, 03/09/2003.

POSTAL, Ricardo. **A commedia dell'arte e seus influxos**. Revista Kalíope, São Paulo, v. 7, n.13, jan/jul de 2011. p. 90-111.

RABETTI, Márcia de Lourdes (Beti Rabetti). **A commedia dell'arte: mito, profissão e arte**. Revista ArtCultura. Uberlândia, v. 16, n. 29, jul/dez de 2014. p. 7-11.

RABETTI, Márcia de Lourdes (Beti Rabetti). **Grupos, Trupes e Companhias: momentos da história do teatro**. Urdimento: Revista de estudos sobre teatro na

América Latina. Florianópolis, n 1, p. 72-84, 1997.
<https://doi.org/10.5965/1414573101011997072>

RUBIM, Antônio Albino Canelas (Org.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

SANTIAGO, Selma. **A gestão cultural como instrumento de desenvolvimento em Guaramiranga, Ceará**. In: V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. 27 a 29 de maio de 2009. Faculdade de Comunicação/UFBA – Salvador – BA.

SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell'Arte**. São Paulo: Iluminuras, 2003. (Tradução, organização, introdução e notas: Roberta Barni).

SOLEDADE, Viviane da. **A formação do público como uma forma de sustentabilidade na Cultura**. *Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*. Belo Horizonte. Ano X, número 10, 27-36, 2013

TELLES, Narciso e ARAÚJO, Getúlio Góis. **A prática do Coletivo Teatro da Margem: teatro de grupo e a formação universitária**. In Moringa Artes do Espetáculo. João Pessoa, V. 5 N. 2 jul-dez/2014. Disponível em <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/19664>> Acesso em 06 de agosto de 2017.

TROTTA, Rosyane. **Autoralidade, grupo e encenação**. Sala Preta, Brasil, v. 6, p. 155-164, nov. 2006. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57305>>. Acesso em: 03 de abril de 2018. <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 (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

SITES:

<https://portalfns.saude.gov.br>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>

www.movimentoredemoinho.blogspot.com

www.culturaviva.gov.br

www.uberlandia.mg.gov.br

www.elpais.com.br

www.tribunadonorte.com.br

www.redebrasilatual.com.br

www.amp.brasil247.com

ENTREVISTAS REALIZADAS PELA AUTORA

OLIVEIRA, Ricardo Augusto Santos. Teatro de Grupo: Sustentabilidade, Empreendedorismo e Gestão Cultural em Uberlândia. Uberlândia, 04 de novembro de 2017. Entrevista cedida à Rosiane Aparecida Nogueira Martins.

BIZINOTTO, Katia. Teatro de Grupo: Sustentabilidade, Empreendedorismo e Gestão Cultural em Uberlândia. Uberlândia, 09 de maio de 2018. Entrevista cedida à Rosiane Aparecida Nogueira Martins.

PERFEITO, Maria Aparecida. Teatro de Grupo: Sustentabilidade, Empreendedorismo e Gestão Cultural em Uberlândia. Uberlândia, 10 de maio de 2018. Entrevista cedida à Rosiane Aparecida Nogueira Martins.

LOURENÇO, Katia. Teatro de Grupo: Sustentabilidade, Empreendedorismo e Gestão Cultural em Uberlândia. Uberlândia, 15 de outubro de 2018. Entrevista cedida à Rosiane Aparecida Nogueira Martins.

REIS, Rubem dos. Teatro de Grupo: Sustentabilidade, Empreendedorismo e Gestão Cultural em Uberlândia. Uberlândia, 16 de outubro de outubro de 2018. Entrevista cedida à Rosiane Aparecida Nogueira Martins.

VAZ, Ronan. Teatro de Grupo: Sustentabilidade, Empreendedorismo e Gestão Cultural em Uberlândia. Uberlândia, 23 de outubro de 2018. Entrevista cedida à Rosiane Aparecida Nogueira Martins.

APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTAS

A primeira entrevista foi realizada com Ricardo Augusto e aconteceu em um primeiro momento como entrevista teste, como base para estruturação das próximas conversas que aconteceriam com os demais entrevistados. Em todos os casos, as perguntas foram enviadas com antecedência para os entrevistados, de modo que elas pudessem nortear a conversa sem, no entanto, ficarmos presos a elas e aumentar assim a possibilidade de um aprofundamento nos temas levantados. O roteiro foi adaptado a partir da primeira entrevista, com pequenos ajustes sem, no entanto, ter seu conteúdo alterado.

- 1 – Apresentação: Nome, grupo. Há quantos anos faz teatro. Há quantos anos se mantém financeiramente com teatro?
- 2 – Você considera que seu grupo seja uma empresa?
- 3 – Existe uma divisão de funções para o desenvolvimento das ações do grupo? Como e quando isso se fez necessário e quais foram os impactos no trabalho artístico do grupo?
- 4 – Você é responsável por qual área e o que isso interfere no trabalho do grupo e no seu, enquanto artista?
- 5 – Essa organização impacta nas escolhas estéticas do grupo?
- 6 – Pensando no mercado de trabalho, quais as estratégias que você identifica como essenciais para a manutenção do trabalho do grupo?
- 7 – Poderia citar ações que considere empreendedoras dentro do grupo?
- 8 – Quais as interferências positivas e negativas que podem ser identificadas a partir das escolhas que o grupo fez nas tentativas de permanência do trabalho?
- 9 – Manutenção, sustentabilidade e teatro de grupo. Como poderia definir brevemente essas palavras enquanto artista e parte de um coletivo?

APÊNDICE B – ROTEIRO DE QUESTIONÁRIO

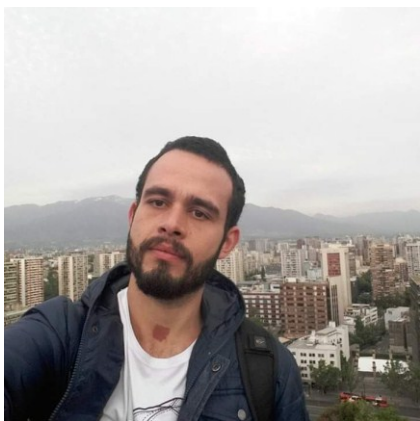
Logo após a realização e transcrição das entrevistas, foi diagnosticada a necessidade de informações mais específicas do sobre aspectos financeiros e gestão dos projetos realizados pelos dois grupos. Por essa razão, um novo questionário foi enviado aos grupos para que respondessem de forma mais às questões levantadas. Nesse caso, as perguntas foram enviadas e respondidas por email e de forma coletiva, ou seja, um questionário para o grupo e não para cada um dos entrevistados como os primeiros relatos. As respostas foram enviadas por Katia Bizinotto e Ronan Vaz, em nome dos respectivos grupos.

Foi enviado o seguinte questionário:

- 1 – Quais as principais fontes de renda para a manutenção do grupo?**
- 2 - Sobre leis de incentivo e mecanismos de fomento. Achem possível criar alternativas para manutenção do grupo para além desses mecanismos?**
- 3 - Em média, qual valor mensal que precisam levantar para manterem a estrutura do grupo? (espaço e profissionais)**
- 4 - Vocês desempenham importante papel na movimentação cultural da cidade, estabelecendo parcerias com outros grupos para utilização da sede. Qual o valor da locação para esses grupos? Existe diferença no valor para grupos de outras cidades?**
- 5 - Existe um critério ou "plano salarial" para o pagamento dos salários dos integrantes dos grupos? E para os funcionários contratados?**

APÊNDICE C – ENTREVISTAS

*Ricardo Augusto é ator, pesquisador, gestor cultural e professor de teatro. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia e especialista em educação infantil pela UNIGAP, investiga teatro para crianças no palco e na escola. Integrante da Trupe de Truões desde 2006, além do fazer artística, atua na articulação, viabilização e captação dos projetos culturais realizados pelo grupo.*²⁴



1 – Apresentação: Nome, grupo. Há quantos anos faz teatro. Há quantos anos se mantém financeiramente com teatro?

2 – Você considera que seu grupo seja uma empresa?

3 – Existe uma divisão de funções para o desenvolvimento das ações do grupo? Como e quando isso se fez necessário e quais foram os impactos no trabalho artístico do grupo?

4 – Você é responsável por qual área e o que isso interfere no trabalho do grupo e no seu, enquanto artista?

5 – Essa organização impacta nas escolhas estéticas do grupo?

6 – Pensando no mercado de trabalho, quais as estratégias que você identifica como essenciais para a manutenção do trabalho do grupo?

7 – Poderia citar ações que considere empreendedoras dentro do grupo?

8 – Quais as interferências positivas e negativas que podem ser identificadas a partir das escolhas que o grupo fez nas tentativas de permanência do trabalho?

9 – Manutenção, sustentabilidade e teatro de grupo. Como poderia definir brevemente essas palavras enquanto artista e parte de um coletivo?

²⁴ O currículo resumido que se encontra antes de cada entrevista foi solicitado e enviado por cada um dos entrevistados.

1 - Meu nome é Ricardo, tenho 32 anos, sou integrante do grupo de teatro Trupe de Truões, comecei a fazer teatro com 14 anos na cidade de Ituiutaba na escola de teatro Vianinha e me mantenho de teatro financeiramente, acredito eu, ainda no teatro Vianinha já realizava algumas coisas que me davam algum retorno financeiro, mas desde o segundo ano de graduação quando comecei a receber bolsa, bolsa de iniciação científica, bolsa de pesquisa, PIBEG, enfim, já recebia algum valor financeiro que me mantinha, que mantinha meus gastos mensais, eu acho (risos).

2 - Com certeza! A gente vem inclusive ao longo dos anos tentando organizar essa empresa e tentando desmistificar o que seja uma empresa de teatro. Porque as vezes, algumas pessoas que se formam em teatro, tem um certo preconceito com essa organização de pessoa jurídica. Mas do meu ponto de vista é uma organização necessária pra que qualquer grupo de teatro possa conquistar e realizar o desejo de viver de teatro, seja em que lugar for. Aqui na trupe a gente mantém um espaço cultural, a gente tem uma série de colaboradores que trabalha conosco, a gente tem os nossos salários, contador, energia, um monte de contas que por si só já nos obriga a dar conta de uma organização administrativa. O que a gente vem tentando fazer é pensar como é uma organização administrativa de teatro. Ela exige toda uma organização, com a rotina de uma pessoa jurídica, mas somos um grupo de teatro que trabalha com criação, com formação, com encontro, intercâmbios. Então é como essa organização administrativa vem para potencializar a nossa crença no teatro, não para nos amarrar ou nos engessar, pelo contrário, que a gente possa ampliar as possibilidades de sustento e realização dessas atividades e ações que nos alimentam como artistas e professores.

3 - A gente fez um curso, eu, Ronan, Amanda Aloysa e Cida. Um curso de Gestão cultural que foi ministrado pelo Observatório de Diversidade Cultural, no ano de 2009, se eu não me engano aqui em Uberlândia. Eles fizeram esse curso em 4 cidades de Minas e nós fomos selecionados para fazer esse curso que discutia uma série de questões ligadas à gestão cultural, desde mecanismos de incentivo, organização, planejamento estratégico, cadeia produtiva de cultura, entre outras disciplinas, era um curso de 6 meses, as sextas e sábados, sexta a noite e sábado o dia todo... e foi isso, a partir desse curso, acho que foi isso mesmo, acho que em 2008, 2º semestre de 2008 ou 2009, foi isso. Mas então Ronan e eu propusemos pra Trupe realizar o que a gente chamou naquele ano de 1ª Semana Interna de Formação e Gestão da Trupe de Truões onde a gente tava chegando aqui nesse espaço, no ano de 2009 e a gente trazia para o

grupo algumas questões que a gente tinha vivenciado durante esse curso. E a partir dessas questões, a gente socializou com o grupo algumas metodologias que a gente descobriu nesse curso, pra organizar um planejamento estratégico, mas ter o mínimo de organização administrativa e aí a partir dessa primeira semana de gestão a gente dividiu... chamou pessoas que tivesse mais experiência em determinados assuntos, a Vilma, por exemplo, foi convidada pra falar um pouco sobre escola de teatro com o grupo, porque a gente já tava pretendendo abrir uma escola de teatro naquele ano. O Rubem dos Reis que é administrador do Grupontapé veio também para dar o ponto de vista deles de como eles tinham se organizado administrativamente e encontrado um mecanismo de sustentabilidade para o grupo em Uberlândia. Isso tinha a ver com formação. E a Gestão era essa organização interna do grupo. Foi a primeira vez que a gente se propôs a uma divisão por coordenações. Então a gente elencou uma serie de coordenações que a gente achava necessária para um grupo de teatro, ou para o nosso grupo de teatro e aí as pessoas foram colocadas nesses lugares a partir de suas habilidades, que elas tinham que ter alguma familiaridade ou algum desejo de estar naquela coordenação. Essa coordenação, não necessariamente estava ligada ao fazer artístico, então tinha coordenação de captação, coordenação de comunicação, coordenação de espaço físico, naquele período, que era a demanda que a gente tinha na atual organização do grupo, atualmente é diferente. Depois disso, em 2012, nós fomos selecionados pra fazer o Circuito Sesc Palco giratório, todos nós tínhamos um outro emprego, relacionado a teatro, éramos professores de teatro, coordenadores artísticos de escolas públicas, ou trabalhávamos como autônomos, mas o Sesc nos exigia estar durante o ano de 2012 por conta do Sesc, nossa agenda pertencia ao Sesc. Então não dava pra nenhum de nós manter os seus empregos. Então tivemos que fazer uma escolha, por mais que naquele ano seguinte a gente, muitos de nós teria seu salário reduzido pela metade, ou menos da metade, mas a gente sabia que era uma grande oportunidade pra pelo menos a partir dali... seria um pontapé pra viver de teatro ou receber um salário mensal com o trabalho com o grupo. Aí a gente chamou o José de Oliveira Júnior que é da Observatório da Diversidade Cultural que é um grande amigo da trupe e ele desenvolveu com a gente durante 3 ou 4 anos, durante 3 anos consecutivos, ele coordenava essa parte de planejamento estratégico e estruturação do grupo. No fim do ano passado a gente findou essa parceria com o Jose de Oliveira Junior e começamos um trabalho com a Ana Carolina que da consultoria, que veio novamente nos auxiliar nessa organização administrativa, a dividir de forma mais clara

as funções, porque o grupo ganhou uma complexidades que aquelas funções, aquela estrutura que tínhamos criado juntos e depois com o José Junior, já não dava conta mais, então a Ana Carolina vem pra isso também. Pra a partir disso também fazer uma série de workshops com a gente também no que diz respeito a administração e como esses workshops poderiam não sufocar a nossa criação artística, mas pelo contrário, que a gente pudesse entender quais as necessidades da gestão e o da criação e como elas se ajudavam e a estruturar a partir desse lugar das funções, das áreas e das funções de cada área como a gente poderia estruturar um sistema de avaliação do nosso trabalho. Porque com o passar dos anos foi gerando uma desconfiança de alguns trabalhavam mais que os outros ou algo assim. Então a Ana Carolina veio para desmistificar um pouco isso e estruturar e amadurecer ainda mais essa questão administrativa para que ela não sufocasse a criação artística, mas que pelo contrário, que ela potencializasse a criação artística e de formação que o grupo desenvolve até hoje.

4 - Atualmente eu sou o responsável pela área de viabilização da trupe, que abarca todas as questões ligadas a articulação e representatividade do grupo frente à outras instituições ou eventos, inscrição em festivais... eu sou a pessoa responsável por ler os editais e tentar descobrir alguma proposta que caiba, a partir de nossos desejos artísticos, nas diretrizes daquele edital e faço parte do Núcleo Gestor da Trupe. A Trupe hoje tem, cada ator tem uma área em que ele é coordenador, então eu sou o coordenador da área de viabilização, mas existem outros agrupamentos. Então existe o Núcleo Gestor que é formado por mim, Cida e Ronan que é responsável por puxar todo o planejamento estratégico, acompanhar a execução do planejamento estratégico, a filtrar o tipo de atividade de capacitação que vamos fazer no ano seguinte a partir dos nossos desejos e também sou integrante do conselho administrativo da trupe que é entendido como o Núcleo duro da trupe, que são aqueles que estão trabalhando diariamente no grupo. O grupo é formado por mais pessoas, mas existem aí 7 pessoas que estão diariamente trabalhando na rotina administrativa e de criação artística do grupo. Então esse Núcleo duro forma o conselho administrativo, essas 3 pessoas formam o Núcleo gestor, que é responsável por acompanhar e fazer a coisa acontecer, puxar o carro por assim dizer, provocar as pessoas nesse sentido, e sou responsável pela área de viabilização que é essa de patrocínios, contatos, é... eu disparo os projetos junto com a Laís que é responsável pela escrita dos projetos e acho que é isso, essas 3 funções complementares, além de professor e ator, claro. (risos)

5 - Eu acho que essa organização impacta nas nossas escolhas estéticas e artísticas, a medida que a gente passou a entender que um desejo artístico as vezes pode levar 5 anos pra se concretizar. Porque até que eu desejo montar um espetáculo, aí eu preciso ver quais são os patrocinadores que se interessariam em patrocinar esse espetáculo, quais são os mecanismos de incentivo que poderiam nos auxiliar a montar esse espetáculo, por onde esse espetáculo poderia circular, isso tudo vai fazendo com que a gente faça esse planejamento estratégico a partir dos nossos desejos pessoais, a gente joga isso na roda e aí esses desejos pessoais passam por uma peneira coletiva, que é onde existe intersecção desses desejos, e então a partir disso a gente vai elencando uma prioridade de realização desses desejos e sonhos que a gente tem. Então essa organização e o entendimento de como se da um hoje o incentivo a cultura no Brasil, em Minas Gerais, na cidade de Uberlândia, faça com a que a gente consiga ter uma frieza maior pra fazer nossas escolhas. Acho que essa organização interfere nisso, no planejamento a curto, médio e longo prazo. E que as vezes a gente vai ter que ter uma paciência maior pra realizar determinado desejo. Eu acho que tem uma outra coisa que interfere nas escolhas artísticas que tem a ver com o mercado. A Trupe atualmente investiga teatro para crianças e jovens, mas também investiga teatro para adulto, mas durante a nossa trajetória, o teatro para infância e juventude teve mais saída, teve mais gente que comprava os “produtos”, os espetáculos pra infância e juventude. Então a gente acabou se dedicando mais a isso porque era uma oportunidade de sustento, o que não nos impossibilitou de fazer investigações ou de realizar desejos artísticos adultos, de espetáculos adultos. Mas o repertório do grupo acaba ficando muito ao redor do teatro para crianças e jovens. Mas a gente também escolheu como um dos princípios do grupo, não ser reconhecido apenas como um grupo que trabalha com teatro pra infância e juventude e nem um grupo que investiga e que se aprisiona em determinadas investigações artísticas, pra determinado desejo artístico a gente decide que técnica a gente quer investigar, que tipo de parceiros podem nos ajudar, podem nos formar nessa técnica que nos interessa naquele momento e de não nos congelar ou ser reconhecido por determinada escolha artística e estética, mas o que nos interessa dizer e como nos interessa dizer, aí a partir disso a gente vê como viabiliza esse desejo e quais são os parceiros que podem potencializar isso na nossa formação.

7 - O espaço foi uma das primeiras coisas que a gente decidiu investir e até hoje é um investimento, o espaço não se mantém sozinho. O nosso cachê muitas vezes é o que

mantem o espaço. Por outro lado, a gente também enxerga que é um investimento que nos colocou em outro lugar, no sentido de ter a oportunidade de ter um lugar onde estão reunidos todos os adereços e figurinos e cenários do grupo, o que faz a gente esquecer menos coisas pra trás quando tem que fazer determinada circulação, ou trazer uma organização maior, todos os papéis de projeto, empresas e tudo isso fica aqui no espaço. Então a escolha de ter uma sede – foi uma escolha! – e até hoje essa escolha é um investimento porque os projetos desenvolvidos no espaço, não mantem o espaço, eles complementam a manutenção do espaço, mas a gente investe dinheiro nosso desde 2009 no espaço, mas a gente entendeu que era isso: ou a gente fazia essa escolha ou a gente não teria o amadurecimento que a gente desejava, porque a Universidade não dava conta mais, a gente já tinha terminado o curso, a gente precisava sair de lá. A escola de teatro, nós escolhemos também ser um grupo de artistas-docentes, porque não nos interessa ser somente atores ou somente gestores ou somente professores, a gente trabalha muito essa tríade. E principalmente, a formação e a criação são lugares que interferem um no outro, né?! A minha pesquisa de mestrado, por exemplo, tem a ver com isso, de como a minha presença na escola interfere na minha escolha artística no grupo e como a minha escolha artística faz com que eu proponha determinadas formas de se fazer teatro com as crianças e não outras e como as respostas das crianças faz eu rever aquilo que faço para elas aqui na trupe.

Os mecanismos de incentivo a cultura tem sido a grande base de sustento aqui do grupo, é um desejo nosso não ter tanta dependência desses mecanismos, mas atualmente é o que mais nos mantém e essa questão dos espetáculos que é: a nós interessa como filosofia e ideologia artística trabalhar com teatro pra infância e juventude, mas não nos render ao mercado, no sentido de: a Trupe de Truões não reproduz nenhum filme Walt Disney para o teatro mesmo sabendo que isso seria muito mais vendável do que qualquer outro espetáculo que a gente faça no teatro pra infância e juventude. Por outro lado a gente sabe que o teatro para infância e juventude ele tem mais saída tanto para instituições como SESI, SESC, que a gente tem estabelecido parcerias, como pra escolas. Mas nesse sentido ainda a gente ter consciência de que, o projetos de formação e os espetáculos para infância e juventude, eles tem mais saída, mas é isso, a gente não vai se render ao que o mercado quer, mas tentando aliar onde tem possibilidade de saída do nosso produto e dos nossos espetáculos, aliado aos nossos desejos artísticos. Por exemplo, na trilogia das mil e uma noites a gente começou uma aproximação muito

forte com Assitej que é a Associação Internacional de Teatro para Infância e Juventude, principalmente numa das ações que eles tinham que era de temas tabus para crianças e jovens, então muitos espetáculos que hoje temos em repertório, algumas diretoras de escola diziam que elas levariam a escola para assistir aquele espetáculo se a gente cortasse determinada cena, se a gente não usasse determinadas palavras, e a gente nunca se rendeu a esses caprichos, porque pra nós é importante falar para crianças e jovens sobre isto e desta forma e não desvirtuar porque a gente precisa de dinheiro e somente. A gente também foi se abrindo pra pensar como fazer um teatro empresarial, um teatro para empresas sem ferir os nossos princípios artísticos. Então mesmo quando a empresa nos pede pra tratar de sustentabilidade ambiental com teatro para crianças e jovens, a gente reflete muito sobre o como fazer isso, pra que não vire um espetáculo didático, no sentido de “contar para as crianças o que deve ou não ser feito para cuidar do meio ambiente”, mas como a experiência e a fruição de determinada obra artística pode levar aquele espectador à refletir sobre a responsabilidade dele com o meio ambiente, com o mundo em que ele vive, sem ser essa coisa didática e chata, mas pelo contrário, que seja também arte. Então a gente vem se abrindo pra outras possibilidades que o mercado tem nos dado como possibilidade de sustento, mas a gente também tem tentado, por meio da nossa arte, abrir espaços de trabalho dentro desse mercado e trabalhando como espaço de formação, então mesmo se pedagogas pedem pra mudar a cena a gente pega como responsabilidade, convidá-las sempre para uma nova estreia, um novo espetáculo, uma nova oficina, pra que elas possam se formar e ampliar também o conceito de teatro, pra a partir disso, possibilitar que os alunos daquela escola possam assistir a esses espetáculos e que elas possam dialogar caso os alunos questionem alguma coisa ou comentem alguma coisa com os pais em casa, que elas também não fiquem em uma saia justa ou numa sinuca de bico, mas que elas possam também dialogar com isso e também se formar e possibilitar a esses alunos espectadores uma formação maior e uma possibilidade de fruição artística.

8 - Eu acho que nossa maior ação e que tenha nos dado maior visibilidade tenha sido a aquisição do espaço, talvez nós sejamos (não sei se posso afirmar isso), mas talvez nós sejamos o único grupo que saiu do curso de teatro da ufu e que mantém uma sede, um espaço cultural. Atualmente, não que sejamos o único, mas talvez o primeiro a se propor isso e a manter o espaço. Então pra nós manter o espaço é uma grande ação de empreendedorismo, nesse sentido de ainda estar descobrindo como manter esse espaço,

como torna-lo autossustentável, mesmo sabendo que ele ainda não é, mas que a gente enxerga nele uma possibilidade de amadurecimento que sem ele não seria possível. Isso é um fato. Uma outra coisa que o próprio fazer nos trouxe foi estruturar os projetos da trupe em programas. Então hoje, temos dois programas. O primeiro programa que é de formação de público e de espectadores, onde estão todos os projetos de formação do grupo e todas as atividades de formação interna ou que a gente proponha a comunidade artística da cidade e mesmo o repertório que a gente mantém com as mostras, Mostra de Cinema, Mostra de teatro, shows de música no espaço... isso tá dentro desse Programa de Formação de Público e Espectador. E o outro programa que é o Casa Aberta que eu acho que ganhou mais força ainda do que formação, que é... a gente usa alguns ditados que é o de “não esconder o ouro”, não nos interessa ser o único grupo de Uberlândia que vive de teatro, pelo contrário, a gente vem tentando, pensando juntos, como que a gente pode auxiliar outros grupos que tenham o mesmo desejo de se estruturar. A gente nunca negou, uma das coisas que a gente tem um combinado entre nós, é nunca negar nenhum tipo de informação. Então se chegar qualquer pessoa aqui perguntando sobre determinado edital, como se escreve projeto, como se faz captação, a gente nunca esconde. Isso de fato é um acordo entre nós. E o intercâmbio entre os grupos, encontrar outros grupos que tenham a mesma busca insana de viver de teatro fora dos grandes eixos, fora das grandes capitais (risos), ou mesmo os que estão nas grandes capitais, nos fortalece muito, porque tira de nós a sensação de solidão, acho que a gente encontra outras possibilidades de sustento e outros tipos de organização legítimos e que respeita a dinâmica de um grupo que trabalha com arte, isso faz a gente ficar se revendo o tempo inteiro e tirar todas as nossas certezas, nessa busca incessante por amadurecer, tanto nessa parte estrutural como da criação artística.

Então acho que isso assim... o espaço! Falando sobre empreendedorismo né?! O Ponto dos Truões, assumir como missão ser um grupo de teatro sediado no interior de Minas Gerais, a gente não pretende sair daqui, mas a gente quer viver de teatro profissionalmente aqui, e como descobrir a partir do nosso ofício formas de auxiliar outros grupos a se profissionalizarem e como contribuir com a formação de público e plateia na nossa região. E levando o nome da nossa região pra grandes centros ou grandes festivais de teatro.

9 - Vou falar intuitivamente sobre essas 3 palavras. Mercado pra mim é quem compra, é onde o dinheiro circula, é quem define as regras, do que vai circular ou do que vai ser

produzido. Sobrevivência tem a ver com o que faz esse grupo sobreviver, o que faz desse grupo continuar dando murro em ponta de faca no interior de Minas Gerais, o que faz esse grupo querer continuar fazendo teatro, que é o que alimenta a alma além do bolso. E sustentabilidade é o meio termo entre os dois, é como eu consigo viver financeiramente de teatro, mas como eu consiga fazer com que o teatro faça minha vida ter sentido. Então é o encontro dessas duas coisas. É onde eu possa vender o meu trabalho, mas sem deixar de lado o fato de que meu trabalho é um ofício e uma vocação e não mais só um lugar onde eu pague as minhas contas

OBS.: A pergunta número 6 foi incluída após necessidade verificada em entrevista teste, no entanto, pode-se observar que o assunto foi discutido no decorrer dessa primeira entrevista.

§



Katia Bizinotto é atriz profissional, co-fundadora do Grupontapé, coordena as áreas administrativo-financeira, jurídica e a festão dos projetos do Grupo. Atua em teatro e cinema, tendo participado de diversos cursos livres e oficinas com renomados artistas e acadêmicos. Como advogada, preside a Comissão de Cultura da OAB, realiza o Seminário de Direitos Culturais e é membro titular do COMPHAC – Conselho Municipal de Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Cultural de Uberlândia.

1 – Apresentação: Nome, grupo. Há quantos anos faz teatro. Há quantos anos se mantém financeiramente com teatro?

2 – Você considera que seu grupo seja uma empresa?

3 – Existe uma divisão de funções para o desenvolvimento das ações do grupo? Como e quando isso se fez necessário e quais foram os impactos no trabalho artístico do grupo?

4 – Você é responsável por qual área e o que isso interfere no trabalho do grupo e no seu, enquanto artista?

5 – Essa organização impacta nas escolhas estéticas do grupo?

6 – Pensando no mercado de trabalho, quais as estratégias que você identifica como essenciais para a manutenção do trabalho do grupo?

7 – Poderia citar ações que considere empreendedoras dentro do grupo?

8 – Quais as interferências positivas e negativas que podem ser identificadas a partir das escolhas que o grupo fez nas tentativas de permanência do trabalho?

9 – Manutenção, sustentabilidade e teatro de grupo. Como poderia definir brevemente essas palavras enquanto artista e parte de um coletivo?

1- Meu nome é Katia Bizinotto Macedo Soares, com z e dois t, sem a cento no katia, vulgo a outra Katia, ou a uma, dependendo do ponto de vista. Mas eu faço teatro profissionalmente, eu posso dizer, desde o início do grupontapé que foi em 1994. Antes, já tinha brincado talvez, mas era coisa de escola, coisa de igreja, então desde essas brincadeiras, vamos dizer assim (se bem que na escola, eu já levava a sério) então algo que pra mim, eu sempre gostava ne. E também no início, tinha meu tio que fazia teatro, no meu ponto de vista era profissionalmente, mas ele não sobrevivia da arte, nem do teatro. Mas eu já ajudava ele... então experienciar o teatro, desde pequena, profissionalmente desde 1994. E financeiramente também. Porque na verdade, quando a gente começou com o grupo, eu tinha 17 pra 18 anos, mais ou menos, na verdade eu tinha outro trabalho, eu trabalhava de secretaria e aí eu me recordo, que deixei esse trabalho, pra investir meu tempo no teatro e isso já me dava, pouco, mas um retorno financeiro. Então é isso, desde o início, eu já recebia alguma coisa ali do grupo e depois a gente foi se estruturando melhor. Mas eu posso dizer que desde o início, porque eu lembro que desde que eu comecei a trabalhar com teatro, eu parei de pedir dinheiro pra minha mãe, então... (risos).

2 – É... a gente já teve até um problema em relação a isso no passado, foi um problema pro grupo, porque a gente foi taxado de ser uma empresa. Então isso até começou a mexer com a nossa autoestima. “Não, mas a gente faz teatro, a gente é uma empresa porque a gente precisa se organizar de alguma maneira.” Mas hoje isso é muito claro pra gente, é muito tranquilo. Ser uma empresa, ter se organizado como uma empresa, ao contrario, a gente desde o início, mesmo sem... não, peraí. A gente precisou de uma

CNPJ em algum momento, aí em principio a gente resolveu ser uma associação, porque o modelo que tinha era a Associação de teatro de Uberlândia, que já tinha um estatuto, que a gente se inspirou um pouco. E meio que foi o que a gente tinha de referencia de grupo, de organização de teatro. Não era nem um grupo ne?! Porque a associação não era um grupo, mas uma organização de teatro. Mas desde o inicio, a gente viu a necessidade de se organizar. Ate porque logo no inicio, a gente já viu uma semente do que hoje a gente chama de teatro aplicado, então a gente já precisou vender o trabalho. Então a gente tinha, se a gente tava negociando, a gente tinha que ter como receber e pra ter como receber de uma empresa ou de um patrocinador naquela época, era uma nota fiscal. Então aí foi a evolução das coisas, ne?! Então, em termos de organização, eu acredito que não existe regra, existe intuição de cada coletivo que se junta e propósito. No nosso caso, a nossa intenção era viver de e para teatro. Era o nosso (é ainda ne) mas era nosso desejo naquela época, nosso projeto de vida. Pra nós, na nossa cabeça, a gente tinha que se organizar de alguma maneira, então assim, talvez por conta das questões que eram colocadas que um grupo que se tornava uma empresa... aí tinha uma fusão assim, de que não podia ser empresa, se era um grupo de teatro, isso aí por um tempo, foi um grande problema e depois a gente viu que isso era uma grande bobagem, que não tem nada a ver. É uma forma de organização; você não deixa de ser um grupo porque você tem um cnpj. Aí você tem outras questões, mas não que você deixa de ser um grupo, de ser artista, aí como cada um se relaciona com isso é outra questão.

3 - Em 94, o grupo se formou (mas isso eu posso olhar nos documentos também) mas primeiro veio essa questão de ser uma associação ne, uma organização em termos jurídicos, primeiro. Quando eu entrei já tinha um grupo de pessoas ne, já estavam falando numa montagem... eu entrei já existia a ideia de uma montagem, de um espetáculo. Então, eu entrei meio assim ne, vendo como que é, e as pessoas estavam ali ne e nesse momento só existia um objetivo que era montar um espetáculo, naquele primeiro momento. Depois que você vê que é bom aí você quer todo dia ne. (risos) Aí depois é que veio essa ideia então de viver fazendo teatro. Então primeiro, foi essa parte jurídica. Depois, logo na sequencia, foi essa questão de divisão de trabalho, de tarefas. Porque mesmo sendo pra uma empresa ou pra uma montagem, é natural a necessidade de cada um fazer uma coisa e aí no começo, como o foco era só a montagem, teve uma divisão. Fulano ia desenhar o cenário, beltrano ia fazer não sei o que lá, o outro ia pensar o figurino, e eu sei que pra mim caiu o negócio de ir atrás de patrocínio, já de

cara. E eu lembro que nem conhecia, não tinha ideia de Lei Rouanet, não sabia nada, nada do que esse povo tava falando. Aí cheguei numa empresa e perguntaram se a gente tinha projeto na Lei Rouanet, eu falei que tinha e que se o valor ia ser abatido no imposto de renda, eu falei que ia, mas não tinha, eu não sabia o que que era ne, (risos) nunca abateu esse dinheiro no imposto de renda (risos). Mas assim, meio que já deu essa divisão de função para o espetáculo. Éramos 13 pessoas. Obviamente, aí hoje eu percebo ne, com mais maturidade, nem todo mundo dá certo em tudo, nem todo mundo dá certo em todas as funções, e aí o que tem acontecido e, desde o início a gente tenta agir assim, é respeitar as habilidades das pessoas e potencializar naquilo que a gente pode e consegue. Hoje eu consigo ver assim, antes não, antes a gente só fazia. Aí tá, essa foi a primeira divisão que posso falar de trabalho, de tarefa, para levantar o espetáculo. Aí era isso, aquele que fazia o memorando (memorando é antigo ne – risos), pra prefeitura, pedir o teatro, o outro fazia contato com quem conhecia nas outras cidades e assim ia, aí a gente estreou o espetáculo e aí surgiu... nessa aí já teve uma questão de fazer um trabalho de teatro para uma empresa. A gente foi pedir um patrocínio e aí eles falaram: então tá, mas aí vocês fazer uma peça pra gente, a gente deixa de contratar um ator e passa o contrato pra vocês, aí a gente ajuda vocês e vocês ajudam a gente. Então, nessa daí surgiu uma outra coisa para o grupo. E aí essas duas coisas de início chocaram um pouco. Por quê? Porque existia uma ideia também de algumas pessoas de viver de teatro, nós estamos aqui em Uberlândia, vamos ser reconhecidos e vamos viver só de teatro. Do teatro, que hoje a gente chama de artístico, meio que a gente fez uma divisão pra entender o que é o teatro aplicado e o teatro artístico. E aí teve um desarranjo no grupo, e algumas pessoas... acho que foram questões ideológicas, mas não só isso, questões afetivas, emocionais... mas o grupo meio que deu uma desfeita, dos 13 ficaram apenas 4 pessoas. E aí essas 4 pessoas resolveram continuar e, resolveram continuar, aí vem a parte do empreendedorismo, a fazer esse teatro que hoje a gente chama de aplicado, mas que já foi chamado de empresarial, já foi chamado de um monte de nome, para poder viabilizar também os outros trabalhos artísticos. Que já resumindo então, já vimos que não dava dinheiro e a gente não ia conseguir o sustento e viver daquele trabalho, naquele momento em Uberlândia. Aí foram as duas coisas juntas que nos levou pra São Paulo (to contando a história, pra construir o pensamento sobre divisão de tarefas). Aí a gente foi pra São Paulo e a convite de uma empresa, fizemos uma parceria com essa empresa que o Rubem trabalhava, de palestras e tal e eles tavam procurando um grupo de teatro porque

lá em São Paulo já acontecia teatro nas empresas, mas era uma novidade e a gente então fez essa parceria. Aí nesse momento a gente começou a lidar com um número maior de trabalho e de dinheiro e a gente começou: “aí então, quem vai cuidar do caixa?”. Aí eu lembro que, não sei se foi antes ou depois, mas eu fiz um curso no SEBRAE, de negócios, pra entender... só que assim, a gente nunca foi visto como um negócio... a gente, eu falo assim, a gente do teatro, a área da cultura. Então, as coisas eram muito quadradas pra gente, não servia pra gente, mas dava uma ideia. E aí isso me deu um pouco de visão administrativa, eu já tinha trabalhado um pouco nessa área, mas eu tinha uma ideia do que era. Mas pra você ver, num primeiro momento então a Katia ficou com o financeiro, o Marcial com a parte artística, e eu... vendia, eu acho (risos) eu acho que tava mais na produção de novo. Tinha um trem assim, mas é porque quem vendia mais nosso trabalho era essa empresa, mas enfim, a gente se organizou. Aí então a gente já viu ali de novo que era uma outra etapa e que a gente precisava distribuir de novo função, porque a função já tava ficando pesada, tinha mais coisa pra ver. E aí foi um período que a gente trabalhou muito, desgastou bastante também porque a gente também tava lá querendo fazer teatro, mas consumiu muito o nosso tempo e em São Paulo era muito louco, porque a gente não conseguia fazer tanta coisa. A gente tinha uma ideia daqui de Uberlândia como que era viver em São Paulo, achava que era ótimo, que tudo acontecia, tinha teatro, tinha oficina, mas se você também precisa trabalhar o tempo todo pra viver, você também não consegue usufruir de tudo que tem. Então a gente tinha uma ilusão, na verdade, e aí tudo jovem, aí beleza né. (risos). A gente se deparou com a realidade. Você tem que trabalhar pra viver, como qualquer pessoa, em qualquer lugar. Por isso que eu acho importante quem trabalha em outro lugar, antes de ser artista, pra você ver que a mesma coisa, você tem que trabalhar do mesmo jeito, ou mais, pra poder você viver daquilo. Então não tem ilusão. Porque a gente via novela e achava que era fácil, mas não tem nada de fácil. E aí fez essa divisão. Aí quando a gente voltou pra Uberlândia e aí a gente foi evoluindo nessa coisa de divisão de função. E evoluindo nessa coisa de empresa, mas no sentido de organização, mais porque a gente precisava, porque a demanda do trabalho era muito, porque a gente começou a contratar ator, a gente começou a ter outras pessoas trabalhando com a gente, a gente começou a ter mais responsabilidade. Porque quando é só você, beleza. Ah, vamos repartir aqui o chapéu, mas e aí quando não é mais? Você tem despesa, aluguel, não sei o que, não sei o que, e pagar pessoas. Então é, eu acho que isso sim, quanto mais empresa você for nesse sentido de se organizar e gerir bem um recurso, que logo mais na frente a gente

começou a trabalhar com lei (até 97 a gente não trabalhava com nenhuma lei, de 94 a 97 ou 98 foi só dinheiro de venda do nosso trabalho, então era empresa, muitas vezes era empresa, as vezes a gente ia na empresa sem cobrar nada, o que a gente chamava de custo zero que era pra vender livro e CD e era isso, então quer dizer, isso nos exigiu ter um controle, aí que conheci o excel (risos) e assumi a parte financeira. Aí a gente já tava com a sede na Rua Chile quando a gente começou a fazer a gente mesmo nos vender, porque antes era muito essa empresa de São Paulo que eu falei que mais vendia nosso trabalho, depois que a gente começou, que a gente voltou pra Uberlândia, de 96 pra 97 e começou a vender nosso trabalho, a produzir mais, aí eu peguei o financeiro, a Katia foi pra parte de criação junto com o Marcial, porque aí eles criavam as cenas, aí o teatro aplicado demandou da gente essa divisão de função mesmo e o comprometimento com cada uma dessas funções, de verdade. Não que antes não fosse, mas de ser mais criterioso. Porque aí os dois assumindo a criação, por exemplo, aí ela fazia o roteiro, o Marcial também, a gente vendia muito trabalho pras empresas, a gente tinha que entregar no dia... foi legal isso pra nós, porque de certa forma nossa responsabilidade foi muito cobrada, então a gente teve que aprender a ser muito responsável, o que quando a gente começou, na época que a gente começou a fazer teatro não tinha. Tinha ainda aquela visão que artista era desleixado, que artista era largado, que não queria dinheiro – dinheiro no sentido assim, de cuidar, organizar do dinheiro – por isso tinha a figura do produtor da carreira do artista, sendo aquele que cuidava do seu dinheiro, e aí eu falo artista no geral. E aí eu acho que esse trabalho com as empresas nos trouxe... até por estar tanto com essas empresas, ver o jeito que eles faziam pra poder fazer o teatro pra eles também, ao mesmo tempo isso alimentava a gente. O que disso tudo que serve pra nós? Muita coisa a gente foi aprendendo assim.

4 – Então, aí tem uma coisa... porque aqui a gente tem uma característica, vou chamar de sócios-fundadores, apesar de um deles não estar mais, e o Rubem não ser sócio do grupo, mas que a gente fez uma parceria há muitos anos e que a gente considera que é. A gente tem essa função de empreendedor, de “dono do negócio”, vamos dizer assim, mas no sentido de que se for tudo pro saco, a gente que vai ter que arcar, a gente tem que manter viva a chama das ideias... como diz o Romulo, tem que carregar o piano. Todo mundo, eu acho, que tem sua importância nessa mola, nessa mecânica, mas é isso, a gente tem uma responsabilidade de sócios pro empreendimento e aí tem mais a função dentro da rotina cotidiana, né. Aí nessa rotina cotidiana eu assumo a coordenação

financeira e de projetos hoje, porque a gente tá bem reduzido hoje de pessoas, mas é isso hoje, tudo que tiver a ver com dinheiro – tem os meninos que trabalham comigo, a Aline e o Eder, o Eder tá mais ligada a contábil e financeira e a Aline faz essa mediação entre os projetos e as planilhas também – então passa por eles, passa por mim, mas tem um filtro aí, eles tem autonomia também, mas tem coisa que não tem jeito, acaba que chega na minha pessoa. E aí o que que interfere ne?! A gente reclama porque a gente reclama de tudo ne?! Que tá cansado, que tá sem tempo, que tem muita coisa pra fazer, mas eu não saberia ser só (só, mas eu não acho pouco não), mas eu não conseguiria ser só atriz dentro do grupo, eu tenho necessidade de fazer outras coisas. Eu gosto de produção, eu gosto de ver as coisas sendo realizadas, eu gosto de ter ideia, eu gosto de entregar uma prestação de contas. Eu acho uma prestação de contas tão linda (risos), quando ela tá finalizada, lacrada, ir lá e colocar no correio, eu acho lindo (risos). Mas eu acho que a gente não tem como fugir disso na verdade, quer dizer eu não sei pensar diferente a não ser do jeito que é, quer dizer eu fui ocupando e nós aqui enquanto profissionais fomos ocupando aquele espaço, que ou foi necessário ocupar e teve que aprender ou por querer. Então tem espaço para as duas coisas: pra querer e pra aprender. Agora também se eu não quisesse fazer determinadas coisas que eu faço hoje, poderíamos ter outra pessoa fazendo? Poderia, mas isso ia impactar em outras coisas. Talvez em salário, talvez em estrutura mesmo, porque tem no-hall que você vai criando também, então hoje o tempo que eu levo pra pensar numa readaptação, não pensando só num projeto, mas pensando no ano inteiro no grupo? É rápido, de certa forma. Porque aí você já acumulou, porque você já tem uma prática disso, é que nem com o próprio teatro, tem estar em constante atividade, tem que cavar sempre, mas é prática. E eu acho bom, eu gosto de estar nesses lugares que eu tô. Eu gosto de ser necessária, eu acho. No grupo, pra fora do grupo, na ATU, na Comissão de Cultura, por aí, onde eu puder contribuir de alguma forma com o que eu sei. Eu poderia guardar pra mim, mas não faz meu jeito.

Então eu falei de assumir esse outro lugar sem ser a cena, eu falei que eu gosto, mas acho importante completar porque o que que isso impacta no meu trabalho de atriz. Impacta! Impacta no que?! Impacta que muitas vezes a gente não vai pra cena com a cabeça tranquila, a gente vai pensando nos prazos, nos editais... porque é isso... você não tem sossego pra criar. A gente até tenta se organizar. Então esses 3 dias a gente vai pensar só nisso, mas até você entrar e conseguir mergulhar nas coisas aí você já perdeu

um dia e isso é muito pra quem cria. É muito eu ter que ler uma instrução normativa e não ter tempo de ler um livro que vai me alimentar a imaginação pra criar. A gente tem que arrumar tempo, mas aí são tantas outras funções que aí o tempo vai reduzindo, e aí a gente não vai dando conta de administrar o tempo pro tanto de coisa que a gente tem que fazer. E aí tem muita coisa que a gente PRECISA fazer, não é que a gente quer não. Ninguém quer, eu acho, por exemplo, ter que justificar porque você tirou um valor de uma linha e colocou na outra. No sentido assim: “você não ta acreditando que isso aqui é o melhor para o que eu to fazendo?” Pode ter gente desonesto, pode! Mas a maioria do povo que faz teatro ou arte é muito mais honesto nesse lugar porque é o que a gente tem, nós não vamos querer desmoralizar, entende?! Sem contar que você tem mesmo que fazer o projeto acontecer. Então eu acho que a gente, em geral, os artistas que dobram, que não são poucos, nem só o Uberlândia, nem só nas capitais, mas os que tem que também ficar na parte de elaboração e administração dos projetos, acabam perdendo... acabam gastando o tempo... se fosse com coisa útil, eu não ia reclamar não, mas na maioria das vezes você ta provando o obvio e isso é jogar tempo fora e desgastante. Aí quando tem que ir pra cena você acaba indo irritado, e os outros não tem nada a ver com isso, mas você acaba descontando, ou você atrasa porque tinha que responder não sei o que até que horas. Então atrapalha porque acaba que a gente não consegue deslanchar com tranquilidade nessa seara da produção, por conta da burocracia que se instaurou no país pra você ter uma verba pra fazer teatro. E a gente que é do interior sabe que isso pra nós é a maior realidade. Ninguém aqui vive de bilheteria.

Eu acredito que essas estratégias sejam inclusive pra gente independender do Estado. Não que ele não seja responsável e que a gente não possa ter acesso. Mas que a gente possa ter um pouco mais de tranquilidade pra trabalhar. Porque a arte não é medicina. Não é! Nós enquanto artistas também precisamos aprender a dar valor ao que a gente faz também, no sentido que, ninguém vai na consulta sem pagar ne?! Paga! E isso porque eu to falando porque também não temos um atendimento público de qualidade e aí a gente vai entrando em outras instâncias do público e privado. E a gente vive nesse trânsito, do público e do privado. E a gente do teatro, a gente é muito importante. A gente em primeiro lugar, tem que se dar esse valor. E isso porque o poder público não considera a gente importante, ninguém considera a gente importante, enquanto arte. Talvez o empresário contrata a gente pra fazer um trabalho dentro de sua empresa para

seus funcionários, talvez ele considere porque ele vê resultado depois que o grupo de teatro vai lá.

6 – Eu acho que desde sempre, desde que o teatro existe ele vive procurando estratégia. Parece não ter solução, na verdade. E aí cada coletivo vai achar seu caminho, cada artista sua estratégia. E eu acho que coletivamente a gente não se entende nunca. É um tipo de pensamento tentando destruir outro tipo de pensamento, um tipo de fazer detonando outro tipo de fazer, a academia não reconhecendo a prática, a prática não reconhece a academia. De forma que qualquer um desmonta a gente. Qualquer um pode pensar que com esse povo aqui não precisa da gente mexer porque eles mesmos se batem, eles mesmos se quebram. Por isso cada vez mais eu acredito que temos que pensar em estratégias coletivas e coletivo enquanto classe. Recentemente eu vivenciei essa tentativa. Então pensando em cada coletivo temos que cair nessa real que a gente tem que se dar o valor e nos unir. A gente que tem que mostrar que temos esse valor e é na ação, é no fazer, é tentar viabilizar nosso fazer, é não parar, porque se a gente não tentar aí acabou tudo ne?! (risos)

7 – Eu acho que o Grupontapé conseguiu no começo, quando apareceu essa questão do teatro nas empresas, a gente viu uma possibilidade de manter o trabalho, de não ter que fazer outra coisa que não tem nada a ver com teatro pra conseguir fazer teatro. É um outro lugar do teatro e que depois de muitas discussões a gente considera importante. Mas talvez o mais importante seja isso: estar atento às oportunidades. Viver aqui e agora e observar o que que tá acontecendo e ver o que você com o seu trabalho consegue articular pra você continuar fazer o que acredita. A gente aprende com o outro, mas sem ter, e acho que isso já faltou por um tempo em Uberlândia, de aproveitar as experiências dos outros que estão aqui, no mesmo lugar que a gente, pra estarmos sempre nesse processo de formação. Uberlândia é uma cidade empreendedora? Beleza. E qual o problema de sermos empreendedores no teatro também. Já tivemos um momento em Uberlândia de muito egoísmo, mas as coisas foram mudando, na medida em que outros grupos vão se estabelecendo. A medida que outros grupos vão passando pelas mesmas questões aí vai surgindo empatia. A gente ouvia: ah, mas vocês estão se vendendo pro mercado! E o que é mercado, gente?! Pra mim são as minhas necessidades e ter a possibilidade de atendê-las com o meu trabalho é gratificante. É só ter ouvido pra aprender, a vida é uma escola mesmo. (risos)

9 – Sustentabilidade: sonho. Manutenção: necessidade. Teatro de grupo: escola.

OBS.: Nessa entrevista não foi feita de forma direta a questão número 8 do roteiro, pois ela já havia sido contemplada no decorrer da fala da entrevistada e optei por abrir mão para que a conversa não ficasse redundante.



Cida Perfeito é produtora e gestora cultural. Graduada em Música pela Universidade Federal de Uberlândia. Participou de vários cursos na área cultural e trabalhou na Secretaria Municipal de Cultura por 30 anos coordenando projetos nas áreas de música, teatro e dança. Integrante da

Trupe de Truões desde 2009, hoje é responsável pelas questões administrativas do grupo e de gestão do espaço sede Ponto dos Truões.

1 – Apresentação: Nome, grupo. Há quantos anos faz teatro. Há quantos anos se mantém financeiramente com teatro?

2 – Você considera que seu grupo seja uma empresa?

3 – Existe uma divisão de funções para o desenvolvimento das ações do grupo? Como e quando isso se fez necessário e quais foram os impactos no trabalho artístico do grupo?

4 – Você é responsável por qual área e o que isso interfere no trabalho do grupo e no seu, enquanto artista?

5 – Essa organização impacta nas escolhas estéticas do grupo?

6 – Pensando no mercado de trabalho, quais as estratégias que você identifica como essenciais para a manutenção do trabalho do grupo?

7 – Poderia citar ações que considere empreendedoras dentro do grupo?

8 – Quais as interferências positivas e negativas que podem ser identificadas a partir das escolhas que o grupo fez nas tentativas de permanência do trabalho?

9 – Manutenção, sustentabilidade e teatro de grupo. Como poderia definir brevemente essas palavras enquanto artista e parte de um coletivo?

1 - Eu sou Cida Perfeito, da Trupe de Truões. Eu trabalho nessa área, mais especificamente com teatro, há quase 20 anos. E estou efetivamente na Trupe desde 2013, apesar de ter feito alguns trabalhos de produção com eles desde 2009, mas efetivamente estou desde 2013 aqui com eles. Foi quando eles me convidaram pra vir pra cá, quando eles iam viajar pelo Palco Giratório. .

2 - A Trupe começou a ser uma empresa, desde o momento em que abre um CNPJ, já é preciso ter uma estrutura. Então desde 2009, quando virou Ponto de Cultura, a partir dali foram surgindo outras coisas. Mas em 2013 foi quando surgiu a necessidade de se organizar internamente exatamente.

3 - Desde 2013 começamos a fazer planejamento estratégico com pessoas convidadas que vieram ajudar a organizar esse grupo enquanto uma empresa pra funcionar melhor. Então precisamos nos dividir em coordenações. Em 2013 isso acontece. A gente teve início em 2013 e, em 2017, começamos a ter outro tipo de organização. Contratamos uma pessoa, uma assessora, que reorganizou dentro daquilo que já tinha dentro dessa empresa. A partir do momento que cada um sabe qual sua função, qual sua obrigação, qual sua demanda, qual sua importância, eu acho que facilita o trabalho do todo, porque as vezes acontecia de você dizer: eu fiz isso! Aí quando você olhava a outra pessoa também tava fazendo a mesma coisa. Então direciona melhor o trabalho do grupo. E aí consequentemente a gente alcança um trabalho de mais qualidade. Desde o administrativo, financeiro, até chegar na qualidade técnica que eu acredito que o grupo deve ter. A partir do momento que você organiza... por exemplo, a minha coordenação, tem coisas que hoje são de minha responsabilidade ficavam nas mãos de um outro integrante do grupo, esse tempo que ele tinha pra executar essas funções, ele podia estar mais no artístico... pensando projetos, ensaiando, apresentando, fazendo pesquisa. Que na minha visão tá tudo dentro do artístico né?! Mais do que apresentar, mas tem que ter tempo pra pesquisa, pra ensaio, pra discutir com as outras pessoas do grupo. Então distribuir as funções é muito importante, porque aí não deixa nenhuma falha, nenhuma aresta, nesse todo que é a Trupe. É uma empresa diferente né?! O artista tem medo de se transformar numa empresa porque fica parecendo que vai virar uma empresa engessada

e não é. A empresa na área artística surge pra organizar esse todo para que as pessoas possam concretizar os seus desejos.

4 - Atualmente eu sou coordenadora administrativa, desde 2017. E o administrativo está além de organizar e cuidar do espaço. Então eu tenho funções, por exemplo... tem um edital aberto, sou eu que organizo todas as fichas de currículo que necessita. Eu organizo os currículos de cada integrante da trupe e tento mantê-los atualizados, pra quando aparecer um edital do dia pra noite isso tem que estar pronto. E aí cuidar desse espaço pra manter ele funcionando. E a partir do momento que isso sai da mão de um dos atores e vem pra mim que já tive experiência de administrar outros espaços eu acho que eles tem tempo pra pensar em teatro, nos desejos, nos projetos. E eu cuido pra que eles tenham esse espaço apropriado pra apresentarem seus próprios espetáculos. Quando eu vim em 2013 fiz muito produção e coordenação de projetos aí eu pensava em logística dos projetos. Quando a gente institui o Programa Casa Aberta, a gente recebeu aqui no espaço 3 grupos e depois teve uma mostra com esses grupos, com grupos de outras cidades. Então, como isso ia funcionar, eu que cuidava. Aí depois nessa segunda mudança em 2017, ainda dou um apoio na produção.

5 - A própria organização do grupo vai de encontro a esses desejos artísticos. A partir do momento que você tem um planejamento estratégico, metas de curto, médio e longo prazo, e aí inclusive os desejos estéticos. Tudo isso influencia. Não é porque o administrativo, num primeiro momento pareça um pouco rígido, não é por isso que não vai apoiar as escolhas estéticas desse grupo. Eu acho que isso tudo tá ligado. Uma coisa não anda sem a outra. É como se fosse uma pilha de livros, se você tira um, tudo balança. Quando eu penso em redigir melhor um currículo de acordo com um edital que é um desejo que vem desse grupo, a linguagem que eu utilizo tem que ir de acordo com o que foi definido pelo grupo. E eu acho que, por exemplo, a gente tem receio de virar empresa, mas precisamos ficar atentos, que ela se movimenta. As coordenações mudam, mas os desejos de hoje são continuidade do que começou há 15 anos, mas vai aperfeiçoando, mantendo o desejo do grupo.

6 - Por mais que a gente tenha estratégias para atingir o mercado, estratégias pra se pensar em sustentabilidade, a gente não perde a estética, ou pelo menos tentamos não perde-la de vista, porque aí tem a ver com nossos desejos. Sempre tem alguém pra lembrar. Quando eu assisto um espetáculo da Trupe eu penso: é a cara dos meninos.

Pelo menos do tempo que estou nunca vi nada que não pareça Trupe, que não seja a gente. A gente vive trabalhando nisso o tempo inteiro, porque é muito fácil se perder pra atingir o tal mercado. Por isso o planejamento é importante, é quando a gente vê que determinada coisa não é o que a gente vislumbra pra Trupe. A gente tem que pensar como a gente vai ser feliz estando dentro desse mercado, pra gente não perder nossa identidade. Porque quando se perde a gente começa a pensar só no financeiro, só no sustento, aí a gente deixa de se realizar, a gente deixa de ser feliz.

7 - Eu acho que o que mantém esse grupo é o desejo comum de todas as pessoas que estão aqui dentro. Todas tem um desejo em comum e isso pra mim é o mais importante. E eu acho que isso desejo faz com que a gente comece a pensar em outras formas de ver a arte. O Projeto Casa Aberta, por exemplo, antes era um projeto e hoje ele é um programa, já não é mais só teatro. A gente tem que abrir, aí a gente começa a trazer a música, o cinema, a dança, a gente ta trabalhando com formação de público e ampliando nossas possibilidades enquanto espaço cultural. E as linguagens estão dialogando, então não é só teatro e aí a gente abre o leque e percebe que pra além de Teatro de Grupo, mas como empresa, a gente tem que se posicionar como tal e acho que tem muita diferença quando a gente se posiciona como ser político. Então a gente abre sim o espaço para outras linguagens, a gente necessita de uma representativa perante o município, participar de conselhos, comissões, associações, conferencias municipais ou estaduais, federais, faz com que a gente aprenda que a gente nasceu um ser político. E aí as pessoas nos reconhecem, ou conhecem, se torna público e aí vai virando essa rede. A gente é um espaço, a gente é grupo, a gente é uma escola, a gente tem uma representante aqui que é do conselho municipal de cultural, que é do setorial, porque a gente acredita nessa representatividade e tem isso como um dos pensamentos do grupo fez com que a Trupe começasse a ter outra cara. As pessoas enxergam a Trupe de outra forma, com respeito, e a gente começa a querer também que esse espaço seja ocupado.

8 - Eu acho que a gente perde um pouco foco, porque a gente precisa aprender a fazer gestão. São poucos os grupos que a gente conhece que o ator ta lá só pra atuar e tem uma estrutura de recursos humanos pra cuidar do resto (risos). Então é uma realidade de Uberlândia. Atores são gestores. Aprendem a entrar em cena pensando no dinheiro que ta faltando. Estudar e se instrumentalizar nessa estruturação é essencial. A primeira vez que ouvi falar de um curso em gestão cultural eu nem sabia que existia isso. Eu me formei em gestão cultural na prática. Aí quando eu tive contato com o primeiro teórico

minha cabeça virou completamente e aqui a gente tá o tempo inteiro nisso. O tempo inteiro correndo atrás de se atualizar, se instrumentalizar. E aí a gente tem ações do tipo... daqui uns dias um dos integrantes daqui vai dar um workshop sobre os mecanismos de incentivo, como funcionam. Então é uma troca muito válida. Tem 30 anos que eu trabalho com cultura e eu já vi grupos acabarem por não terem ideia de como se estruturar internamente.

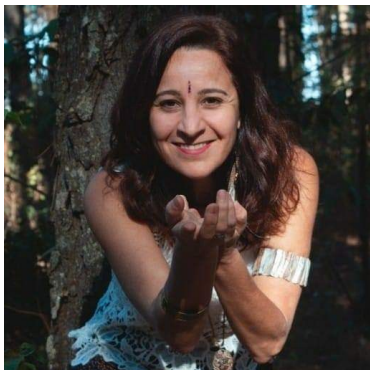
Se eu foco apenas numa área eu acabo restringindo as possibilidades do grupo. Então se eu faço uma mostra de cinema, isso abre portas pro mercado. Isso é empreendedorismo. Mas pra mim, é empreendedorismo querer viver de teatro. Pra isso eles trabalham aqui de 12 a 14 horas por dia. Isso pra mim é um das maiores ações de empreendedorismo, a partir do momento em que todos resolvem se dedicar exclusivamente ao grupo, o tempo inteiro vivendo pra esse grupo, pra esse grande projeto de vida. Só faz isso os sonhadores e os empreendedores. Só quem tem uma visão lá na frente mesmo. Mesmo assim não consigo citar algo que seja negativo. Porque acho que negativo é aquilo que estagna, que impede a gente de avançar. E aqui a gente tem aprendido a respirar e entender o tempo das coisas. A Mostra de Cinema, por exemplo, está no planejamento estratégico de 2013, e teve sua primeira edição em 2017. A gente já encerrou o ano sem ter dinheiro pra pagar a conta de água, mas aí é trabalhar em dobro, pra conseguir seguir.

9 - Teatro de Grupo pra mim tem a ver com desejos comuns, reúne essas pessoas pra concretizar um desejo que se transformou em comum. É caminhar junto, com as alegrias, com as tristezas, os xingamentos... a gente se estapeia, a gente se desanima, aí vem um negocinho que faz todo mundo querer continuar, pequenas alegrias mesmo que dão aquele gás pra seguir em frente.

Gosto mais de pensar em sustentabilidade do que manutenção. Porque manutenção, pra mim, parece só que preciso apresentar o espetáculo “x” pra pagar a conta “y”. Depois que isso passa aí eu vou pensar em outra forma pra me manter, só pra suprir as necessidades imediatas. Mas pra viver de teatro de grupo, tem que se manter, mas tem que se pensar mais na sustentabilidade que aí é pensar no hoje, mas sem esquecer de olhar lá na frente. Pensar lá no futuro. E aí pensar isso em grupo é mais difícil ainda. Porque aí é andar junto. Eu lembro muito quando o Ricardo falava: “nós vamos ainda fazer uma viagem internacional” e aí eu ficava: “deixa eu seguir o raciocínio dessa

criatura” (risos). Ano passado fomos todos. O grupo inteiro foi ano passado. O grupo realizou isso. Então é isso, o grupo seguindo, caminhando junto. É só olhar no olho do outro. Um puxando o outro. E aí a gente segue junto.

Só pra finalizar, a escola também é fundamental pra Trupe. É pensar adiante. A gente não tem noção de quantas pessoas a gente atinge. E é mais gente fazendo teatro, pensando teatro. Eu acredito na arte enquanto modificadora, é mais difícil, a gente tem que trabalhar mais do que o comum, e nem sempre tem o devido valor. Até a gente mesmo esquece de valorizar o que a gente faz. Uberlândia é uma cidade que tem muito produto bom, essa cidade cresceu muito e é uma cidade de pessoas empreendedoras. A gente já se espelhou em outros grupos, é possível que tenha alguém se espelhando em nosso trabalho. E tá nisso também essa ideia de manutenção e sustentabilidade e continuidade.



Katia Lou é atriz profissional, graduada em Teatro (licenciatura) pela Universidade Federal de Uberlândia. Master Coach com Pós Graduação em Psicologia Positiva (em andamento). Participou de diversos cursos livres de teatro, cinema e produção cultural. No Grupontapé é atriz co-fundadora, diretora, roteirista e coordenadora de criação e da Escola Livre do

Grupontapé.

1 – Apresentação: Nome, grupo. Há quantos anos faz teatro. Há quantos anos se mantem financeiramente com teatro?

2 – Você considera que seu grupo seja uma empresa?

3 – Existe uma divisão de funções para o desenvolvimento das ações do grupo? Como e quando isso se fez necessário e quais foram os impactos no trabalho artístico do grupo?

4 – Você é responsável por qual área e o que isso interfere no trabalho do grupo e no seu, enquanto artista?

5 – Essa organização impacta nas escolhas estéticas do grupo?

6 – Pensando no mercado de trabalho, quais as estratégias que você identifica como essenciais para a manutenção do trabalho do grupo?

7 – Poderia citar ações que considere empreendedoras dentro do grupo?

8 – Quais as interferências positivas e negativas que podem ser identificadas a partir das escolhas que o grupo fez nas tentativas de permanência do trabalho?

9 – Manutenção, sustentabilidade e teatro de grupo. Como poderia definir brevemente essas palavras enquanto artista e parte de um coletivo?

1 - Meu nome é Katia Lourenço Alves, eu usei durante um tempo, meu registro no SATED foi Katia Lourenço, eu usei bastante esse nome como nome Artístico. Mas inclusive até mesmo por uma convivência de grupo, onde nós somos duas Katias e que aí pessoas começaram a nos tratar pelos nossos sobrenomes, porque aí tinha “a outra katia”, então começaram a chamar a gente de Lourenço e de Bizinotto. E Lourenço e Bizinotto se transformaram em Lou e Biza. Então nesse processo eu optei por usar como nome artística Katia Lou, então atualmente e desde o “Estranhas Galinhas” que foi mais ou menos em 2010 que eu comecei a usar Katia Lou, mas depois eu fiquei um tempo Katia Lou, Katia Lourenço, Katia Lou, Katia Lourenço, usando o dois durante um tempo, mas aí fui trabalhada na numerologia, fiz um movimento aí e os dois tem coisas super positivas e os dois tem coisas para se aprender . Então uma das coisas que me chamava atenção era a vibração da criatividade, do exercício criativo que tem no nome Katia Lou, então decidi usar Katia Lou. Então atualmente sou Katia Lou.

Sou do Grupontapé. Grupontapé de Teatro, desde a fundação. Tava lá na primeira montagem do grupo ne. No primeiro grupo de pessoas que se reuniu, antes mesmo de fazer qualquer tipo de documentação burocrática no nome desse grupo ne. Mas o primeiro grupo de pessoas que se reuniu que foi em agosto de 1994. A gente era um grupo de amigos que fazia jornalismo e conhecia outras pessoas que não fazia jornalismo, faziam outros cursos, mas que tava numa insatisfação. Em 1994 eu tinha 20 anos e a gente tava numa insatisfação cultural muito grande. Então a gente achava que Uberlândia poderia nos oferecer. Então a gente achava que naquela época tinha muita

gente boa, tinha gente da música muito boa, to falando de Luis de Lá, edson Denisário, de Assis Guimarães nas Artes Plásticas, eu to falando de várias outras pessoas aí, mas muita gente e muito boa fazendo arte, mas nunca rolava, ninguém nunca ficava sabendo, nunca aparecia. E a gente resolveu fazer alguma coisa já que nada acontecia naquele olhar de jovens, recém-adultos de 20 anos, acabou de entrar na faculdade. Tinham 2 anos que eu tava fazendo o curso de jornalismo. E aí por conta disso a gente decidiu fazer “a mulher sem pecado”, vamos fazer alguma coisa e aí um dos amigos que é Carlos Chain, falou “eu li um texto de teatro, vamos fazer uma peça de teatro”. E a gente já tinha feito uma performance na faculdade porque teve uma professora que quando eu entrei na faculdade uma professora que ela uniu todos os períodos no final do ano porque ela pediu que cada período fizesse em seu trabalho de final de ano uma manifestação cultural. Então cada período fez. Eu do primeiro período fiz, cada período fez. E aí eu já estou até falando como comecei minha vida no teatro. Então cada período fez, a minha turma que eu participei fez a partir daquela música “comida” do Titãs que falava “a gente não quer só comida, a gente quer comida, diversão e arte. A gente não quer só comida, a gente quer saída pra qualquer parte. A gente fez uma cena que era um menino de rua e tal. E uma outra turma que era do terceiro período fez... na época era a morte do Ulisses Guimarães, um político que desapareceu do mar, o helicóptero dele caiu no mar e nunca foi encontrado e aí eles fizeram o enterro do Ulisses Guimarães e nesse enterro tinham vários personagens que chegavam. Isso foi num final de ano. No outro ano aquela turma que fez o enterro do Ulisses quis continuar fazendo aquela performance que eles tinham criado. E eu e meu amigo Charles fomos convidados a integrar com eles a performance, porque duas pessoas da turma tinha saído e a gente começou então fazer, fizemos em alguns lugares da cidade e isso era 1993. Esse grupo de pessoas se configurou... algumas pessoas que eram bem interessadas, e aí já tinha gente que não tava mais na universidade, naquela época era a FIT, e se chamou Grupo Bastidores. O Grupo Bastidores se apresentou em vários bares, a gente fez também uma performance que era a história... tinha uma revista na época, eu não sei se era Cláudia, talvez... era uma revista feminina... ou talvez era Playboy... não sei. (risos). Eu só sei que fizeram um levantamento sobre como era o olhar da mulher... na verdade, o olhar da sociedade sobre a vida sexual, então tinha os anos 40, anos 50, os 70, 80 e 90 que a gente tinha entrado, tava acabando de entrar porque era 1993. E a gente fez, o Cássio Machado, que é jornalista, que foi a primeira pessoa que escreveu um texto pra mim e tal, que dirigiu. Ele escreveu uma performance a partir disso, e aí a gente apresentava

nos bares também, enfim... rolou algumas apresentações e foi assim que eu comecei a fazer teatro de uma forma bem amadora, porque antes disso eu tive uma ou outra experiência na escola, mas de uma forma muito rápida. E aí em 94 a gente decide montar então “A Mulher sem pecado” e aí começa a partir da montagem de “a mulher sem pecado” o Grupontapé de Teatro.

Eu me mantenho com o Teatro há 23 anos. Porque a gente começou a fazer “A Mulher sem pecado” em 94, no final de 94 o grupo já estava fazendo o trabalho do Teatro Aplicado, então em 95 eu era secretária em uma seguradora e eu pedi as contas nos primeiros meses do ano porque o que eu fazia algumas vezes, alguns dias de teatro com o Grupontapé tava me deixando financeiramente muito mais feliz do que eu fazia todos os dias na seguradora. Então isso foi em 95. Desde então, desde 95 que eu vivo exclusivamente de teatro. Que eu me mantenho em teatro. E eu sou muito grata. Um aprendizado e tanto.

2. Sim! Meu grupo é uma empresa. (risos)

3. Então, meu grupo é uma empresa, mas não só... a gente não se relaciona como o modelo que as pessoas imaginam que é. Porque a gente é um grupo e isso significa que a gente tem horários diferentes, a gente tem ritmos diferentes. Significa inclusive que a gente tem divisão de funções que as vezes elas são territórios que se entrelaçam. Por exemplo, no campo empresarial a gente tem a pessoa que é responsável pela parte financeira, a gente tem a pessoa que é responsável pela parte administrativa. A gente tem quem assina os cheques e quem não assina... pensando nesse sentido. Agora, ao mesmo tempo, a gente consegue pensar... o grupo trabalha com um núcleo diretor que está direcionado, por exemplo, nessa parte... o Rubem, que não artista em exercício dentro do Grupontapé, que tá mais na parte de produção, captação e planejamento estratégico do grupo, ele também traz ideias dentro do processo artístico, ele também sugere, ele também fala, o que que ele pensa, o que ele anseia. Da mesma forma a gente que, eu e a Katia que somos artistas do grupo, que foi nosso primeiro movimento dentro do grupo e que ao mesmo tempo a gente também foi se preparando pra nos tornarmos administradoras, gestoras do grupo, a gente também interfere nas questões financeiras, nas questões estratégicas, no pensamento administrativo do grupo, vamos dizer assim ne. Hoje, eu exerço várias funções no grupo, não é um problema, e as vezes a gente não fica denominando muito as coisas também não. Mas assim, eu sou a pessoa que vai

responder primeiro as questões artísticas do grupo, pela direção de criação dentro do teatro aplicado, ao mesmo tempo, eu sou a pessoa que organiza agenda, quem vai pra lá quem vai cá, que dia que ensaia isso, que dia que ensaia aquilo, porque isso está diretamente ligado ao trabalho que eu faço que também é o de criar textos dentro da proposta do teatro aplicado e dentro da proposta do teatro artístico, a gente também participa das demandas que a gente vai sentindo, por exemplo, o espetáculo, penúltimo que a gente fez... foi uma... eu cutuquei o grupo no seguinte lugar... que era... eu estou muito interessada que a gente possa fazer algo relacionado a obra do Guimarães Rosa... ah então beleza... aí a gente foi ver o que que era isso e fizemos o “Por de Dentro”. Aí depois eu falei “katia, eu li um texto...” eu Katia Lou falando pra Katia Bizzinoto ne?! (risos)... “Katia, eu li um texto que acho muito legal, acho que a gente pode pensar dentro dessa proposta de fazer um espetáculo com nós duas juntas” e ele tava lá no bolo desses textos que é o “Tempo de águas” e hoje a gente ta fazendo uma proposta. A gente conversou e pensou “gente, a gente ta precisando fazer uma comédia”. “Ah então ótimo, então quem a gente vai procurar, quem é parceiro nosso pra fazer, que tipo de texto”. Aí a gente discute juntos esse tipo de coisa. Acho que até perdi um pouco da resposta... você falou da divisão de funções... como que surgiu? No começo, era assim... fulano, então você... nós vamos fazer essa apresentação e você fica responsável em receber, distribuir e pagar pras pessoas? Isso eu to falando do começo, do embrionário da coisa ne?! No começo também a gente... os textos do teatro aplicado, a gente nem tem esses textos, a gente não escrevia o texto, a gente improvisava uma ideia... “ah, e se acontecer isso, se acontecer isso e isso e isso e tá!” A gente improvisava! “Ah, e se acontecer isso ou isso?! Beleza, então vamos repassar? Então vai ser isso e isso e isso, aí depois aquilo, nessa hora faz isso e isso, aquilo e tal!”. Então era uma coisa muito criada nesse lugar de inventar, era uma “invenção”, pra essa “invenção” a gente dava um formato teatral e era muito legal. E eu sempre gostei de pensar histórias, sempre! (vou só mudar de lugar aqui por causa do sol). Eu sempre gostei de pensar história, então eu me elenquei de certa forma a participar desse lugar de criação de roteiros. Aí a gente foi pra São Paulo, tinha um grupo de pessoas envolvidas, as pessoas saíram e num determinado momento então a gente se configurou, quando a gente voltou pra Uberlândia, da seguinte maneira: a Katia Bizinotto... no começo eu ainda mexia com essa questão da parte financeira... mas a Katia Bizinotto ficou responsável pela parte administrativa, financeira. Eu fiquei com a parte da criação. O Rubem ficou com a parte da captação, de vendas, que nessa época a gente ainda tava iniciando, começando

a pensar o que era projeto de lei de incentivo à cultura e o Marcial, que ficou com a parte de produção, de cenário, figurino, a gente pensava junto também a parte das ações cênicas que a gente iria fazer. E aí, de certa maneira isso se mantém até hoje. O Marcial não está mais no Grupontapé, mas eu, Katia e Rubem, a gente se mantém. O que acontece é que acabou, para além do nosso trabalho, das nossas buscas, dos nossos cursos, da nossa formação como atrizes, a gente também se dedicou à nossa formação nessas áreas que a gente ocupava. Então eu fiz curso de dramaturgia, eu fiz curso de roteiro, fiz curso de criação de esquetes, muitos cursos voltados pra dramaturgia, eu fiz muitos cursos voltados pra dramaturgia. E a Katia fez muita coisa relacionada a essa coisa de leis de incentivo, foi estudar todo esse ramo. Então hoje em dia eu sei fazer um projeto, eu preciso fazer com o edital do meu lado, a Katia já não tem essa necessidade, ela já tem uma expertise pra desenvolver isso aí. Então muitas vezes a gente discute o que vai ser um projeto, mas ela que sabe como transformar aquelas ideias em um projeto. A gente fala “ah, isso é legal, aquilo é legal, e se a gente fizer essa ação, se colocar isso ou aquilo”, mas ela se especializou nisso. Como eu que todos falam “e se, e se, e se...” e eu transformo esse monte de “e se” em cena, em texto de teatro, pra gente transformar dramaturgicamente. E para além disso, o fato do grupo trabalhar com o teatro aplicado, ou seja, a gente aprendeu a transformar questões técnicas, organizacionais, institucionais, desde questões da parte técnica, de equipamento, de segurança, saúde a questões de relacionamento, gerencial, em nível de diretorias, comunicação entre pessoas, o que conectou mais ainda o grupo com a nossa missão que é o desenvolvimento humano por meio do teatro. Então a gente aprendeu a criar pensamento cênico para temas que pensam sobre o ser humano. Então, eu percebo é claro, que essa é a matéria prima do teatro, mesmo os grupos que não trabalham com o teatro aplicado, eles pensam sobre o ser humano quando estão fazendo seus espetáculos. Agora o fato de trabalhar com o teatro aplicado nos fez aprofundar nesse assunto porque a gente precisava conhecê-lo tecnicamente para transformá-lo numa ação cênica, ne?!

4 – O impacto no trabalho artístico foi assim... eu vou te falar (risos). Por fazer esse trabalho do teatro aplicado o grupo foi visto muito mal pela classe artística principalmente de Uberlândia, até porque não tínhamos relacionamento com outras classes artísticas ainda. Mas o grupo sempre foi visto como um teatro menor, como “ah o teatro aplicado não é teatro, ou é um teatro menos...” ou os mais radicais “é uma reprodução do discurso dos opressores da classe trabalhadora”. A gente tá no mundo e

tudo isso existe. Agora as coisas dependem das escolhas que a gente define para os nossos caminhos. E uma das coisas que a gente definiu para o teatro aplicado é que a gente não faria um trabalho que fosse voltado pra uma questão técnica, a gente iria fazer um trabalho que fosse voltado para o desenvolvimento das pessoas, o desenvolvimento humano, a pessoa como ser humano antes de ser trabalhador. E isso é o que fala para os nossos clientes. E aí isso sim acabou possibilitando que a gente pudesse pensar como isso seria refletido cenicamente lá pra empresa que a gente iria apresentar. E ao mesmo tempo pensar sobre o trabalho artístico que a gente que tá fazendo. Onde a gente quer chegar com ele? Porque tem uma diferença muito interessante entre o teatro aplicado do que a gente chama de teatro artístico. No teatro aplicado você parte de onde eu quero chegar, pra você criar o que você vai fazer pra chegar naquele lugar. O teatro artístico você parte de onde você está e do que eu quero fazer. Onde você vai chegar com isso? E a gente teve durante muito tempo o foco em onde eu quero chegar. Eu quero comunicar determinado assunto no teatro aplicado. Então isso, eu acredito que abriu nosso olhar. Durante um tempo o grupo foi bem tímido artisticamente, eu sinto isso, reconheço isso, por essa questão de que eu acho que foi nosso caminho de amadurecimento mesmo, foi o que a gente precisou passar pra amadurecer, pra gente também se conhecer, se aceitar, saber que o jeito que a gente faz é um jeito diferente mesmo. Que os primeiros que precisam aceitar isso somos nós, que tudo se meu vizinho que tá aqui na mesma cidade que eu não faz, não tem problema nenhum se ele não faz. O problema é se ele acha que eu não tenha que existir porque eu faço o que eu faço. A gente demorou um tempinho pra se... realmente assim... pra se acertar nesse lugar. Vamos dizer assim. E ao mesmo tempo a gente sempre teve uma reverência muito grande com quem sabe mais que a gente. Eu li outro dia no livro do Eugenio Barba, mas não sei se a frase é exatamente dele, que a gente precisa subir nos ombros dos gigantes. Então a gente nunca teve a intenção de inventar a roda artisticamente, mas a gente buscou parcerias que pudessem ampliar o nosso olhar sobre aquilo que a gente tava fazendo. Então a gente trabalhou com a Irley Machado, a gente trabalhou com o Fernando Limoeiro, com o Roberto Mallet, a gente tem feito um trabalho já há algum tempo com o Eduardo Moreira, conheceu a Inês Peixoto, com a Cris Lozano, tem várias pessoas que trouxeram pra gente um olhar artístico e que muitas vezes a gente trazia a cena, o personagem, a maneira que a gente já tinha criado no teatro aplicado, que a gente... não que a gente repetia, mas que a gente partia de algum lugar.

5 – Então, é legal você falar isso, porque quando eu falei do período que éramos tímidos artisticamente, é porque eu acho também que a gente não tinha uma clareza sobre identidade, sobre onde a gente quer chegar com o nosso trabalho artístico ou sobre o que exatamente a gente quer falar e até reforçando aquilo que eu tinha dito, qual é o nosso ponto de partida artístico, porque também como a gente ficou focado durante muito tempo em onde a gente quer chegar, a gente precisa virar uma chavezinha quando a gente vai pensar o teatro artístico que é de onde estamos partindo. É lógico que a gente pensa onde a gente quer chegar artisticamente falando, mas a gente trabalha muito com o elemento que eu tenho aqui agora, com a massa que eu tenho. Então quem são os atores, qual o texto, quem vai dirigir, qual o dinheiro que eu tenho pra fazer ou não. Então, uma das coisas é assim... a gente já teve situações que a gente percebeu assim: que o público de um modo geral ele gosta de comédia, então assim... a gente vai nas empresas e a gente utiliza na maioria das vezes (porque tem vezes que não), mas na maioria a gente utiliza a linguagem da comédia dentro desse olhar de que a comédia permite rir de mim mesmo, então pensando aí sobre “O riso” do Bergson que ele fala desse lugar que eu, quando eu rio do que acontece com o outro, eu penso sobre mim... “Nossa, aquele lá caiu. Que bom, pelo menos eu não caí no chão” ou “olha, como aquele é mais estranho que eu”, então sempre nesse lugar de comparação né. Então durante muito tempo a gente levou muito disso, e eu to falando ainda dentro do teatro aplicado, a gente levou coisas mais sérias, mais dramáticas e que a gente mesmo ficou um pouco frustrado pela resposta do público. Então eu vou dizer que durante um tempo a gente pensou que a gente deveria fazer comédia e fez, tem um espetáculo que a gente ama até hoje, que foi “O Santo e a Porca”, que a gente fez, muito legal, muito bacana, e tudo mais. Depois disso, aí tem a questão artística, que a gente é um pouco inquieto como artista, então eu quero descobrir outras maneiras de fazer. Eu pessoalmente e acho que essa é uma característica do grupo, a gente permite uma liberdade de escolha. Nossa identidade talvez seja a própria diversidade. O que a gente tem é que o que a gente for fazer precisa ser bem feito, precisa ser uma coisa qualitativa pra nós enquanto artistas, pro público, pro dinheiro público que é investido no trabalho que a gente ta fazendo. Agora a gente não tem a principio uma linha definida que a gente tenha que fazer só nessa linha, a gente percebe na nossa trajetória que o grupo tem uma identidade voltada pras coisas da cultura popular. A gente percebe isso. E, por exemplo, a gente tem um trabalho, do início... dentro do início do trabalho aplicado, que tinha uma família caipira, essa família caipira fazia de um tudo, ela fazia recepção, intervenção, mestre de

cerimônia em evento, fazia de tudo que você imaginar e de certa forma eu reconheço que isso fez levar o olhar pra um lugar, por exemplo, a gente fez um espetáculo que chamava “Beijo na terra”, que era uma história caipira de Romeu e Julieta, a gente fez o “Balaio Popular” que tá falando de manifestações populares, a gente fez “Balaio Cordel” que tá falando de manifestações populares, a gente fez “O santo e a porca” que é um trabalho maravilhoso do Ariano Suassuna. Então assim, está conectado esse processo. E chegou um momento em que a gente quis experimentar outras coisas, chegou um momento em que a gente fez, por exemplo, o “Estranhas Galinhas”, que foi um espetáculo fortíssimo, um texto do Fernando Limoeiro, que a gente se permitiu fazer uma co-criação na direção, então a gente inseriu uma parte de trabalho corporal, coisa que o grupo ainda não tinha feito do jeito que foi no “Estranhas galinhas”. E aí teve uma vida, teve um processo, algumas pessoas passaram, hoje o espetáculo não está mais no repertório do grupo. Aí depois do “Estranhas Galinhas” a gente começou... a gente ia fazer um espetáculo eu e a Katia Bizinotto e aí a gente pensando estrategicamente viu que o momento artístico do grupo era fazer um espetáculo com todos do grupo e não um espetáculo com duas pessoas. Então isso foi um pensamento estratégico a partir de um pensamento sobre o grupo. A gente vinha de um momento onde o grupo tinha passado uma estremecida, algumas pessoas tinham saído do grupo, tinham vivenciado um momento... como que eu vou dizer?... É... estremecido. A gente tinha passado pelo planejamento estratégico, então a gente já tinha mais clareza do que que a gente tá fazendo aqui, do que que a gente quer, então a gente pensou no planejamento de três espetáculos e aí a gente pensou “vai ser esse, depois esse e depois esse”, o “depois esse”, porque primeiro era o “Estranhas Galinhas” e depois era eu e a Katia Bizinotto, e aí a gente pensou “não, no momento agora então é o espetáculo pra todo mundo estar em cena, pra o corpo artístico do grupo estar em cena, com isso o que que a gente faz? Cuida melhor das relações, a gente alimenta os nossos anseios artísticos, a gente fortalece os laços de relacionamento, porque estar em grupo é também cuidar disso. Não só estar em cena, não só da nossa parte estética, porque a parte estética na cena reflete o que acontece fora da cena e quando a gente entendeu isso também a gente percebeu que era o momento de fazer um espetáculo com todo mundo. Aí a gente começou em 2013 o processo chamado “Por de Dentro”, que estreou no final de 2014. Foi quando o grupo fez 20 anos, tem 4 anos. E aí teve um processo, teve gente que tava e saiu, o Eduardo entrou, saiu. Eu faço a direção, to na cena, como a gente resolve isso? Um monte de coisa acontecendo, crise econômica, a gente não tem o dinheiro pra fazer, muitas coisas

acontecendo e só no final de 2014 que a gente teve a possibilidade de estreiar o espetáculo, porque também a gente deu uma afinada na equipe. A gente pensou naquele momento assim... eu e a Katia a gente já sabe de certa forma algumas coisas que nos provocam, mas o momento agora é... porque a gente fez “Estranhas Galinhas”, mas o pessoal que tava no “Estranhas galinhas” já não estavam mais no grupo, então tavam eu e a Katia que estávamos no “Estranhas Galinhas” e outros artistas, então o momento agora é desses artistas outros, também pertencerem a uma proposta artística do grupo. É muito mais importante a gente falar agora o que várias pessoas estão querendo, pensando e porque aí a gente tem em repertório um trabalho com todos em cena e aí depois a gente faz o outro espetáculo. E aí é isso, só ano passado que a gente conseguiu fazer o “O Tempo de Águas”. Então essas coisas interferem. Por exemplo, eu uma vez numa criação de um processo no teatro aplicado, me veio uma cena e eu criei uma senhora, uma velha senhora que ela falava, contava a história dela e essa personagem da mulher idosa, da anciã, que pra mim é a sabedoria, é uma série de coisas representadas, era algo que eu queria fazer em cena, essa criação que eu fiz serviu pra uma ação... fez parte de uma ação que não ficou exatamente isso, mas no final das contas agora a personagem que eu faço hoje em “O Tempo de Águas” chama – uma mulher velha. Nem tem um nome específico (risos). É um arquétipo da velha. Então eu vejo que as criações do teatro aplicado e do teatro artístico elas batem uma bola aí nesse lugar. Porque a gente também teve no momento em que a gente estava estudando o Guimarães Rosa, a gente fez um trabalho pra uma empresa que foi muito legal, a gente fez uma história que era de um retirante que veio de outro estado pra cá e tinha uma paixão por uma mulher. Então foi um momento muito poético... que é isso... a gente se alimenta das duas coisas. Tem outra peça nossa, “Questão de hábito” que foi escrita e feita focada totalmente no teatro aplicado, segurança do trabalho, qualidade de vida, comportamento, muitas vezes a gente apresenta ela nas comunidades de cidades que a gente vai e as pessoas assistem o espetáculo e vem e diz “nossa, eu não sabia que teatro era assim, se eu soubesse já teria ido ao teatro antes”...

6 – Uma coisa que eu vou dizer primeiro é o Teatro aplicado. O grupo ter se possibilitado se desenvolver nesse lugar, e quando eu falo desenvolver, não é só ter um equipe de artistas, que é uma equipe experiente, que tem formação e que isso é muito bacana, mas eu to falando em desenvolver em pensamentos técnicos mesmo. A gente fez inúmeros cursos pra entender qual que era a linguagem. Eu participei de treinamento

de um tanto de coisa que você imaginar de assunto de empresa. Porque eu precisava saber como as pessoas falam aquilo, como as pessoas ouvem aquilo e como eu poderia transformar aquilo numa ação cênica. A gente teve gente do grupo que foi trabalhar na empresa, passar um dia carregando caixa pra saber como que era pra gente poder criar a cena. Então uma das estratégias é que a gente nunca teve medo de aprender aquilo que a gente se propôs a falar, conhecer mesmo. E aí por conta disso eu vejo que o teatro aplicado, hoje nem é mais o que já foi na história do grupo, teve um momento que foi um boom mesmo, inacreditável, a gente trabalhava todos os dias, todos os dias tinha apresentação, era um trem... uma graça do senhor (risos). E foi isso que possibilitou a gente adquirir o nosso espaço/sede. Então eu sou muito grata pelas noites que não dormi, porque estamos aqui no nosso espaço, não foi lei de incentivo, não foi ninguém que deu pra gente esse espaço, não foi. Foi no suor do nosso trabalho mesmo. E, ao mesmo tempo, sem a gente saber foi uma estratégia, porque quando a gente começou a trabalhar com leis de incentivo à cultura, a gente era conhecido por muitas empresas. Muitas empresas sabiam o que a gente fazia e do alcance do nosso trabalho. Então foi uma estratégia que a gente nem pensou, mas que veio junto no pacote (risos). Aí outras estratégias que são: um espaço que há escola, porque é um espaço onde a gente pode, primeiro, dar espaço para as pessoas que estão se formando na licenciatura ou mesmo no bacharelado, pra quem está se formando em Teatro na cidade de Uberlândia, porque tem um curso de Teatro aqui. Então tem uma possibilidade de várias pessoas passarem por aqui, como já passaram. Várias pessoas já passaram pela Escola Livre. E pessoas que passaram e que fizeram seus grupos e que trilham seus caminhos. É lindo demais. Ou passaram como alunos, ou passaram como alunos e depois voltaram como professores, enfim... isso eu acho fantástico. Além do que manter uma escola com uma sala de teatro também é formação de público. Então mesmo que, por exemplo, final de semana passado vieram 40 pessoas pra assistir espetáculo, são 40 pessoas. São 40 pessoas que poderiam estar fazendo qualquer outra coisa, mas vieram ao teatro e vieram ao teatro porque tem uma oferta de teatro. E eu vejo que o grupo tem alguns projetos que possibilitam a gente ter uma continuidade de relacionamento com outros profissionais que a gente vai contratar pra prestar algum tipo de serviço para o grupo, com patrocinadores que aí a gente faz projetos de continuidade e com o público, como por exemplo, o projeto de Mostra de Teatro Escolar que não é nada inovador e original, muita gente faz e já fez, mas a gente conseguiu com isso, com alguns patrocinadores que a gente tem, fazer uma situação que é a seguinte: a gente apresenta um espetáculo

na cidade, o que já nos possibilita trabalhar a formação de público naquela cidade específica, depois disso a gente faz uma oficina de capacitação com os professores que podem se transformar em multiplicadores do pensamento artístico, do interesse pela arte, esses professores fazem uma montagem com os alunos e aí pode gerar o interesse desses alunos em relação ao teatro ou a alguma outra forma de manifestação artística, depois disso esses alunos apresentam pra comunidade e aí os pais, os avós, os amiguinhos, vem assistir e aí eles veem alguém deles que fez algo... (emocionada) que tá lá, que é possível, que não precisa sofrer pra fazer, e é isso, que todo mundo é criativo, que todo mundo pode fazer. Se você quiser fazer disso uma profissão, aí você vai ter que se dedicar um tantão, pra caralho, mas se você quiser brincar um dia, numa mostra de teatro. E aí você vê o pessoal falando que fazer teatro ajudou a melhorar leitura, ajudou na concentração, melhorou a relação entre as crianças na sala de aula, então assim é um trem que... eu tenho acompanhado há uns 3 anos esse projeto que a gente tem feito em outras cidades... e assim... eu não me caibo dentro de mim, porque como profissional da arte, pensando nesse lugar, o meu labor, é uma coisa tão simples, você ir atrás de um projeto, com todas as dificuldades que tem, mas você fazer um projeto, ir atrás de patrocinador, viajar, ficar sem dormir, dirigir muito, ficar cansado, é tão simples em relação ao alcance que esse trabalho pode ter que eu, sinceramente, acho que essa pra mim é atualmente tem sido uma das contribuições mais importantes.

Porque a gente já perdeu as contas de quantas pessoas foram alcançadas... nem sei te dizer... a coisa assim de... acho que beira milhão de pessoas, milhares e milhares e milhares de pessoas...

Outro projeto estratégico que eu acho, esse projeto que a gente ta fazendo agora, da Lei Municipal que eu enviei no meu nome, que é o “2K: Investigação do feminino”, que a gente fez o “Tempo de Águas”, mas tem outras ações que a gente fez dele também, mas olha só o que é o projeto: a gente traz os alunos aqui pra assistirem o “Tempo de Águas”, depois que eles assistem a gente tem um bate-papo com eles, então a gente vai falar sobre teatro, como a gente artisticamente aborda temáticas, mas a gente ainda não conseguiu entrar nessa conversa, porque o espetáculo mexe com eles tão tematicamente, que a imaginação, o retorno que eles dão, crianças de 12 anos fizeram tantas perguntas sobre o espetáculo, coisas que a gente não tinha ouvido em conversas com adultos e é muito legal isso, a gente tá exercitando o músculo da imaginação, e com o músculo da imaginação a gente pode mudar o mundo. Eu sou muito sonhadora, utópica, nesse lugar,

sou mesmo, assumo e ta tudo certo (risos) Eu acredito mesmo que a gente contribuiu com o cenário teatral na cidade de Uberlândia, do tamanho que é, não to falando nada além do que é... do tamanho que é. E a gente contribuiu, da mesma forma que no ano passado parou um cara aqui na porta, tava de carro, a gente tava montando banner lá fora, eu acho, aí ele parou e falou assim: “que que é isso?” aí a gente falou “ah, um espetáculo que vai ter aqui e tal...” aí ele “isso aqui é o que?” aí eu “ah é uma escola de teatro, um teatro...” e ele “desde quando isso ta aqui?”, “então, ta desde 2000” e o cara “que isso? Eu passo nessa rua todo dia e eu nunca vi esse lugar”, então tem isso também, ta tudo no contexto. É por isso que eu acho que esse projeto da mostra tem um peso, porque assim, se cada criança vai levar o pai e a mae pra assistir sua apresentação num evento onde a gente tem mais ou menos 100 crianças envolvidas eu já vou ter aí 100 pais e 100 mães, ou outra pessoa da família, a mãe e duas tias, o pai e dois irmãos, enfim ne, então num evento em que eu dei uma oficina pra 20 professores, a gente na verdade ta fazendo um evento que vai atingir umas 500 pessoas, então a multiplicação disso que é muito legal. A gente trouxe uma escola aqui, a gente trouxe não, eles vieram, vieram caminhando, foi o Messias Pedreiro, eles vieram caminhando, a gente não tinha verba pro transporte, mas eram adolescentes pré-adultos, e eles vieram caminhando, eles assistiram o espetáculo, um dos alunos falou assim “gente, eu to apaixonado, eu quero fazer teatro, eu vou fazer teatro”, ele assistiu nesse dia com a escola e veio sábado e domingo pra assistir de novo. Eu falei pra ele assim “mas você ta aqui de novo? É a terceira vez que você assiste esse espetáculo essa semana” ele falou assim “se tivesse outra vez eu veria de novo” aí você faz o que numa situação dessa? Você pensa, eu tenho que fazer isso que to fazendo ne? (risos). Então essas ações que trabalham numa ampliação do público e que não são ações de... as pessoas não ficam sabendo ou poucas pessoas ficam sabendo... mas são ações em que a gente pode envolver, envolver as pessoas é ação estratégica. Então a gente começou a pensar até na empresa que não era só fazer o espetáculo, mas fazer coisas que as pessoas pudessem estar em cena, então a gente começou a fazer projetos em que eu faço um treinamento de liderança, e aí os líderes é que fazem a cena. Aí o teatro passa a ser, não só na fruição artística onde a gente apresenta algo do grupo, não passa só no viés artístico, mas passa também pelo teatro como ferramenta de desenvolvimento humano. E aí desenvolvendo o humano, estamos desenvolvendo o humano artístico, político, a economia, comunidade, o humano solidário. Então acho que isso são algumas estratégias, talvez tenham outras, mas não to lembrando mais (risos).

7 – Eu reconheço o empreendedorismo como característica do grupo. Quando começou nosso desejo era fazer algo culturalmente falando e fazer algo culturalmente falando é uma proposta empreendedora. E surgiu de um incômodo que resultou em uma peça de teatro, mas a gente queria movimentar culturalmente, já tinha uma ideia de produção aí nesse lugar e eu acho que nós da área da cultura é profundamente empreendedor. Cada projeto cultural que aparece e que a gente fica “nossa, do caralho esse negócio, que dez” e acho que as outras áreas não estão preparadas por entender só aquele empreendedorismo que a administração estudou...

É igual, por exemplo, a gente foi fazer um trabalho com o pessoal do Martins e a gente ia falar sobre empreendedorismo pra alunos do ensino médio que eles tem um projeto voltado pra alunos nessa área, jovem empreendedor e tal. Aí a gente pensou “batata, vamos fazer uma peça com a história do Alair Martins” e na época a coordenadora da fundação de cultura deles falou “eu acho que não, senão a gente cria uma ideia de que empreendedorismo e sucesso no empreendedorismo é só alguém que chega onde o Alair chegou, eu tenho uma ideia e acho que vocês deveriam contar a história de vocês, porque vocês tem um grupo de teatro e vocês não continuam fazendo teatro até hoje? Vocês não tiveram uma ideia e continuam vivendo dela até hoje?” Aí a gente foi e fez uma peça chamada “Vida de artista” e essa peça conta uma parte da trajetória do grupo, até aquele momento, que eram jovens inquietos querendo fazer alguma coisa na cidade e esse alguma coisa se transformou em, em, em.... E aí eu vou lá e estudo um livro chamado “O segredo de Luiza”, é o livro sobre uma moça que é empreendedora e a autora descreve os passos do empreendedorismo, como você reconhece uma ação empreendedora? Pode ser que esse pensamento tenha ampliado, mas teve alguém que pensou e eu fui lá estudei isso e pensei na trajetória do grupo e fui identificando, e no livro tem uma série de “aprenderes” e fomos utilizando a trajetória do grupo para informar sobre os passos do empreendedorismo.

8 – Eu vejo que o grupo tem uma coisa bem positiva que é a gente tem muita vontade de aprender, a gente tem uma gana (risos) por saber, por conhecer, e ao mesmo tempo reconhece o que a gente não sabe, então em tal ponto a gente reconhece que a gente precisa estar perto de quem sabe, então por conta disso a gente fez muito contato, muitas parcerias e pode ter perto pessoas que trouxeram olhares mais ampliados sobre algumas questões. Eu tenho um posicionamento na minha vida que algumas coisas que a gente chama de negativo, mas eu reconheço que são passos de aprendizado. Então é

nesse sentido não tem algo que eu vá te dizer que foi negativo, até porque reconhecer isso levou um tempo ou mesmo considerando fatos que nos deixaram como pessoas chateados, raivosos, enojados (risos) e tudo mais, e que isso aconteceu em alguns momentos, a gente tem tido o entendimento de transformar isso em algo que seja valoroso. Então utilizando uma figura de linguagem... se alguém puxou o tapete a gente passou a pensar qual que era a marca tapete, se a gente precisava de tapete ou não precisava, como que o entendimento daquela pessoa levou a isso, então será que ao relacionar outra pessoa e ver esse mesmo tipo de sintoma qual a atitude que a gente teria que ter... E aí agora eu to falando mais desse lugar do Núcleo Diretor, que sou eu, a Katia e o Rubem e a gente ta junto há praticamente mais efetivamente 22 anos, porque o Rubem a gente encontrou um pouquinho depois do início do grupo, mas realmente é uma maturidade que a gente vai alcançando. Porque ontem mesmo eu e a Katia estávamos fazendo uma conversa, a gente acabou de fazer o espetáculo e muitas vezes nós temos visões muito contrárias sobre o espetáculo que estamos nós duas em cena, e eu acho isso muito engraçado porque acaba o espetáculo e ela fala “nossa, eu achei isso e isso e isso” e eu “hã?! Porque eu achei isso, isso e isso” (risos). Mas ontem a gente falou uma coisa que era assim... a gente sabe que a gente quer continuar trabalhando juntos e a gente sabe que a gente quer que o Grupontapé continue e isso talvez dê uma tranquilidade pra passar por situações que nos balançam, nos estremecem, a gente já teve momentos muito chatos, de sermos traídos por pessoas muito próximas da gente, a gente já fez escolhas erradas, já escolhemos parceiros errados, já apostamos seriamente nesse ou naquele projeto, nessa ou naquela estratégia e se deu super mal... isso já aconteceu várias coisas com a gente, que eu nem destacaria uma, aconteceram várias, inúmeras coisas. Agora a gente deu continuidade, então como que isso pode transformar, ou como a partir disso a gente pode transformar em algo melhor pra nós. E não to dizendo com isso que a não teve crise, de acordar e pensar eu não volto nesse lugar, de pensar aí que saco, porque eu não fui terminar essa ou aquela faculdade... mas como eu te disse no começo ne, eu tenho um olhar mais utópico, eu vejo que a gente também decidiu que a convivência no grupo é um lugar pra gente se desenvolver como pessoa. Quando a gente fala no desenvolvimento humano por meio do teatro, a gente também ta envolvido nisso, senão a gente é canalha de marca maior. Se a gente não se desenvolve... e não to falando que nós somos perfeitos de jeito nenhum! A gente tem problema de comunicação, a gente tem problema de prazo, de motivação, mas ao mesmo tempo a gente aprende com isso, nos lugares que a gente opera com o teatro

aplicado e isso nos serve pra gente pensar como um grupo de pessoas, porque certa vez eu fui fazer um artigo sobre teatro aplicado por causa da constante questão de que se teatro aplicado é teatro. Aí eu pensei “beleza, eu to disposta a estudar sobre isso”, então a gente começa estudando a questão de comunidade de interesse, porque então um público que vai assistir uma peça, a partir do momento que ele está aqui dentro, ele é uma comunidade de interesse. As comunidades são determinadas geograficamente – bairro Aparecida, onde estamos, é uma comunidade – ou pelo interesse, por elas terem juntas o mesmo interesse, um público que vem ao teatro se formou naquele momento porque está interessada naquele momento. O publico que vai assistir um evento no Camaru, ou Triangulo Music, ou que vai ao terreiro, que vai a missa, tem um interesse em comum. Então eu pensei, as pessoas que nos assistem na empresa tem um interesse em comum, as pessoas que estão na empresa tem um interesse que a questão do trabalho, algumas porque querem se desenvolver naquele lugar, algumas porque querem o dinheiro, mas elas tem um interesse em comum. Então a gente apresenta numa comunidade de interesse, então comecei a pesquisar sobre isso, e to contando isso mais pra dizer que essa relação nos ensinou a fazer dos momentos que foram quedas, motivos pra gente levantar. Tem uma coisa que eu reconheço que a gente poderia ter patinado menos tempo, mas reconheço nossa construção nesse lugar, mas é uma coisa que chama autonomia artística, porque como o grupo foi durante muito tempo discriminado pelo trabalho com teatro aplicado, a gente ficou receoso de nos apresentar artisticamente porque a gente comprou a ideia de que o que a gente fazia não era bom, então a gente achava que sempre precisava de alguém de fora pra dizer se aquilo que a gente fazia era bom, alguém de fora pra dirigir, sempre alguém de fora... e a partir do momento que a gente pensou no planejamento estratégico que ta aí com um pensamento da administração, da psicologia, mas pensando nisso para o teatro e no que artisticamente o que a gente precisava era construir nossa autonomia artística... porque a gente sempre foi um grupo onde ninguém se elencou como direção artística, a gente era atores, um grupo de atores, então nesse sentido o direcionamento artístico sempre esteve na mão de outros e aí quando a gente começou a pensar que autonomia artística era a gente se posicionar artisticamente mesmo que convidando alguma pessoa que ajudasse a executar nossa proposta, a gente se fortaleceu nesse lugar e esse aconteceu de forma natural, a gente entendeu isso e foi deslanchando de forma natural. Tanto que até pouco tempo a gente não tinha esse nome, mas hoje eu assino a direção artística do grupo. O que não significa que sou mais que ninguém no grupo. Num primeiro lugar é uma

grande responsabilidade porque eu preciso... aí a gente escreveu lá o que essa pessoa tinha que fazer, não só quem seria. Mas o que ela teria que fazer, a quem ela precisava reportar, com quem ela precisava trocar, a gente clareou isso. E quando clareou isso, eu sou a pessoa que trago provocações artísticas, eu troco com meus pares pra onde a coisa deve caminhar e trago para os outros pares provocações que nos vão fazer criar sobre isso. Então eu acho que durante muito tempo ou até chegar o planejamento estratégico a gente ficou num lugar se achando ignorante no que diz respeito aos conceitos teatrais, mas isso foi ótimo, porque isso nos levou a outros lugares. A Katia foi fazer direito, eu fui fazer licenciatura em teatro, o Rubem foi ser Conselheiro Estadual de cultura, então quando desatou o laço a gente voou, porque a gente entendeu que a gente só precisava ir pra onde a gente achava que não tava sabendo, esse nó não é o que os outros falam da gente e durante muito tempo a gente pensou que fosse isso, mas o nó que precisa ser desatado é o que a gente mesmo não ta conseguindo ver sobre a gente. Então o que tem de negativo eu vejo nesse lugar, de coisas que nos impulsionaram, que nos levaram a outros lugares. Eu reconheço que tivemos perdas, até de pessoas importantes que passaram pelo grupo, mas isso vai ter em toda profissão, em todo momento da vida vai ter, e isso é aprendizado como ser humano. Como alguém que você gosta muito não estar mais, alguém que você gosta muito te faz uma situação que você fala “como?”, mas isso tem em todos os lugares, não é privilégio do teatro ne?! (risos)

9 – acho que vou começar com teatro de grupo... (emocionada)... lembrando dos mestres (risos)... teatro de grupo pra mim é um sacro ofício, porque é um lugar que pra mim é a terra arada do meu coração, um lugar onde eu compreendo que nós artistas podemos estar com outros pares, que a gente pode ser quem a gente é, que a gente pode contribuir um ao outro pelo nosso crescimento, pelo nosso desenvolvimento, pela nossa manutenção e sustentabilidade e ao mesmo tempo produzir joias pra compartilhar com o nosso entorno, um lugar sagrado mesmo de se estar. A manutenção eu acho que é a forma como o teatro de grupo escolhe pra garantir que as pessoas que estão fazendo estejam assistidas em vários aspectos, do conhecimento, financeiros, humanos, de qualidade de vida, profissionais e ao mesmo tempo é a forma como o a gente possibilita que o público entre em contato com essa joia num sistema que é de dar e receber algo em troca, a gente pode fazer várias moedas de troca, a gente hoje ta num sistema capitalista e o sistema capitalista envolve o real... o Gupontapé opera não só com dinheiro, opera com trocas também. A gente, por exemplo, trocou todo o telhado do

espaço da Escola Livre porque nosso vizinho tava fazendo uma construção, ele precisava de um espaço pra colocar as máquinas, a terra, a areia, os tijolos, a puta que pariu porque era uma construção violenta que ele fez e que foi uma benção na vida da gente (risos). Mas quando ele veio perguntar se podia alugar o espaço a gente pensou “gente, ele ta com arquiteto, pedreiro, material de construção e a gente precisa de uma reforma”, a gente fez uma troca. Eles fizeram o banheiro aqui foram, várias coisas que a gente precisa organizar e trocaram todo o telhado, a gente ia precisar de uma grana! E a gente é um grupo de teatro, se a gente não tivesse essa sede, a gente não ia precisar da telha, mas também não teríamos a possibilidade de trocar. Porque pra mim a manutenção não gira apenas em torno do dinheiro. O dinheiro é importante, e eu como artista falo, repito e reafirmo, o dinheiro é importante e eu não tenho medo dele e a gente precisa receber dignamente como todas as pessoas precisam receber por suas profissões, dignamente. E eu acho que sustentabilidade são as estratégias que a gente vai construindo que a gente possa se manter tanto nas questões financeiras, nas questões estéticas, tanto nas questões de fruição e troca com o público, tanto nas questões pessoais, de quem compreende esse grupo de pessoas, porque aí nesse momento eu não to falando só dos artistas, na verdade durante todo o momento to falando das pessoas que possibilitam o trabalho dos artistas também, to falando do administrativo, to falando de quem mantem o espaço limpo para que os artistas também e para que o público venha aqui e encontre o espaço limpo. Acho que a sustentabilidade está aí, é pensar nas estratégias que permitem a gente se manter financeiramente, esteticamente, pessoalmente na fruição e ao mesmo tempo continuar num processo de trabalho, onde as pessoas se cuidam, se gostam, gostam do que fazem, se profissionalizam, que é pra mim o teatro de grupo.



Rubem dos Reis é produtor e consultor cultural. Empreendedor por natureza, trilhou vários caminhos até 1996 quando assumiu a Produção do Grupontapé . Em 2007 criou a Produtora Balaio do Cerrado que atende artistas e projetos da região. Atua

politicamente para a melhoria do ambiente cultural. Foi membro do CONSEC – Conselho Estadual de Política Cultural em Minas Gerais, entre 2012 e 2016, onde ocupou por duas vezes a vice-presidência.

1 – Apresentação: Nome, grupo. Há quantos anos faz teatro. Há quantos anos se mantem financeiramente com teatro?

2 – Você considera que seu grupo seja uma empresa?

3 – Existe uma divisão de funções para o desenvolvimento das ações do grupo? Como e quando isso se fez necessário e quais foram os impactos no trabalho artístico do grupo?

4 – Você é responsável por qual área e o que isso interfere no trabalho do grupo e no seu, enquanto artista?

5 – Essa organização impacta nas escolhas estéticas do grupo?

6 – Pensando no mercado de trabalho, quais as estratégias que você identifica como essenciais para a manutenção do trabalho do grupo?

7 – Poderia citar ações que considere empreendedoras dentro do grupo?

8 – Quais as interferências positivas e negativas que podem ser identificadas a partir das escolhas que o grupo fez nas tentativas de permanência do trabalho?

9 – Manutenção, sustentabilidade e teatro de grupo. Como poderia definir brevemente essas palavras enquanto artista e parte de um coletivo?

1 – Meu nome é Rubem dos Reis, sou do Grupontapé há 24 anos... indo pra 24 ne. E aí é uma característica do Grupontapé desde o início do trabalho, levantar dinheiro pra fazer uma peça, seja em empresa e tal ne?! Não tinha ainda muita noção, mas já tinham uma veia empreendedora. E aí eu trabalhava, tinha uma sociedade num negócio mais ou menos afim, que era um negócio que trabalhava com motivação de pessoas, era uma empresa fornecedora para os departamentos de RH das empresas. Entao eu já tinha essa pequena empresa e era sócio com meu tio. E a gente conheceu o Grupontapé trabalhando pra Algar e eu que fechei o contrato com a Algar que me pediu que buscasse um grupo de teatro e me indicaram o Grupontapé pra participar desse evento

que eu organizei. Aí depois disso o grupo foi pra São Paulo, a gente fez uma parceria com eles lá e depois eu saí da sociedade com meu tio e montei a parceria com o Grupontapé. Aí a gente ficou, nesse meio tempo, um ano e pouco em São Paulo e aí resolvemos voltar pra cá... Então desde que entro do Grupontapé me mantenho essencialmente de teatro. E como eu já tinha um conhecimento de mercado, já entro nesse lugar de produtor e passei a juntar as pontas, sabia que tipo de empresa contrataria esse tipo de serviço.

2 – Não. Não somos uma empresa. E isso já foi um problema pra gente. E deixou de ser porque os dois encontros de Artes Cênicas que a gente fez, e o primeiro principalmente, foi pra discutir essa condição. E a gente reuniu aqui em Uberlândia, além do Grupontapé, tava o Doutores da Alegria, tava o Teatro do Oprimido, o Giramundo com um novo trabalho que tinham montado pra empresas... basicamente o social, a saúde, a educação e as empresas, e esse 4 estavam ancorados um com o outro, porque você tinha que... E foi interessante o seguinte, uma jornalista de O Estado de São Paulo, a Beth Néspoli, ela veio e participou de todo encontro. Ela participou de uma mesa no final em que ela dizia o seguinte... a mesa era “esse tipo de trabalho (que era o do Grupontapé), é bom ou ruim para os rumos do teatro brasileiro?” Nessa mesa tava o Marcelo Castilho Avelhar, que já morreu, era crítico de Arte, importante pra história de Minas, a Maria Taís, programadora do TUSP na época, não sei se ainda é, o Valmir Santos, que escrevia sobre teatro na Folha e o Sidney Cruz do Palco Giratório. E a gente ali... foi um julgamento que fizeram ali da gente. O que foi legal ali é que se discute muito o “como” e pouco do “o que”. Foi basicamente foi isso. O mais importante é pra o que você fala e pra quem você fala, pra quem você tá trabalhando. A nossa missão é o desenvolvimento humano por meio do teatro e a gente faz isso aonde a gente estiver, em todas as nossas relações. Então se tiver uma pessoa uma pessoa que trabalhou aqui com a gente por um ano ali no escritório, provavelmente ela vai sair mais qualificada do que quando entrou. Então isso é em todas as relações. Não é só a gente lá com o grupo apresentando pra uma plateia de pessoas que tá recebendo. E aí grupos, existem várias formas de se organizar, nós nos organizamos assim e se a gente fosse uma empresa muita coisa teria sido diferente, mas a gente tem esse olhar, a gente entende como uma empresa olha e aí a gente utiliza as ferramentas que nos interessa, porque outras não interessam. O pior de tudo é negar esse tipo de necessidade na vida de qualquer artista, de qualquer instituição que se propõe em ser artística e que se propõe se organizar.

Então eu acho que é isso. Nós somos um grupo. Aí outra coisa que foi bem no início, eu e Katia Bizinotto fomos a Belo Horizonte e Chico Pelúcio tinha acabado de assumir o Palácio das Artes, foi a primeira vez que encontrei o Chico Pelúcio na minha vida e foi por um acaso e fomos lá conversar com ele e a primeira pergunta que a Katia fez foi “o que é um grupo de teatro? o que caracteriza ser um grupo de teatro?” a gente tava atrás dessa resposta ne. E o problema maior não era de fora pra dentro, era de dentro pra fora ... a gente tava atrás dessa resposta. E aí ele falou “um grupo de teatro é quando você reúne um grupo de pessoas em torno de um projeto comum teatral, seja ele o projeto que for”, e aí essa passou a ser a melhor definição pra mim. É isso! E aí cada um se organiza de um jeito por mais... no caso nosso, fazia todo sentido, porque eu já vinha de uma relação com o mercado, nesse tipo de segmento, então o que eu fiz foi mudar um pouco o foco. O grupo entendeu, apesar de ter vivido um conflito por causa disso e lá na frente conseguimos então nos organizar de forma que atendesse os desejos artísticos e a sustentabilidade. Então o Grupontapé é uma empresa conforme o ângulo que você olhar, mas pra nós não é o mais relevante. Por exemplo, eu já fui sócio de uma padaria e de uma editora de livros e você faz escolhas, então no Grupontapé se fomos pensar da mesma forma, enquanto empresários somos péssimos, a gente adota escolhas que são contra a lógica empresarial, ne?!

3 – Acho que influencia de um jeito ou de outro. A forma com que você se organiza acaba influenciando na estética lá na frente. Mas não é determinante. O quanto esse impacto pode ser considerado, eu acho que depende muito da maturidade. E essa organização no Grupontapé existe muito em função das características das pessoas e desde o início. As duas Katias, por exemplo, são produtoras e sempre foram. Marcial, lá atrás, sempre foi só artista e eu nunca fui pra cena. Então acabei tendo que fazer palestras, acabei tendo que dar aula por causa de seminários que a gente faz, coisas assim... que eu não gostaria, mas é o que ficou mais perto da personalidade de cada um. A personalidade de cada um tá ali. Eu acho que as duas Katias, por exemplo, eles tem condições de dar vazão a várias dimensões profissionais, de vocação mesmo. Porque elas são atrizes, mas não tem só essa aptidão.

4 – Eu costumo dizer o seguinte... eu já assisti tanta peça de teatro nessa minha vida, em festivais, nessas viagens, de todo tipo que você puder imaginar, coisas completamente arrebatadoras e coisas muito ruins, as vezes, ilustres desconhecidos que te arrebatam e o contrario também ne, mas eu sou público ne, mesmo que curioso, procurando entender.

É nesse lugar que me coloco pra falar de estética e tudo mais. Eu sou público, que procura pesquisar, entender, até pra se posicionar. Agora, no Grupontapé aí eu acho que sou especialista até desse ponto de vista estético e como a gente tem essa relação de parceria, não tem muito problema, porque eu falo o que eu penso, o que não quer dizer que o que eu penso vai ser levado em consideração ou vai estar ali na cena. Então eu acho que tem muita relação com o desejo mesmo do artista, essa questão da estética. Tem que expressar o que é. O grupo acabou sabe o que é essa estética, não sei se o público identifica, mas a gente sabe o que é essa estética própria. E aí a gente discute muito, a gente sabe que tem um ideal que a gente não chegou ainda, mas a gente sabe que tá lá e nesse sentido o grupo conversa muito. Eu, as Katias, o elenco, a gente conversa muito, quando tá viajando. E aí eu me meto em tudo, no trabalho institucional, em tudo, mas é isso como público. Sou produtor, diretor, mas quando chego tento chegar como público. E aí é um sistema o Grupontapé: o Grupontapé e o Balaio. E somos três diretores. Então as Katias são diretoras da Balaio e eu sou diretor do Grupontapé e aí eu fico mais nessa parte de amarração, de tentar achar caminhos, a parte da produção mesmo hoje quem acabou assumindo foi a Marisa. A Katia Lourenço muito mais na questão do teatro aplicado e na direção artística e a Bizinotto mais na organização mesmo, na operacionalização. E isso tem relação com a personalidade de cada um, com o jeito de cada um mesmo.

5 – Eu acho que principalmente o estabelecimento de moeda de troca. Agora também não adianta ter a moeda de troca, tá mais em como você lida com essa moeda de troca.

6 – O empreendedor é aquele que busca oportunidade ne?! E, por exemplo, eu acho que essa nossa questão que está ligada ao desenvolvimento humano, tanto na questão da reflexão, ou uma questão até mesmo mais espiritual e também na questão mais peática mesmo. O teatro te dá ferramentas, o próprio treinamento do ator no dia-a-dia te dá muita ferramenta ne e você hoje tem necessidade das competências para o mercado de trabalho ne?! Então eu acho que essa ligação do teatro, da empatia. Pouco vendedor consegue vender hoje sem empatia e isso é só um exemplo. Teatro é percepção, é relação. Qual empreendedor que não tem percepção, intuição? Qualquer história de sucesso aí no empreendedorismo você vai achar que o cara teve essas características ne. Aliás um dos maiores patrocínios que eu perdi na minha vida foi uma coisa que me encomendaram, uma coisa grande, que a gente ficaria quase 2 anos circulando pelo sudeste e quando eu fui fechar o projeto, no último dia do ano... em São Paulo, na sede

da CSM e eles encomendaram um projeto que seria um terço da Rouanet deles naquele ano e o projeto tava aprovado, eu fui lá pra fechar e o cara chegou e pegou todos os projetos aprovados naquele ano e falou “por que vocês não fecharam esse aqui? Vocês tão loucos!” e um projeto pegou 3 vezes o valor do patrocínio, não foi o único patrocinador, mas esse foi muito importante pra esse projeto. E qual foi esse projeto? Tropa de Elite. A gente ia levar um terço do que eles deram pro Tropa de Elite. Eles iam distribuir em 3 projetos. E olha aí a sacação do cara. Fiquei desde agosto conversando com os caras, trabalhando errado, e os caras não viram. Aí chegou um ali e viu o que ia render mais pra eles. Foram umas 5, 6 viagens pra São Paulo. E aí a gente sempre tem muito apego no nosso trabalho artístico e foi aí que a gente começou a entender esse lugar da troca. Identificar o problema para um patrocinador, por exemplo, e já propor uma solução. E aí entender o que fazer com essa moeda de troca ne, nossas habilidade a serviço de coisas que a gente acredita e é isso.

7 – Eu acho que tivemos uma trajetória até bastante amena, mas tivemos um erro estratégico quando teve aquele primeira grande crise, por volta 2008, ali a gente não acreditou que seria uma grande crise e mantivemos uma estrutura pesada durante um tempo que não precisava ter mantido. Estrutura física, de pessoal, que não precisava ter mantido. Aí lá na frente quando a gente precisou, não tínhamos mais aquele pessoal... Em outras crises eu não consigo identificar erros, foram situações que ocorrem mesmo. Agora esse foi um grande erro estratégico, mas que foi a partir dele que a gente começou a desenvolver o planejamento estratégico.

8 – Eu não sei se são três palavras. Eu até definiria com uma expressão que agora não me vem o autor a mente que é “gestão de um grupo cultural é o uso rigoroso de ferramentas da administração em favor de uma utopia”. Eu acho que essa questão ta ligada lá com a questão de ser ou não empresa. É utilizar essas ferramentas de todas as maneiras porque a cultura ela é transversal, ela ta em todos os lugares. Mas estão, no nosso caso, a favor de uma utopia que é o teatro de grupo, que está ameaçado nesse momento. A gente não sabe o que vai ser do próximo ano e talvez depois de 24 anos é a primeira vez que penso isso... mas tem a questão da resistência também, quando o grupo surgiu não tinha incentivo, não tinham nada. Mas a gente já tinha uma estrutura, já tinha funcionário com carteira assinada, já funcionava, aí a gente era de 9 a 13 pessoas dependendo da época do ano, aí com as leis o que aconteceu foi de 9 ir pra 30.



Ronan Vaz é ator, pesquisador, iluminador e professor de teatro. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia e especialista em supervisão e inspeção Escolar pelo Instituto Passo 1 UNIASSEL IV. Integrante da Trupe de Truões desde 2006, além do fazer artístico atua na gestão das atividades artístico-pedagógicas realizadas pelo grupo e coordena a Escola de Teatro Trupe de Truões.

- 1 – Apresentação: Nome, grupo. Há quantos anos faz teatro. Há quantos anos se mantem financeiramente com teatro?**
- 2 – Você considera que seu grupo seja uma empresa?**
- 3 – Existe uma divisão de funções para o desenvolvimento das ações do grupo? Como e quando isso se fez necessário e quais foram os impactos no trabalho artístico do grupo?**
- 4 – Você é responsável por qual área e o que isso interfere no trabalho do grupo e no seu, enquanto artista?**
- 5 – Essa organização impacta nas escolhas estéticas do grupo?**
- 6 – Pensando no mercado de trabalho, quais as estratégias que você identifica como essenciais para a manutenção do trabalho do grupo?**
- 7 – Poderia citar ações que considere empreendedoras dentro do grupo?**
- 8 – Quais as interferências positivas e negativas que podem ser identificadas a partir das escolhas que o grupo fez nas tentativas de permanência do trabalho?**

9 – Manutenção, sustentabilidade e teatro de grupo. Como poderia definir brevemente essas palavras enquanto artista e parte de um coletivo?

1 – Meu nome é Ronan Vaz, sou integrante do Grupo de Teatro Trupe de Truões, desde 2005, do finalzinho de 2005, início de 2006... porque eu entrei em outubro de 2005, então eu contabilizo o 2005, tem gente que não. Tem gente que conta a partir de 2006, mas eu conto 2005 (risos). E eu considero que vivo de teatro desde 2010, mas desde 2003 eu vivo de arte. Porque eu tive um processo de transição, porque eu comecei a trabalhar num grupo que a linguagem principal era a música e, exatamente quando eu comecei a trabalhar profissionalmente nesse grupo, foi quando eu ingressei na faculdade de teatro e aí eu comecei a levar pra dentro desse grupo, o teatro. E aí eu fui fazendo essa transição. Até que em 2010 eu comecei a viver exclusivamente de teatro, já na Trupe, não mais nesse outro grupo. Mas em 2010 eu não vivia de teatro pela Trupe. Eu vivia de teatro, mas o que me sustentava era meu trabalho como professor. Na Trupe eu vivo da minha remuneração da Trupe, desde 2013.

2 – Sim! Eu considero sim! Se eu tivesse um artigo eu falaria isso de outra forma, até pela forma que eu vou dizer não dar outra impressão. (risos) Mas como eu to conversando com uma pessoa de teatro, talvez você me entenda. Mas eu considero que seja uma empresa no seguinte sentido: a gente vive num sistema capitalista e hoje, a forma como a cultura acontece profissionalmente a gente precisa se encaixar em algumas estruturas pra poder funcionar. Ou então de forma mais simples, a partir do momento que eu tenho um CNPJ é uma empresa. A gente tem 2. Então somos uma empresa. Claro que a gente se difere em muitos sentidos das demais empresa, seja pelo simples fato de sermos trabalhadores da cultura até questões mais complexas, como a forma como a gente se estrutura, a forma como a empresa funciona. A gente não tem aquela estrutura rígida de outras empresas, tem mais essa característica de trabalhadores da cultura mesmo. Dando exemplos: a forma como a gente organiza nossos horários, os trabalhos que a gente realiza, é muito menos automático e muito mais vivo, mais orgânico, a gente vive constantemente. A gente tem que estar aberta pra essas mudanças, mas considero empresa sim. A gente tem que prestar conta de uma verba gasta, gerir dinheiro, cuidar do espaço físico, pessoas que trabalham e não são necessariamente do grupo, são colaboradores, ou seja, são funcionários, são pessoas

contratadas. Tudo isso é uma estrutura que a gente a gente pega emprestado das empresas, vamos dizer, comuns. Tem aqueles pontos que nos aproximam dessas empresas que eu to chamando de comum e tem os que nos distanciam e que nos tornam completamente diferentes, mas mesmo assim a gente não deixa de ser.

3 – Eu vou contar uma historinha então... a partir da minha experiência o grupo de teatro surge do desejo artístico, de fazer arte, de fazer teatro, de montar espetáculo, de fazer temporadas, de fazer turnês, etc. No entanto, a sociedade, a comunidade de um modo geral não reconhece você simplesmente fazer teatro, mas como você faz seu trabalho, como você se apresenta, como você se mostra e também pra gente viver do nosso trabalho de teatro na Trupe, a gente teve que buscar formas de se organizar, de se estruturar. Pra uma peça de teatro acontecer não basta ter criatividade e ter atores, porque a gente foi descobrindo com o tempo que, por exemplo, pra você chegar num festival, você precisa ter um produtor, precisa ter uma pessoa jurídica, tem que ter talvez um capital de giro, que é uma grana separada pra, sei lá, se não conseguir um transporte, da onde esse dinheiro sai, estragou alguma coisa de figurino, de cenário, que precisa de uma manutenção... então, na verdade foi, na prática do dia-a-dia, do fazer teatro, que a gente sentiu a necessidade de uma estruturação, uma organização que iam além de nossas habilidades artísticas. Mas que hoje eu considero que todas essas habilidades, de certa forma, mesmo sendo administrativas, são artísticas também no sentido da manutenção da estrutura do grupo. Quer dizer, é claro que pra fazer uma planilha, pra elaborar um orçamento você não precisa ser artista, mas na medida que você conhece do seu ofício, a forma com que você utiliza essas ferramentas, vai ser a favor do seu fazer teatral. Agora como isso contribuiu? Contribuiu diretamente e significativamente para o amadurecimento do grupo. As vezes, quando estão todos os integrantes, todos os componentes do grupo conversando sobre isso, a gente fica com a impressão de que a gente passa mais tempo no escritório do que ensaiando ou criando, mas isso não é necessariamente uma escolha nossa e, na verdade, a gente faz uma comparação também com o tempo em que a gente tinha um trabalho fora e quando a gente tava na Trupe, a gente tava só pensando no artístico. Na medida em que a gente tá integralmente na Trupe, e a gente não tem capacidade financeira pra contratar pessoas pra cuidar da parte administrativa, a gente teve que dividir nesses dois lugares, entre palco e escritório. E é claro que quando a gente faz uma afirmação que a gente passa mais tempo no escritório do que no palco, no fundo o que a gente tá querendo dizer é que a gente gostaria de estar

integralmente, totalmente disponível para o palco que é nosso ofício de verdade e que tivéssemos outras pessoas cuidando da parte administrativa. Mas na realidade brasileira e na nossa especificamente de Uberlândia, a gente ainda não conseguiu chegar nesse lugar. Mas eu vejo que a organização das tarefas e das funções nos amadureceu muito profissionalmente e que isso reverbera sim na cena. Porque é diferente quando você tá na faculdade e você passa num festival e você chega naquela euforia de conhecer outras pessoas, principalmente se você tiver num festival grande ou de grande visibilidade, isso mexe com a nossa animação de uma determinada maneira, principalmente quando a gente é mais jovem, que nem sempre essa empolgação transparece profissionalismo. Com o tempo, à medida que fomos nos organizando internamente, passamos a lidar com patrocinadores, você tem aquela responsabilidade de agradar seu contratante não só artisticamente, mas na sua postura: cumprimento de prazo, documento que você envia e tá correto, uma prestação de contas que tá bem feita, bem organizada, isso tudo pra mim é o pacote do profissional de teatro. Porque pra mim, são privilegiadas as pessoas que hoje, aqui da nossa realidade, no interior de Minas, ou do Brasil como todo, que tem a oportunidade de viver só sendo ator. E é isso, as pessoas que te contratam ou um festival que você vai, ou uma instituição que te recebe não vai separar assim “ai, ele é ótimo ator, ele é desorganizado, mas ele é ótimo ator.” Isso não existe! Você pode ser ótimo como ator, mas se for desorganizado, você vai ser julgado pelo o que você coloca no palco. Então tem que andar junto ali. Tanto que eu acho que a divisão de tarefas nos ajudou a ter uma noção do todo, mas ao mesmo tempo cada um saber pelo que é responsável. No caso da Trupe, a gente trabalhou muito com as habilidades e competências. Então, por exemplo, falando de mim... eu sempre demonstrei interesse e minhas habilidade em relação a parte técnica, em relação a parte de vendas diretas, em relação a estruturação da escola, coordenação pedagógica, então naturalmente essa se tornou minha função dentro do grupo além de ator. Não foi algo imposto de cima pra baixo, e serviu para que eu desenvolvesse ainda mais essas habilidades. Então hoje, falou que vai ter uma venda direta, se tiver que escolher entre os integrantes do grupo pra fazer essa negociação, isso já vem pra mim porque eu desenvolvi essa habilidade, porque na prática a gente entendeu que eu funciono também nesse lugar além de ser ator. Então eu sinto que o nosso uso do tempo ficou melhor, dar autonomia pro outro naquilo que eu não entendo e confiar no que ele está fazendo, tira o peso também porque eu sei que enquanto eu tô fazendo uma coisa, alguém tá lá fazendo outra coisa e eu sei que vai dar certo. Porque a gente organizou, não foi por achismo, não foi um

sorteio, foi algo pensado, estudado, estruturado. E que o mais legal é que a gente não considera que nossa estrutura está pronta, a gente sempre tá revendo. Porque? Tem uma parte de pensar sobre, elaborar a proposta e colocar ela em prática. Porque quando essa proposta vai pra prática, essa estrutura, que a gente consegue entender se ela tá funcionando ou não e onde pode ser melhorada. E voltando ao exemplo que eu tava dando lá do festival ne... a gente entendeu que a forma que eu chego num SESC, por exemplo, antes mesmo de eu entrar em cena, tem um gerente de cultura me analisando, se eu sou organizado, se eu sou pontual... se eu tô contribuindo ali pra rotina daquele espaço. Porque existe um ranço também que é difícil a gente tirar da pele que é aquela coisa de que ator é difícil de lidar, que ator é estrela, ator é exigente, ator da piti, ator da chique. E a gente vem conseguindo abrir muitas portas com a nossa postura profissional. E aprendemos também nas vezes que a gente errou... sei lá. É um transporte que atrasa pra tirar um cenário e você fica ali numa saia justa, porque você tá sendo lido o tempo todo. E só reiterando, eu acho que organizar as funções dentro do grupo contribui não só pra parte da saúde da instituição, da empresa, mas reverbera no artístico, porque num outro lugar a gente entende uma coisa que cabe lá pra cena.

4 – Hoje tem áreas dentro da Trupe que eu sou coordenador, ou seja, que eu puxo o carro. Que é em relação a Coordenação Artístico-Pedagógica e a Coordenação Técnica. Na área de viabilização, durante um tempo eu era o responsável pela venda direta, justamente nesse estudo da estrutura do grupo, a gente achou melhor num determinado momento juntar a venda direta com elaboração de Projetos e captação de recursos, mas hoje eu ainda contribuo nessa área. Então eu sou responsável direto pela Escola e pela coordenação pedagógica e pela técnica, mas contribuo muito fortemente nas vendas e na comunicação. Essas duas eu contribuo muito, na parte de viabilização principalmente na parte de venda direta e na comunicação a minha contribuição tá muito ligada a pensar a arte, por exemplo, das peças de divulgação por conta da minha formação em artes visuais também e na parte de revisão, revisão de texto, revisão ortográfica, aprovar as peças, tudo eu sou o filtro final antes de mandar pra gráfica.

5 – Eu acho que não, no caso da Trupe não, quer dizer, eu acho que não. Tenho certeza que não (risos). Porque apesar de eu dizer que é sim uma empresa, que a gente tá num sistema capitalista e muitas vezes a gente se vê obrigado a se adequar, que a gente

importa uma estrutura das empresas do ramo formal pra área da cultura... Pra Trupe, a gente sempre reforça, que o que nos move, o principal, é o fazer artístico e isso é algo que a gente não quer que seja corrompido por todas as questões externas, porque um contratante exige e tudo mais. Então, por exemplo, nós somos um grupo que pesquisa, que acredita, que vai fundo na investigação no teatro para crianças e jovens. E o teatro que a gente propõe pra infância e juventude, é um teatro crítico, que quer fazer a criança pensar, que trazer pra cena temas, propostas que fujam do senso comum, que as mídias de grande massa impõe e isso nem sempre é bem visto para um patrocinador, ou por um edital de fomento ou por um investidor direto, por alguém que quer comprar o seu espetáculo e, até hoje na Trupe a gente pôde se manter firme nas nossas propostas estéticas e artísticas. E mesmo quando a gente tá pensando um espetáculo novo ne... acabou de eleger um, não nós ne, foi eleito um presidente de extrema direita, a população tá vendo isso, uma coisa tradicional e bem fechada e a nossa próxima montagem fala sobre crianças que sofreram violência e tortura no período da ditadura, quer dizer, se a gente tivesse preocupado com o contexto que a gente tá e como isso vai ser recebido e se a gente se intimidasse por isso, talvez seria melhor que a gente não se propusesse a pensar nisso agora, mas é justamente o contrário. É exatamente pelo momento que a gente tá e a gente acredita que a nossa arte é de resistência, a gente não pode deixar a questão da estrutura, do mercado, dos patrocinadores, dos editais, calar nossa voz. A gente acredita que tem um papel inclusive, de educar essas figuras... que muitas vezes a gente se vê nesse lugar. Então, por exemplo, a gente senta lá com o patrocinador e pode acontecer de “ahh, vocês trabalham com teatro pra criança e juventude, que legal... então vocês vão trazer os contos dos Irmãos Grim, vocês vão fazer releituras dos clássicos da Disney”, e a gente tem o papel educador ali, que acontece até pelo fato de além de sermos atores, sermos licenciados, professores de teatro, pedagogos. A gente acha nesses lugares também como espaço de formação, porque nem sempre um produtor cultural de uma empresa e, muitas vezes, tá na mão do departamento de marketing de uma empresa, as vezes aquela pessoa não tem noção de como é vasta a gama de possibilidades de se fazer teatro pra crianças e jovens e ser legal, bonito, divertido, mas também crítico, que faz pensar, que provoca o espectador. Então o processo formativo começa antes de chegar no palco, começa com essas figuras, com uma diretora de uma escola que te liga, com um produtor, com um contratante. Então eu sinto que até hoje a gente conseguiu não se corromper nesse lugar. E isso também não é julgamento de quem entra nesse lugar, eu acho que são escolhas

estéticas, como você coloca bem. Então a gente pensa que a nossa arte não está a serviço de nada. Nós estamos a serviço do teatro. Antes de tudo é teatro e eu não estou fazendo teatro pra agradar um patrocinador ou pra agradar uma escola ou agradar uma família tradicional brasileira. Eu to fazendo teatro porque eu acredito que é espaço político e eu posso levar ao público qualquer assunto que eu quiser e me colocar em diálogo com o espectador.

6 – Assim, pra mim, a estratégia foi uma só, mas eu vou destrinchar (risos)... No caso da Trupe, a gente fala isso com muita crença porque a gente leva isso muito a sério, e eu acredito nisso... Principal estratégia de sobrevivência é o fato de sermos artistas-docentes, porque a gente consegue abrir um leque de possibilidades, porque as vezes um contratante ou um edital ou uma escola não tem condições de pagar por um espetáculo, mas as vezes ele tem condição de pagar por uma oficina, as vezes ele tem condição de pagar por uma palestra, por uma intervenção, por um workshop... e eu sinto que no teatro, nós que fazemos teatro de grupo, no interior, eu sempre vou falar do interior e do Brasil... eu falo do interior porque é a nossa realidade, mas não é uma realidade exclusiva nossa, é do Brasil todo. Mas o que eu to querendo dizer é, que pra mim quanto mais possibilidades de trabalho a gente abre, mais chance de sobreviver. Porque é isso assim, falando do lugar de onde estou ne... eu acho muito mais difícil eu viver apenas de espetáculos, do que se eu tenho na minha cartela de opções espetáculos, mas eu tenho oficina, eu tenho performance, eu tenho intervenção, eu tenho uma palestra, eu posso dar uma palestra, um minicurso... então pra mim é o principal... essa variedade.. nem é variedade, eu quero falar do ator múltiplo, do artista múltiplo, quando ele não é só uma coisa, e no nosso caso isso fez a diferença. E o que fez a gente abrir a cabeça é o fato de sermos professores, porque a gente pensou “uai ok, somos um grupo de teatro...” mas a partir do momento que a gente passou a ter um espaço que virou a nossa casa, a gente pensou porque não oferecer aula de teatro nesse espaço? Já que todos são professores e tem gente querendo fazer aula de teatro. Começou assim... mas se a gente tinha um espaço e esse espaço foi estruturado para receber os nossos espetáculos, porque não receber outros espetáculos? Aí a gente já ampliou ali pra uma terceira e depois que a gente se tornou conhecido na cidade, as pessoas passaram a nos procurar. Inicialmente, ou por esse trabalho de ensino de teatro ou pelo nosso trabalho de apresentar espetáculo. Aí começou abrir links... “ah beleza, vocês tem um espetáculo artístico que vocês criaram, mas e se eu quiser um espetáculo com um tema que eu

quero que vocês falem desse tema?” No começo a gente não fazia, porque existia muitas barreiras que a gente vai descobrindo conforme a vida vai rolando ne. A gente se considerava um grupo artístico, então a gente não faz teatro pra empresa, a gente não faz teatro aplicado... Porque também fica aquele medo de como você vai ser lembrado e a gente não queria ser lembrado como um grupo de teatro empresarial, de teatro aplicado, a gente quer o tempo inteiro ser um grupo de artistas, de artistas-docentes, mas que a arte venha em primeiro lugar. Mas depois com o tempo, pensando nessa coisa de como se manter, tem hora que não tem como você não aceitar um trabalho, porque tem hora que vai ser aquele cachê da empresa que vai pagar as contas. Claro que a gente tentar manter esse filtro de não romper os nossos princípios... então assim... se vem hoje... vamos imaginar uma situação bem esdrúxula, mas se vem hoje uma empresa que quer contratar a Trupe pra falar sobre família tradicional brasileira ou sobre sei lá o que, é coisa que a gente não vai fazer, porque vai contra o nosso perfil, a nossa imagem, o que a gente enquanto grupo e enquanto pessoa pensamos. Então, a gente vai se abrindo pro mercado, mas sempre num jogo dialético. Até onde a gente pode ir de modo que não subverta a nossa identidade. E é isso também... tem que ter um pensamento estratégico. Porque as vezes é um empresarial que vai ser a porta de entrada pra essa empresa ser o patrocinador do seu espetáculo que vai falar das crianças torturadas na ditadura militar. Então existe muito no mercado cultural esse tipo de barganha, que algumas pessoas veem isso de forma negativa outras não. Na Trupe, em vários momentos, a gente entra em divergência. E é com base em muita discussão, debate... e a gente tem uma máxima dentro do grupo que nesse sentido cada caso é um caso, a gente não tem uma regra pra definir o que não é artístico ou que é não artístico-pedagógico, a gente analisa cada proposta. A gente já fez coisa do tipo, no dia da árvore, ir no parque do sabiá ou no parque linear, todos de clown pra distribuir mudas de árvores. Aquilo em nenhum feriu nossa essência, os clowns não deixaram de ser clowns, não eram pessoas com o nariz de palhaço na cara. Era inclusive um exercício para os atores, mas com um mote ali que em algum momento você entregava uma muda de planta pra pessoa. Por que não? Agora seria diferente se fosse uma campanha de apologia ao porte de armas, que isso a gente jamais faria, ne?!

7 – Eu acho que existem ações pontuais que podem ser empreendedoras, mas no caso da cultura eu penso que você se constroi empreendedor ao longo de uma trajetória. Porque, por exemplo, eu acho da nossa parte uma atitude empreendedora, quando a gente topa

se inscrever num edital Ponto de Cultura, porque o edital é um grande exemplo de quando você lia, você não sabia se era uma coisa boa ou um rabo de foguete, um pepino, a gente não saber medir onde a gente tava se metendo. Claro que o edital era claríssimo em algumas questões que a gente já entendia de antemão, a seriedade e a responsabilidade que a gente teria pra fazer o projeto acontecer. Porque ele poderia ser um selo, uma carta de indicação ou qualquer coisa errada que a gente fizesse, poderia manchar o nosso nome pra sempre talvez. E aqui em Uberlândia mesmo existem grupos que não conseguiram entregar a prestação de contas do Ponto de Cultura e a gente já sabia disso na ocasião porque não somos do primeiro edital, a gente foi do segundo ou terceiro e por isso a gente já tava receoso. Mas pra mim foi muito empreendedor da nossa parte topar esse desafio, foi um edital complexo, muito difícil, a gente conseguiu escrever, aí depois de aprovado colocar em prática, manter o projeto durante os três anos foi muito difícil, mas a gente conseguiu e conseguimos fazer uma prestação de contas impecável, que a gente não teve que corrigir nada, não teve nenhuma reclamação, nada voltou, tivemos a prestação de contas aprovada... então isso de certa forma deu um gás na gente no sentido de despertar esse empreendedorismo que já havia naquelas pessoas daquele momento e, especialmente, das que permaneceram até hoje. É nesse sentido que eu avalio a trajetória como uma atitude empreendedora, porque as vezes, num é dar o primeiro passo que é ser empreendedor, mas ser perseverante ali naquela coisa. Porque tem hora que as coisas aparentemente estão dando tudo errado e vai vindo um monte de responsabilidade e aí a coisa pega principalmente na parte financeira e são coisas que tira muito do eixo, infelizmente, e aí da vontade de desistir, de chutar o pau da barraca. Então eu acho um momento muito importante a aprovação no edital Ponto de Cultura, junto com sua execução e finalização do projeto que vem com essa coisa da prestação de contas. Junto com o Ponto de Cultura, a responsabilidade da gente alugar um espaço pra ser a nossa sede. Pra mim foi mais uma atitude empreendedora, porque a gente alugou simplesmente um galpão com 4 paredes, sem saber se a gente teria capital pra organizar o espaço. Levou de 2008 a 2013, foram 5 anos pra gente estruturar o espaço e pra mim isso foi uma atitude mega empreendedora e hoje o espaço contribui significativamente para a manutenção e sustentabilidade do grupo. Foi uma atitude empreendedora quando em 2013 todas as pessoas que faziam parte do grupo naquele momento abandonaram seus empregos, foi tipo uma aposta, como jogar na loteria, abandonar os seus empregos com boa remuneração, carteira assinada, pra se dedicar ao grupo. E acho que cada nova

montagem é uma atitude empreendedora, e o fato de se manter sempre com o pensamento e atitudes empreendedoras é um exercício diário. E aí é desenvolver as múltiplas características, de saber negociar, de saber resistir e ceder as vezes, ter uma visão de futuro e tudo mais. O impulso empreendedor não é suficiente, mas a partir dele como se mantém sem desanimar em uma turbulência ne?! E nesse sentido estar em grupo ajuda muito, porque as vezes você tá sozinho e acha que está indo na direção errada e desiste e em grupo sempre tem um que tá repetindo “vai dar, vai dar, vai dar” e aí você acaba que persiste ne?! Acho que é mais por aí. E acho também que teve outra que eu acho muito louca, que quando o grupo começa a se estruturar e se profissionalizar, naturalmente a gente ganha visibilidade e resistir ao que a própria classe artística joga em cima de você requer uma atitude empreendedora. Porque nós passamos por isso. Quando o galpão já estava finalizado e a gente abriu a porta do espaço, a gente ouviu de vários grupos da cidade, frase do tipo: que a gente tava por cima da carne seca, que a gente era um grupo fechado, que a gente não queria interagir com a classe artística da cidade, quando na verdade as pessoas estavam julgando a gente pela imagem que a gente tava construindo. Tanto que outras atitudes empreendedoras que eu vejo é, mesmo com todas as dificuldades em achar nosso lugar dentro de um sistema capitalista que não é pensado para a cultura, é a gente não desistir de ter uma posição política na questão pública, então por exemplo, mesmo que todos não possam estar, a gente sempre tenta se posicionar na perspectiva da representatividade. E a gente tem tentado trabalhar também de uma forma que envolva outras pessoas, a gente tem tentado trabalhar numa prática de intercâmbio, trazer outros artistas, outros grupos, justamente por ter acontecido em algum momento do passado das pessoas acharem que a gente tava fechado e aí a gente mostra por meio da prática que não é nada disso. Que a gente tá aberto sim pra troca, que a nossa casa é um espaço que pode receber outros artistas. O difícil é acolher as pessoas sem ser paternalista, porque as vezes as pessoas esperam isso também ne?! A gente ouviu várias piadinhas assim: “ah, vocês estão bem, me contrata. Deixa eu apresentar meu espetáculo na Trupe”. Tudo isso é possível, mas não é simples assim. A gente paga aluguel e é caro, a gente paga todos os impostos que qualquer empresa paga, então a gente não pode adotar as pessoas, a gente pode formalizar parcerias, trabalhar junto. E as vezes eu sinto que rola essas confusões dentro da própria classe artística. Não dá pra adotar alguém e ficar cuidando de outro grupo ne?! A gente que tá ralando, a gente sabe das pedras que a gente tropeçou e dos sapos que a gente teve que engolir e as pessoas veem o que dá certo. A gente escreve por ano

entre 30 e 40 projetos pra aprovarem 2. Vocês ficam sabendo do que foram aprovados, não ficam sabendo de quantos foram escritos. Mas tudo isso eu digo para compartilhar experiência, não pra esfregar a verdade na cara de ninguém. Porque a gente conhece outros grupos, com outras realidades e que dão certo também.

8 – Olha, eu acho que teve algumas coisa, mas nem considero que foi escolha negativa ou positiva, no sentido de ser totalmente consciente. Mas por exemplo, a Trupe surge dentro da Universidade e o que movia num primeiro momento era o desejo de fazer teatro para além das disciplinas, ou seja, montar espetáculos e levar isso a público e o outro era o afeto entre as pessoas. Maravilhoso! Nasce a Trupe a Truões. Enquanto a gente tava dentro da Universidade, a gente tinha... e vou usar uma analogia... mas era como se fosse o pintinho chocando dentro do ovo.... então a gente tinha as condições ideais ali pra essa gestação, pra esse grupo ir amadurecendo, ir crescendo, tanto que foi isso que aconteceu. A Trupe conseguiu esse objetivo, saiu da Universidade, fez sua primeira temporada em Uberlândia, começou a entrar no circuito dos festivais, os atores que foram permanecendo no grupo foram amadurecendo, ganhando experiência. Mas o grupo era muito grande nesse momento, porque surgiu numa disciplina, com uma média ali de 15 a 20 pessoas. O primeiro elenco da Trupe tinha quase 25 pessoas. Conforme o tempo foi passando houve aquela seleção natural, mas mesmo assim era um grupo grande. Quando eu entrei na Trupe no final de 2005 eram 15 pessoas no grupo e é muito difícil com a realidade de cada um, com as particularidades, desde coisas simples como marcar um ensaio. Então a gente passou um momento no grupo tentando entender o que era ser um grupo de teatro, porque existe muitas nomenclaturas né? Mas tudo é uma reunião de muita gente né (risos). No grupo, na Trupe, a gente tava muito naquele pensamento, naquela ideologia de que tá todo mundo junto pro que der e vier, todo mundo participa junto, se doa do mesmo tanto, recebe de volta o mesmo tanto e por aí vai. Aí começam as divergências e também influenciam nessa coisa da seleção da natural. Mas aí aconteceu de em 2009 a gente ter que sair da Universidade, ter que chutar o pau da barraca e nós decidimos seguir. Ali em 2009 nós éramos 7, 8 pessoas. * pessoas, já tinha diminuído bem. Pra mim, e eu não considero falha, tem relação com a escolha que a gente fez e o aprendizado que isso gerou. Mas naquele momento, a gente comeu muita poeira ainda, a gente engoliu muita coisa até chegar na estrutura de hoje. E por quê? Porque apesar de termos pensamentos divergentes, o afeto era algo que nos mantinham ligados uns aos outros. E nesse contexto de grupo é sempre muito difícil

perder alguém, e também as pessoas ficam intimidadas, constrangidas, em ter que virar pra alguém e falar “olha, você já não ta contribuindo mais, então cai fora”, porque a medida que é grupo, todo mundo é dono, você não pode expulsar, tirar ninguém e as vezes é difícil pra pessoa ver que não ta contribuindo mais. Eu sinto que esse tempo que a gente levou pra entender, que eu chamo isso também de maturidade, de fazer as escolhas que não são movidas pelo afeto. E essas são muito difíceis. As escolhas que não separam o afeto do profissional, muitas vezes atrapalham. Sendo mais direto, quando o grupo reduziu ali pra essas 8 pessoas, as vezes acontecia isso, de ter integrantes que queriam muito estar, que já tinham uma trajetória até aquele momento, mas que tinham outras prioridades que chocavam com a Trupe e as vezes era difícil pra essa pessoa enxergar sozinha que ela tinha que escolher entre uma coisa e outra e o grupo não se sentia a vontade pra dizer isso, porque muitas vezes a forma com que isso é falado pode ser entendido como uma expulsão, uma imposição, quando na verdade não é. Então eu considero que se essa ficha tivesse caído antes, talvez hoje para os que ficaram, pensando na Trupe, talvez a gente tivesse numa situação melhor. Porque em determinado momento a gente preferiu respeitar o tempo das pessoas, a subjetividade, os afetos, o sentido de pertencimento ao grupo... porque também era aquela história... naquele momento se a gente forçasse a barra com alguma pessoa, poderia ser uma bomba de efeito retardado, que se explodisse ia explodir pra todo mundo e o grupo poderia até acabar. Mas isso tem relação com a maturidade e o empreendedorismo. As vezes é importante trabalhar com as coisas fora do campo pessoal e romper alguns vínculos, que é o mais difícil. E que as empresas, estão há anos luz a nossa frente... claro que existem empresas e empresas e existem empresas extremamente opressoras e não estou falando dessas. Mas com o grupo é isso né... ele surge de uma reunião de amigos, os afetos é que movem num primeiro momento e a coisa vai se transformando e como a gente lida com essa transformação. Então pra mim, se a gente tivesse essa maturidade que a gente tem hoje, uma forma de comunicar diferente, em um determinado momento, talvez hoje a gente tivesse em outro estágio... Porque é bom pra pessoa, é bom pras relações, mas as vezes não é bom pra instituição. E eu tenho um posicionamento de que hoje a Trupe é meu projeto de vida, mas no seguinte sentido, quando eu não estiver mais aqui eu não quero que a Trupe deixe de existir. Então eu trabalho para que a Trupe exista e não pra que exista dentro da Trupe. E tem pessoas que querem existir dentro do grupo e ta pensando em tomar decisões que sejam boas

para si. E pra mim grupo vai nesse lugar de tomar decisões que não me fere, mas que é boa em primeiro lugar para o grupo. É nesse sentido...

9 – Bom, manutenção pra mim é assim ó... é eu poder acordar de manhã, vir trabalhar, fazer meu trabalho bem feito e saber que eu vou ter as condições necessárias para que esse trabalho aconteça, sejam elas financeiras, pessoas, emocionais... isso pra mim é manutenção. Então por exemplo, como que mantenho o grupo? as pessoas precisam de seus salários, sem salário essa manutenção não acontece. Como que eu mantenho meu espaço? Eu preciso de grana pra pagar o aluguel. Claro que minha noção de manutenção não está restrita a uma questão financeira, mas é como eu disse no decorrer... como a gente vive num sistema capitalista, acaba que a decisão muitas vezes está em ter ou não ter dinheiro. Então pra mim manter o espaço, por exemplo, o primeiro passo é ter a grana pra pagar o aluguel, mas uma vez que eu paguei aí eu vou me preocupar em trazer as pessoas para ocupar esse espaço e eu quero ter a casa cheia, eu quero ter interessados nas aulas. Então pra mim, a manutenção se dá em dois lugares: na relação com o público, sem ele não tem teatro, então preciso dele. Mas também senão tiver a grana, eu também não existo como grupo. Sustentabilidade eu relaciono mais com a coisa do empreendedorismo. Como eu vou pensar estratégias pra eu me sustentar, porque é isso... eu não posso exigir das pessoas brasileiras, assim como eu, num país com todos os problemas sociais, que elas entendam as especificidades do fazer artístico, da cultura. Então eu participo desse processo formativo e preciso ter ideias empreendedoras para que as pessoas justamente conheçam o que é o fazer teatro. Na medida que elas entendem todo o processo que ta por trás disso, as pessoas se interessam e investem em cultura. Então acho que é isso, requer planejamento, comprometimento, renúncia... por exemplo, a gente escuta muito dos nossos familiares que a gente fica enfiado aqui o tempo inteiro, que a gente não dá atenção pra eles, que a gente não viaja pras nossas cidades, mas não é porque a gente não quer, mas é que fechar as portas de um espaço cultural num final de semana é ir contra a sustentabilidade. Que muitas vezes é bem ingrata, porque exige da gente uma dedicação sobre-humana. Ta certo que tem aquela conversa de que a gente vive do que a gente ama, faço minha arte, mas eu adoraria acordar tarde num sábado ou num domingo, ou ter férias de 30 dias e poder fazer uma viagem e eu falo que é renúncia nesse sentido. Então pra mim é pensar estratégias para você se sustentar, mas sem sei se violentar. Isso pra mim é sustentabilidade, ta ligado à saúde. Manter a saúde da instituição, sem comprometer a sua...

Agora Teatro de Grupo... Putz... Teatro de Grupo pra mim tá ligado a essa coisa de.... eu gosto da palavra interseção, sabe quando a estudo lá em matemática que a gente estuda os conjuntos e a gente faz várias bolinhas e foca na parte em comum dos dois grupos. É isso! Somos pessoas diferentes, com histórias diferentes, com desejos diferentes, mas o que me interessa é o que tem em mim que também tem no outro. E isso não significa que eu ignoro o que não tem em mim, mas se eu for focar naquilo que não é a interseção, a gente não consegue estabelecer uma meta, então pra mim atingir esse grau de maturidade assim... estabelecer um projeto coletivo. Que pode ser inclusive provisório. Cada montagem, por exemplo, a gente começa nos perguntando... o Paulo, nosso diretor, sempre pergunta “qual o seu desejo nesse momento”. A gente já passou por alguns lugares e temos ainda muitos desejos, só que é isso, nem sempre que eles são colocados estão nessa zona de interseção. Então pra mim é estabelecer um projeto que parta das individualidades, mas que chegue num ponto comum sem perder de vista o principal que é fazer teatro.

APÊNDICE D – QUESTIONÁRIO

1 – Quais as principais fontes de renda para a manutenção do grupo?

Grupontapé – Prestação de Serviços e Projetos incentivados.

Trupe de Truões – As principais fontes de renda da Trupe de Truões estão ligadas a Escola de Teatro da Trupe de Truões, aulas de teatro realizadas em escolas e/ou instituições privadas, os projetos incentivados por meio dos mecanismos de incentivo a cultura nos âmbitos municipais, estaduais ou federais tanto nas modalidades fundo quanto incentivo fiscal e venda direta de espetáculos de repertório, oficinas, intervenções artísticas e teatro aplicado e aluguel do espaço sede do grupo.

2 - Sobre leis de incentivo e mecanismos de fomento. Acham possível criar alternativas para manutenção do grupo para além desses mecanismos?

Grupontapé – Já sobrevivemos sem lei, porém sem as leis de incentivo hoje realizáramos menos de 50% das nossas atividades. Atualmente estamos prospectando novas fontes de recurso.

Trupe de Truões – A Trupe já tem trabalhado para não ser "refém" dos mecanismos de incentivo, até porque os mecanismos não nos dão nenhuma garantia uma vez que o número de proponentes para cada edição dos editais da modalidade fundo são sempre maiores do que a verba disponível e no caso da modalidade incentivo fiscal há sempre uma grande batalha para conseguir patrocinador(es). Nossas principais alternativas tem sido o fortalecimento da escola de teatro, o trabalho constante de formação de espectadores e plateia para nosso espaço cultural e venda direta de produtos culturais (espetáculos, palestras, oficinas, intervenções...)

3 - Em média, qual valor mensal que precisam levantar para manterem a estrutura do grupo? (espaço e profissionais)

Grupontapé – Hoje temos uma despesa fixa mensal de aproximadamente 45 mil reais. Além disso cada ação que o grupo desenvolve tem os custos relacionados.

Trupe de Truões – Aproximadamente R\$35.000,00 por mês. Vale ressaltar que o espaço físico é alugado e que os profissionais (integrantes e colaboradores) são remunerados com valor abaixo do valor de mercado devido aos altos custos administrativos, impostos etc.

4 - Vocês desempenham importante papel na movimentação cultural da cidade, estabelecendo parcerias com outros grupos para utilização da sede. Qual o valor da locação para esses grupos? Existe diferença no valor para grupos de outras cidades?

Grupontapé – O que existe hoje é um jeito de viabilizar que as atividades aconteçam, considerando que cada grupo/artista está numa situação, seja da cidade ou de fora. Alguns não têm recurso nenhum, outros têm. E também tem casos que o nós temos total interesse em receber determinado evento ou grupo em nossa sede. A receita vai de 0 a 300,00 por dia de locação para grupos/artistas. Um dos nossos princípios é o da parceria. Acreditamos nas parcerias, nos apoios mútuos. Se temos uma sede e alguém necessita de um espaço para apresentar tentamos chegar num acordo. Já lançamos edital colocando um valor único para grupos locais e grupos de fora. Não deu certo porque no campo da cultura as pessoas sempre precisam negociar.

Trupe de Truões – Entre 2015 e o primeiro semestre de 2018 o valor de locação para grupo locais era de R\$400,00 e para grupos de fora R\$500,00. A partir do segundo semestre de 2018 o valor para grupos locais passou a ser de R\$500,00 e para os grupos de fora o mínimo é de R\$700,00, mas varia de acordo com a complexidade da montagem e com a verba que o grupo dispõe para o pagamento. Os ajustes nos valores são feitos de acordo com as melhorias que fazemos no espaço. Em 2018, por exemplo, reformamos toda a estrutura elétrica e equipamos o espaço com uma nova estrutura de iluminação cênica. Outra observação importante é que estamos sempre abertos a outras moedas de troca que não seja apenas dinheiro, especialmente com grupos e artistas locais.

5 - Existe um critério ou "plano salarial" para o pagamento dos salários dos integrantes dos grupos? E para os funcionários contratados?

Grupontapé – Não temos Plano de Cargos e Salários. Sempre revemos os valores à pagar conforme capacidade financeira do Grupo, avaliando o que paga o mercado.

Trabalhamos em 3 categorias:

Núcleo Diretor – Depende das receitas do Grupo

Contratados CLT – Funcionários da área administrativo-financeira e comercial são registrados pela CLT, cujo valor acordado sofre reajustes conforme a Convenção Coletiva. Se há defasagem do valor em relação à função, tenta se ajustar.

Contratados: Elenco Fixo – Sempre buscamos trabalhar com o valor igual para o elenco fixo do Grupo.

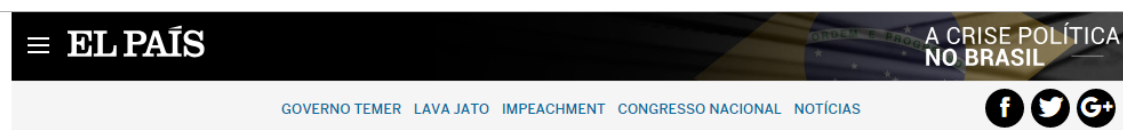
Critérios para Gestão de pessoas:

- Proporcionar para os contratados e funcionários uma segurança financeira;
- Investir na manutenção da mesma equipe;
- Renovação dos acordos a cada ano com reajuste conforme possibilidade;
- Buscar proporcionar vantagens (adicional para plano de saúde, academia, flexibilidade no trabalho, investimento e liberdade para aperfeiçoamentos, dentre outros)

Trupe de Truões – Ao longo dos anos temos nos dedicado ao estudo da gestão cultural a fim de profissionalizar cada vez mais nosso trabalho em grupo. Uma das etapas que pretendemos avançar nesses estudos é a criação de um plano de cargos e salários. A cada ano fazemos uma projeção financeira para o ano seguinte, de modo que a remuneração dos integrantes fica atrelada aos gastos e receitas do grupo para definirmos o valor a ser pago para cada um mensalmente. Ao longo dos 16 anos do grupo ainda não conseguimos nos pagar o quanto deveríamos receber pela quantidade de trabalho que realizamos. Além disso, a cada ano sofremos com a incerteza se haverá ou não recurso para manutenção do grupo (estrutura e remuneração) para o ano seguinte. Em relação aos colaboradores tentamos seguir os valores de mercado de cada categoria.

APÊNDICE E – NOTÍCIAS: *uma atualização dos últimos fatos para a cultura no país*

Durante a pesquisa fez-se necessário um acompanhamento dos últimos fatos que dizem respeito aos cortes e um desmantelamento da cultura no país. Para isso, seguem trechos de algumas dessas matérias publicadas nos jornais nos últimos anos e os respectivos links para acesso à matéria na íntegra. Além disso algumas imagens de eventos que ocorreram em Uberlândia que tiveram participação ativa dos grupos aqui pesquisados que acompanharam esse processo:



CRISE POLÍTICA NO BRASIL >

A Cultura é (novamente) degolada em tempos de ajuste fiscal

Com a ascensão de Temer, o Ministério da Cultura é fundido com a pasta de Educação

≡ EL PAÍS

A CRISE POLÍTICA NO BRASIL

A aglutinação dos ministérios tem um papel simbólico negativo, revelando o peso que o [Governo interino de Michel Temer](#) dá para a Cultura. A redução do papel da pasta foi rejeitada por profissionais e especialistas da área, que já articulam manifestos e [um abaixo-assinado que circula nas redes](#). A própria nomeação política de Mendonça Filho aumentou a frustração. A fusão afeta as conquistas de um ministério jovem, que ainda trata de se erguer depois de sua extinção em 1990, sob [Fernando Collor](#), e retomada em 1992, com Itamar Franco. Novamente, em tempos de recessão, aventa-se a possibilidade de restringir o orçamento do setor, sem dar chance de que seus agentes apresentem soluções próprias para superá-la. Por que, num país como o Brasil, a Cultura sempre patina?

MAIS INFORMAÇÕES

[#AgoraNãoSãoElas? O ministério masculino de Michel Temer](#)

[Saída de Dilma é reversível? O que esperar do Governo Temer?](#)

[Quem é quem no ministério Temer](#)

https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/11/politica/1462998470_097192.html



Com a ameaça de extinção do Ministério da Cultura em 2016, artistas se mobilizam na cidade de Uberlândia, acompanhando um movimento nacional. Um evento realizado no Ponto dos Truões reúne artistas da cidade.

As imagens foram divulgadas e compartilhadas em eventos e perfis das redes sociais dos artistas da cidade.

TEATRO
em cena

HOME EM CARTAZ PLANTÃO + TEATRO ENTREVISTA OPINIÃO FAZENDO CENA

PLANTÃO

FIM DO MINISTÉRIO DA CULTURA: ENTENDA COMO FICA A SITUAÇÃO DA PASTA

▲ REDAÇÃO - © 02/01/2019 -

A extinção do Ministério da Cultura (MinC) foi oficializada nesta quarta (2/1), com uma medida provisória do novo presidente Jair Bolsonaro. A pasta passa a ser tratada como uma secretaria submetida ao Ministério da Cidadania, a cargo do deputado Osmar Terra (MDB-RS). O mesmo ministério também engloba, a partir de agora, as secretarias de Esporte e Desenvolvimento Social.

PROGRAMAÇÃO



2019 – Fim do
Ministério da Cultura:

<http://teatroemcena.com.br/home/fim-do-ministerio-da-cultura-entenda-como-fica-a-pasta/>

TRIBUNA DO NORTE

Câmbio Dólar ▼ R\$ | Eu
Natal-RN ▼ ▲ |
Rádio Globo Natal No Ar: (

Capa Esportes Natal Política Economia Cultura & Lazer Classificados

Destaques: Imposto de Renda // Porto de Natal // Concursos // Lava Jato // Segurança // Futebol //

 **Ministério da Cultura é rebaixado à secretaria**

 Publicação: 2019-01-04 00:00:00 | Comentários: 0

 O Ministério da Cultura não é mais ministério. Agora é Secretaria Especial de Cultura e passa a estar vinculada ao recém-criado Ministério da Cidadania, que também engloba as secretarias especiais do Desenvolvimento Social e do Esporte. O Ministro da Cidadania é o deputado federal Osmar Terra (MDB). Para o cargo de secretário especial de cultura foi nomeado o professor e jornalista gaúcho Henrique Medeiros Pires. A posse dos ministros e secretários ocorreu na última quarta-feira (2).

<http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/min-ista-rio-da-cultura-a-rebaixado-a-secretaria/434925>

CULTURA

 Compartilhar 3,3 mil

 Tweetar

TROPICALISMO

Zé Celso Martinez Corrêa: 'Esse governo não tem nem pé nem cabeça'

"É um governo imbecil, desde o primeiro momento, até a posse, antes da posse, tudo. Estão fazendo uma coisa fora de época, essa coisa de globalismo marxista. Não têm a menor ideia do que é Marx"

<https://www.redebrasilatual.com.br/entretenimento/2019/01/zecelso-martinez-correa-esse-governo-nao-tem-pe-nem-cabeca>

≡ EL PAÍS

BRASIL

Chico Buarque: “Com esses ministros, é preferível que Cultura não tenha ministério”

Artistas e intelectuais comentam a aterrissagem de Bolsonaro em Brasília. Temor maior é corte no Sistema S

https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/18/politica/1546987601_960842.html



1.4k



Petrobrás avalia cortar patrocínios culturais

Suspensão de contratos pode atingir atividades como grupos de teatro e cinema; nova gestão da empresa deve destinar recursos para redes sociais

Daniela Amorim e Fernanda Nunes, O Estado de S.Paulo
07 de fevereiro de 2019 | 05h00
Correções: 07/02/2019 | 20h39

SIGA O ESTADÃO



<https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,petrobras-avalia-cortar-patrocinius-culturais,70002711112>

Voltar para CAPA do 247 Google Pesquisa pt... 19.03.2019

PRESIDENTE DA PETROBRÁS CONFIRMA FIM DOS PATROCÍNIOS EM CINEMA E TEATRO



Após determinação do presidente Jair Bolsonaro, a Petrobras anunciou que vai cortar todos os seus patrocínios para cinema e teatro concedidos pela empresa, que a principal fomentadora de incentivo à cultura do país; sem informar o montante a ser cortado, o presidente da estatal, Roberto Castello Branco disse que vai focar os patrocínios nos projetos de "educação infantil"

12 DE FEVEREIRO DE 2019 ÀS 18:52 // INSCREVA-SE NA TV 247 247 NAS REDES SOCIAIS

<http://amp.brasil247.com/pt/247/brasil/383659>

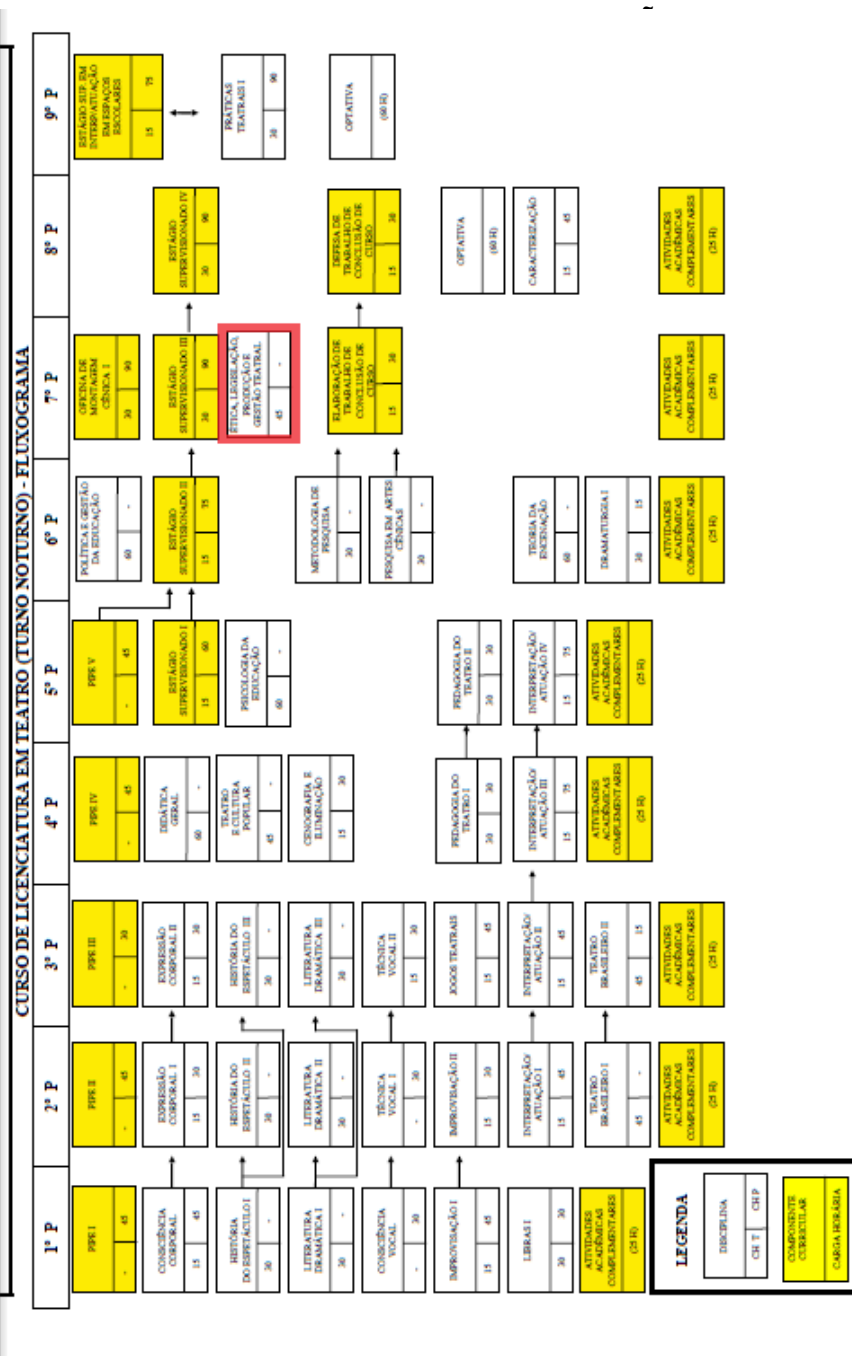


Artistas de Uberlândia em cortejo após ordem de despejo da Associação de Teatro de Uberlândia do Box 48 do Mercado Municipal de Uberlândia em 27 de março de 2019. A Secretaria de Cultura ofereceu uma sala administrativa na Oficina Cultural da cidade, mas não atende às demandas dos filiados que contavam com o espaço anterior para ensaios, oficinas, encontros e outras atividades que a atual sede não comporta.

Fotografia: Leandro Alves



Material de divulgação do CITU – Circuito Independente do Teatro de Uberlândia que
teve início em 04/05/2019 na cidade de Uberlândia



CURSO DE BACHARELADO EM TEATRO INTEGRAL - FLUXOGRAMA - 2010-1



LEGENDA

DISCIPLINA

CH T CHP

COMPONENTE CURRICULAR

CARGA HORÁRIA

CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO INTEGRAL - FLUXOGRAMA VERSÃO 2010-1

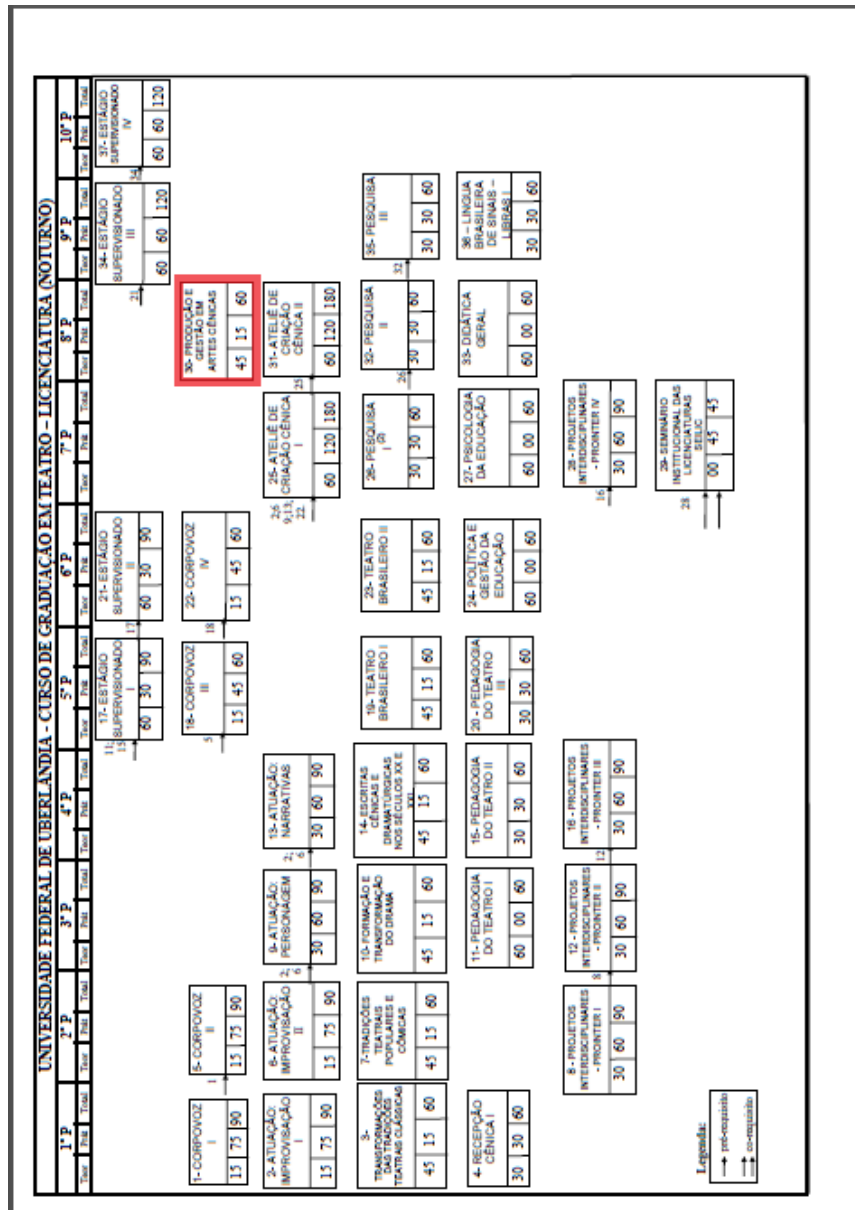


LEGENDA

DISCIPLINA
CH T
CH P
COMPONENTE CURRICULAR
CARGA HORÁRIA

²⁵ Fluxogramas disponíveis em <www.iarte.ufu.br>

ANEXO B – FLUXOGRAMA – VERSÃO 2018



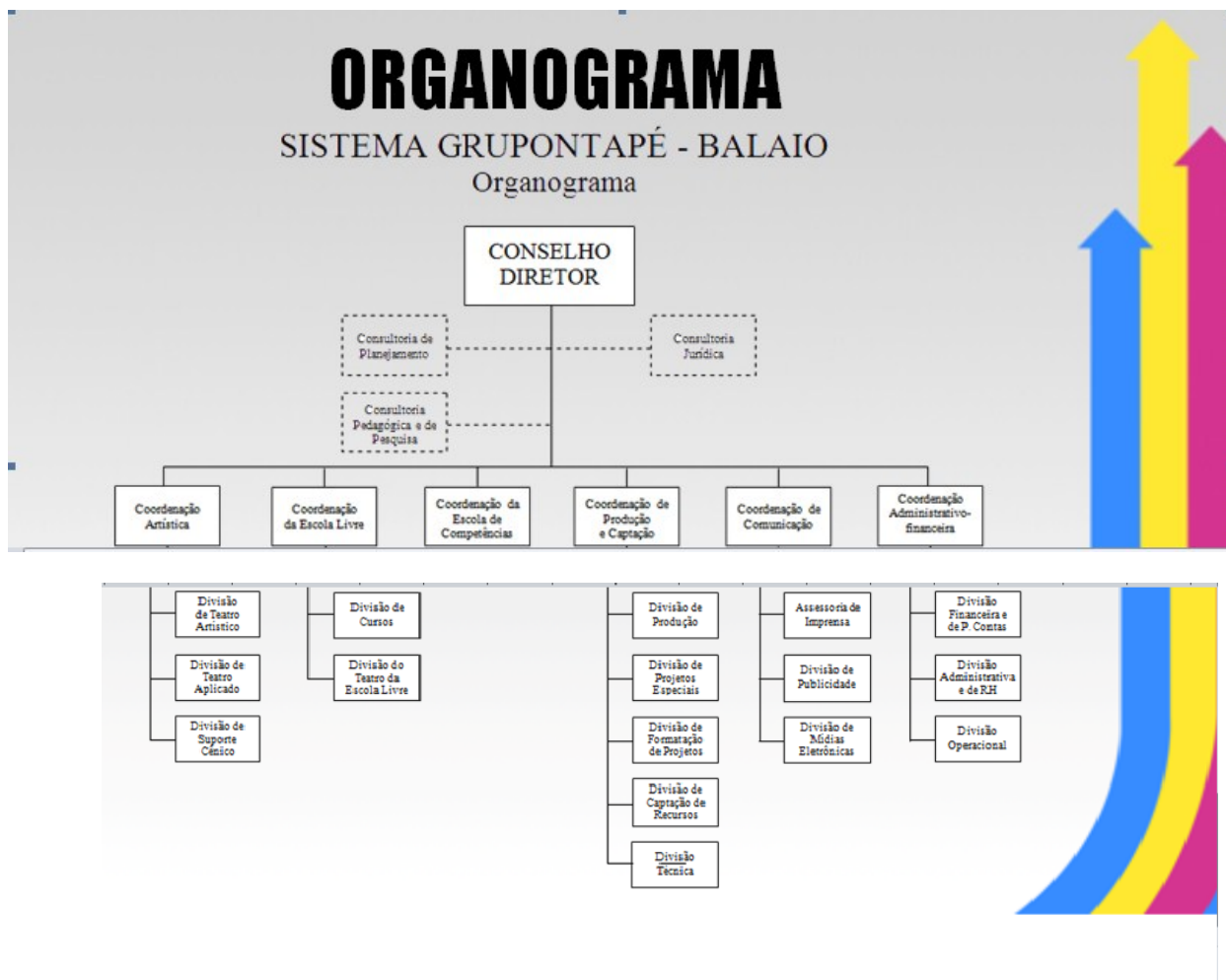
COMPONENTES CURRICULARES OPTATIVOS ⁽⁴⁾												
OPTATIVAS DE LICENCIATURA						OPTATIVAS GERAIS						
CORPO E AMBIENTE INTERVENÇÕES DO MOVIMENTO NO ESPAÇO URBANO ⁽⁴⁾	RECEPCÃO CÊNICA II ⁽⁴⁾			TÓPICOS ESPECIAIS EM CRIAÇÃO E COMPOSIÇÃO DA CENA ⁽⁴⁾			TÓPICOS ESPECIAIS EM HISTÓRIA E CONTEXTO DA CENA ⁽⁴⁾			TÓPICOS ESPECIAIS EM VISUALIDADES E BONIDADES DA CENA ⁽⁴⁾		
	15	45	60	30	30	60	60	00	60	30	30	60
TÓPICOS ESPECIAIS EM PRÁTICAS E POÉTICAS ⁽⁴⁾	11-VISUALIDADES DA CENA II ⁽⁴⁾			15-VISUALIDADES DA CENA II ⁽⁴⁾			TÓPICOS ESPECIAIS EM ESTÉTICAS E PESQUISA EM ARTES CÊNICAS ⁽⁴⁾			TÓPICOS ESPECIAIS EM PRÁTICAS E POÉTICAS DA ATUAÇÃO ⁽⁴⁾		
	15	45	60	00	30	30	30	30	60	15	45	60
TÓPICOS ESPECIAIS COMPLEMENTARES EM ARTES CÊNICAS ⁽⁴⁾												
											30	30
											60	60

Observações:

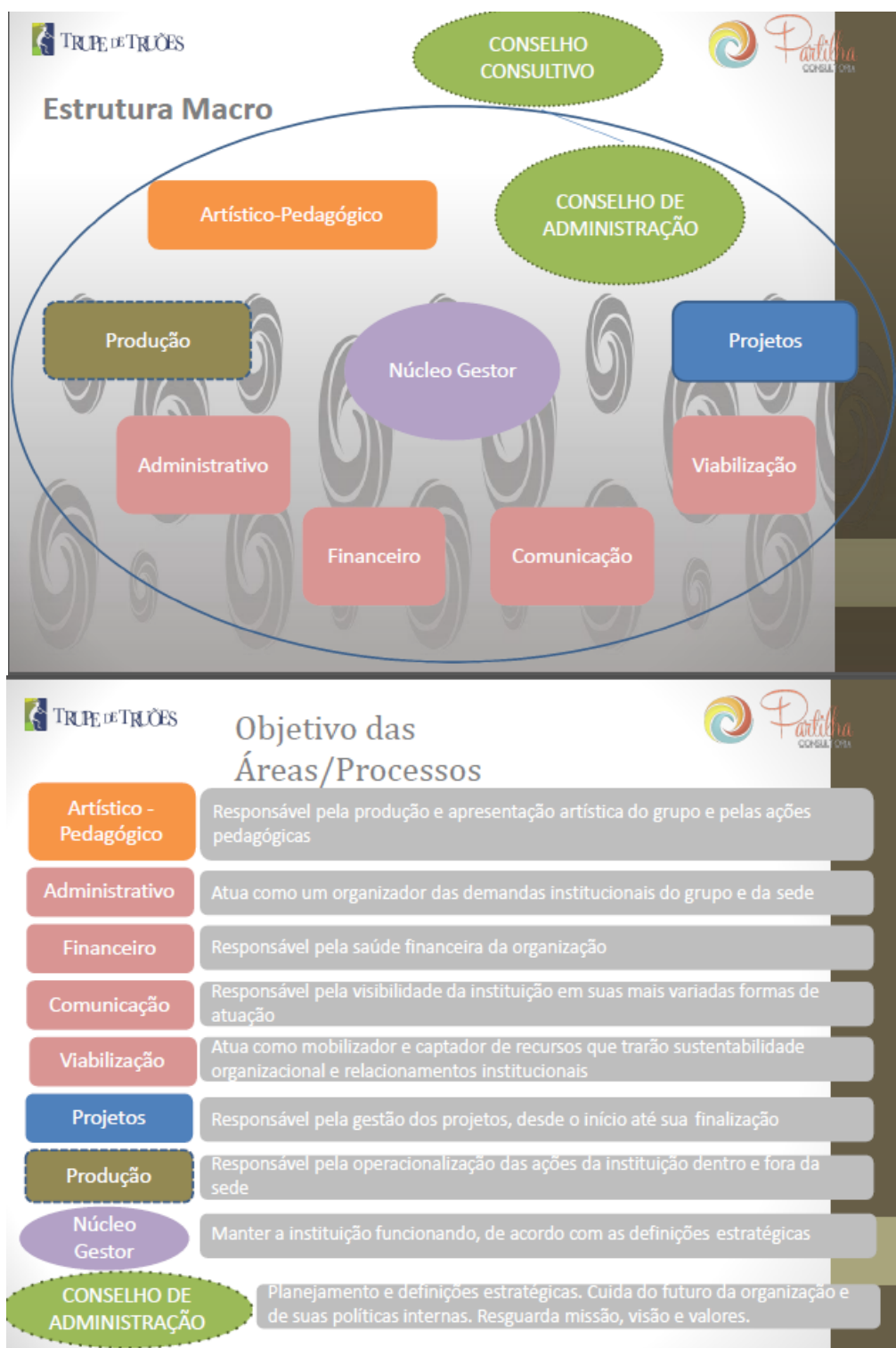
- 1) O Enade é também componente curricular obrigatório, conforme Lei nº 10861, de 14 de abril de 2004 (SINAES).
- 2) Para cursar Pesquisa I, componente de fundamentação básica do Trabalho de Conclusão Curricular de Curso (TCC), o discente deverá ter cumprido no mínimo 900 horas em disciplinas específicas do Curso de Graduação em Teatro (Bacharelado).
- 3) Para a integralização curricular o estudante deverá cumprir 200 (duzentas) horas de atividades complementares, ao longo do curso.
- 4) Para integralização curricular, além dos componentes curriculares obrigatórios, o discente deverá cursar e obter aproveitamento, no mínimo, em 120 (cento e vinte) horas de componentes curriculares optativos, podendo estes serem cursados após o cumprimento de um mínimo de 600 (seiscentas) horas.

²⁶ Fluxogramas disponíveis em < www.iarte.ufu.br >

ANEXO C – ORGANOGRAMA DOS GRUPOS



Organograma enviado pelo Grupontapé de Teatro em 19/10/2018



Organograma enviado pela Trupe de Truões em 20/10/2018