



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *LATO SENSU* ESPECIALIZAÇÃO EM  
POLÍTICA E GESTÃO CULTURAL/NGAE**

**THIAGO CARVALHO DE SOUSA CORREIA**

**GESTÃO DE SEDES DE GRUPOS DE TEATRO: ESPAÇOS DEDICADOS À  
SUBJETIVIDADE, À MEMÓRIA, À PERCEPÇÃO E AO CONHECIMENTO**

**Santo Amaro-BA 2020**

**THIAGO CARVALHO DE SOUSA CORREIA**

**GESTÃO DE SEDES DE GRUPOS DE TEATRO: ESPAÇOS DEDICADOS À  
SUBJETIVIDADE, À MEMÓRIA, À PERCEPÇÃO E AO CONHECIMENTO**

Trabalho de Conclusão de Curso – Artigo Científico - apresentado ao colegiado do curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Política e Gestão Cultural da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do Título de Especialista em Política e Gestão Cultural.

**Orientadora:** MARIELLA PITOMBO VIEIRA

**Santo Amaro-BA 2020**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA**  
**CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *LATO SENSU* ESPECIALIZAÇÃO EM**  
**POLÍTICA E GESTÃO CULTURAL/NGAE**

**COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**  
**DE THIAGO CARVALHO DE SOUSA CORREIA**

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. MARIELLA PITOMBO VIEIRA  
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB  
(Orientadora)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. PAULA ALICE BAPTISTA BORGES  
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB

Prof. Dr<sup>o</sup>. LUCIANO SIMÕES DE SOUZA  
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB

Aprovado em 10 de dezembro de 2019.

**Santo Amaro-BA 2020**

# SEDES DE GRUPOS DE TEATRO: ESPAÇOS DEDICADOS À SUBJETIVIDADE, À MEMÓRIA, À PERCEPÇÃO E AO CONHECIMENTO

Thiago Carvalho de Sousa Correia<sup>1</sup>

## RESUMO:

Este artigo tem por objetivo apresentar um estudo sobre a existência de sedes de grupos de teatro na cidade de Salvador (BA), através das suas manutenções e permanências enquanto grupalidade. São observados o grupo de teatro Finos Trapos (2003) e o Coletivo das Liliths (2013) com a gestão da Evoé Casa de Criação (2017) e A Outra Companhia de Teatro (2004) com a gestão da Casa d'A Outra (2013) e seus históricos de ocupação de distintos espaços, sejam eles garagens, teatros, centros públicos de economia solidária e capelas de residências universitárias. Essa é uma pesquisa qualitativa e descritiva pautada na pesquisa-ação uma vez que o pesquisador é também participante ativo, ou seja, é objeto de estudo e sujeito de uma pesquisa e de uma transformação social que é construída coletivamente. Na introdução é traçada uma linha cronológica de criação e desenvolvimento dos grupos e seus caminhos em busca de seus espaços-sedes e, em seguida, são apresentadas reflexões sobre os desafios de equalização da pesquisa; sobre o conceito de teatro de grupo; sobre o modelo cooperativo de trabalho e sobre o entendimento de sede enquanto lugar dedicado à subjetividade, memória e percepção dos grupos de teatro. Para tanto, faz-se necessário o aporte de autores como: PORTO (2019); MARX (1971); GUINSBURG (2009); SCHETTINI, 2009; KAUARK, LEAL e RATTES (2019), dentre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Política cultural, Financiamento à cultura, Teatro de grupo, Gestão cultural, Leis de incentivo à cultura.

## Introdução

“O homem contemporâneo escapa às leis da gravitação espiritual. Ele aprende a flutuar na realidade cósmica como em sua própria realidade interior. Ele sente tomado pela vertigem. As muletas que o apavoram caem longe de seus braços. Ele se sente como uma criança que deve aprender a equilibrar-se para sobreviver. É a primeira experiência que começa”.

Lygia Clark

A realização desta pesquisa tem como parâmetro um entendimento prático. Trata-se do resultado de

---

<sup>1</sup> Mestre em Artes Cênicas (PPGAC - UFBA). É assessor técnico na equipe de comunicação e dinamização da Diretoria de Espaços Culturais – DEC, da SECULTBa. Atua como produtor do grupo de teatro Finos Trapos e Coletivo das Liliths e é gestor da Evoé Casa de Criação, espaço criado para manutenção das atividades de formação, criação e registro de memória do grupo de Teatro Fino Trapos (BA) e Coletivo das Liliths (BA).

um processo linear, desenvolvido com os grupos de Teatro: *Finos Trapos (Ba)*, primeiro grupo estudado e que há 16 anos desenvolve um continuado trabalho de repertório de espetáculos e realização de atividades de pesquisa, produção de eventos culturais e fomento das Artes Cênicas na Bahia. Em seu repertório, já possui reconhecimento de público e crítica registrado nas indicações a prêmios e aprovações em editais públicos estaduais e nacionais. Fazem parte do Fino Repertório os espetáculos: “Sussurros...” (2004), “Sagrada Folia” (2005), “Sagrada Partida” (2007), “Auto da Gamela” (2007), “Gennésius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor” (2009), Berlindo (2011) e “O Vento da Cruviana” (2014), “Mós Aí Quê”, (2017), “Ponta D´areia Pedaco do Céu” (2018) e “Beira de Estrada” (2018).

O segundo grupo é o *Coletivo das Liliths (Ba)*, que surge na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e é formado por ex-alunos de graduação e Pós- Graduação desta escola. Os artistas atuam juntos desde 2013 desenvolvendo uma pesquisa artística em torno de temáticas como: afirmação das identidades de gênero, respeito às diferenças, combate à violência contra as minorias políticas, respeito às diversas formas de expressões de sexualidades e o combate às hierarquias de gênero. Em seu repertório, estão espetáculos como: “Lady Lilith” (2013), “Adão” (2014), “Eva” (2015), “Circo dos Horrores” (2016), “Xica” (2017), “Tibirás” (2019) e “Covil” (2019).

Já o terceiro grupo estudado, *A Outra Companhia de Teatro (Ba)*, foi criado em 2004, no Teatro Vila (Salvador – Ba), sendo um grupo de teatro que desenvolve ações em diversas áreas do setor criativo: pesquisa, criação, montagem e difusão de espetáculos; intercâmbio cultural com artistas e grupos cênicos do país; formação, capacitação artística e mediação cultural; produção de eventos; registro de memória. Em seu repertório de composição estão 15 espetáculos criados ao longo dos anos: “Última Chamada” (2019), “Sobejo” (2016), “Ruína de Anjos” (2015), “O que de Você ficou em mim” (2014), “Música de Quinta” (2014), “Dona Coca” (2014), “Borrado - de como o tempo te revela” (2013), e tantos outros.

Ao iniciar esta pesquisa foi importante identificar as questões que ela poderia suscitar e quais pistas cada grupo oferecia para um trabalho que se debruçava sobre a permanência de uma sede de Grupo. Aqui, o pesquisador é ator e produtor do Grupo de Teatro Finos desde o ano de 2010 e também do Coletivo das Liliths desde o ano de 2013, quando da sua fundação na Escola de Teatro da UFBA, enquanto desenvolvia às suas práticas artísticas como aluno da graduação, no curso de Interpretação Teatral.

Trata-se de uma pesquisa que propõe uma metodologia coletiva sobre o modo de manter viva e permanente as suas atividades e também, como preservar as memórias destes grupos, para tanto, aqui compartilho como esses grupos através dos seus espaços/sedes, compreendem as suas

ações cênicas.

Todos os grupos enunciados tiveram em seus repertórios histórias de ocupações de espaços, sejam para criação dos seus espetáculos, realização de mostras finais de cursos, treinamentos e outros. O que apresento enquanto espaço que antecede as sedes dos grupos está relacionado à localização destes, ou aos lugares resididos e ocupados por estes grupos antes mesmo de constituírem suas sedes. Assim, destacam-se as reuniões nas casas dos próprios atores para criação de textos, reuniões administrativas, encontros de planejamentos, escrita de projetos para captação de recursos, sejam eles em editais públicos ou privados, comercialização de uma obra ou para inscrições em festivais.

Outrora, esses integrantes se encontravam em capelas de residências universitárias, como foi o caso do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, que durante a moradia dos integrantes do coletivo nas residências universitárias da UFBA do Corredor da Vitória, Largo da Vitória e Canela, nos anos de 2003 a 2008, quando cursavam licenciatura na Escola de Teatro da UFBA, ensaiavam em turnos opostos aos horários de disciplinas de seus respectivos cursos. O *Finos* montou o seu primeiro espetáculo intitulado *de* “Sussurros...”, em uma dessas capelas, no Corredor da Vitória.

O Grupo sonhava com um espaço de trabalho que pudesse dar-lhes conforto para as suas criações, pois já começava a se deparar com questões de ordem técnica e de saúde de seus participantes. O espaço supracitado era um lugar abandonado em que passava a tubulação da cozinha universitária e no qual, diariamente, os integrantes encontravam ratos, baratas e insetos. Ainda assim, persistiram nessa montagem e em seus ensaios de manutenção dos espetáculos de repertório, quais: “Sussurros...” (2004) e uma cena curta que era intitulada de "Inventario de Pequenas Causas" (2005), ficando ali até o término de suas graduações, pois não possuíam outros espaços para criação.

É importante mencionar que o espaço que antecede as sedes, tal qual explicitado anteriormente, foram lugares de reflexões sobre a tomada de decisões para essas carreiras que hoje reverberam em funções e perfis de docências, diretores, atores, técnicos, gestores e produtores. Foram essas práticas em pequenos lugares que possibilitaram que o *Finos Trapos* encontrasse eco em uma pesquisa que hoje é intitulada de sala de ensaio<sup>2</sup>, uma pesquisa que ocorre com todos os envolvidos: atores, produtores, dramaturgos, músicos, cenógrafos, figurinistas, diretores, trata-se de

---

<sup>2</sup> A expressão “Dramaturgia de sala de ensaio” foi cunhada pelo encenador Roberto de Abreu, na sistematização de sua prática junto ao grupo “Finos Trapos”, de Salvador, no qual ele verticaliza o discurso sobre meios, instrumentos, procedimentos e conceitos em um teatro colaborativo. Trata-se de um processo de democratização do espaço propositivo, com conceitos estruturantes, em que o ator, ou mesmo o artista cênico, dentro de um processo de criação, convida a propor, criar, pensar a obra.

uma pesquisa atorial<sup>3</sup>. Este procedimento permeava a discussão no recorte do tema a ser trabalhado no espetáculo e o modo de produzir, o que exigia tempo para o planejamento destas ações, o que muitas vezes não era possível, pois além do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, outros estudantes também utilizavam essa capela.

Ao mencionar os espaços que antecedem as sedes destes grupos pontua-se outra experiência, a do Centro Público de Economia Solidária–Cesol que assessorou o Coletivo das Liliths. Os Cesol são unidades de caráter comunitário que integram a política pública estadual de economia solidária conduzida pela Setre - Secretaria do Trabalho Emprego e Renda, sendo estes centros destinados à articulação de oportunidades de geração, fortalecimento e promoção do trabalho coletivo baseado na economia solidária<sup>4</sup>, oferecendo assistências técnicas para grupos, artistas, artesãs e outros com vistas à comercialização dos seus produtos. São, portanto, locais de “sociabilidade, visando a manutenção de público ou mesmo da sustentabilidade financeira”, Kauark, Leal, Rattes (2019).

Durante uma vigência de 12 meses, o *Coletivo das Liliths* teve a oportunidade de ocupar um estúdio dentro da sede do Cesol, situada na Barra, onde ensaiavam, faziam reuniões e planejamento das suas ações estratégicas para criação dos seus espetáculos, além da criação do layout dos seus produtos, todos com a marca do grupo, sejam camisas, botons, canetas, canecas e outros. Nesse estúdio, o grupo montou o espetáculo "O Circo dos Horrores" que ficou em cartaz nesse espaço por quatro meses consecutivos, o que oportunizou ao grupo refletir sobre a importância de ter sua própria sede de trabalho. Neste momento, o coletivo encontrou-se com o *Finos Trapos* e, então, os grupos partiram juntos para uma experiência coletiva de gestão compartilhada no bairro 2 de Julho, Centro de Salvador, no espaço CAS - Casa de Artes Sustentável, local que foi ocupado pelos dois grupos por mais de oito meses, desenvolvendo ações de criação, pesquisa e gerindo um bar.

Destaca-se que enquanto os dois grupos assumiam uma gestão compartilhada, ambos eram provocados pelos proprietários do espaço, para que as atividades ocorressem de domingo a domingo. Uma vez que se encontravam num lugar de imprevisto, desencontros, instabilidade e falta de recurso público, eles resolvem mergulhar nessa experiência pela continuidade de manutenção das suas ações.

---

<sup>3</sup> Trata de processos criativos, do processo de reflexão sobre procedimentos de criação, de uma maneira de lidar com as inquietações e tensões psicológicas a que todo artista se submete quando se põe em situação de autoria.

<sup>4</sup> A economia solidária é baseada no princípio de autogestão, na prática, isso significa que os negócios são administrados pelas próprias pessoas que fazem parte da iniciativa. Embora se pareça bastante com o cooperativismo, existem diferenças. A principal delas é que a gestão é realmente coletiva, assim como a produção e renda.

*O Finos e o Coletivo das Liliths* tatearam no escuro durante esse período, pois não possuíam formação e ou qualificação profissional para atender a demanda crescente de gestão desse espaço. Então, ao fim do contrato, eles compreendem que não mais seria possível permanecer ali, pois precisavam dispor de recursos que saíam do controle dos grupos. Por isso, optam por alugar outro espaço, no Largo dos Aflitos, também região central de Salvador, para que, oficialmente, criassem a sede dos grupos: a *Evoé Casa de Criação*, um espaço compartilhado por ambos, e que do ponto de vista financeiro reduziu pela metade os custos dos grupos que, ainda assim, teriam privacidade para ocupar as salas de ensaio, sem horário previsto para finalização das atividades.

Para BARROS e OLIVEIRA (2011), os gestores de cultura precisam conhecer a realidade para serem capazes de lidar com ela. A realidade dos grupos apresentados conflui com a experiência *d'A Outra Companhia de Teatro*, que em seu surgimento destaca-se a ligação com um projeto de formação do Teatro Vila Velha<sup>5</sup>. A *Outra* estava ligada a um projeto chamado *Toma lá, dá cá*, que teve início em 1999 sob a coordenação de Inácio Deus, assim como atesta Vinício Oliveira Oliveira<sup>6</sup>, fundador e ex-integrante do grupo.

[...] Inácio trouxe o grupo dele, chamado Trilharte, e eu propus montar um espetáculo com eles, baseado na literatura de cordel. Daquele espetáculo nasceu o primeiro núcleo do que viria a ser A Outra Companhia. E aí o espetáculo teve o nome de *Remendo Remendó*, estreou aqui em 2001, e em 2002 a gente acabou ficando aqui em cartaz no teatro. Depois disso, em 2003, eu propus novamente fazer um espetáculo, não com o Trilharte, mas também sem pretensão de grupo. Aí o mesmo núcleo acabou fazendo o espetáculo *A pena e a Lei*, e em 2004 eu propus pra esse mesmo grupo montar *Arlequim, Servidor de Dois Patrões*. Foi aí quando houve um embate, e duas coisas fizeram com que a gente virasse grupo: uma já era o desejo de, já tendo feito dois espetáculos, trabalhar com essas pessoas que já se afinavam, e outra foi a pressão do Teatro Vila Velha, que chegou pra mim e falou “você tá usando o teatro como um grupo residente, ou vocês viram um grupo residente, já que vocês tão querendo se transformar num grupo, ‘ou casque fora’, vão fazer outra coisa, em outro lugar [...]”. (OLIVEIRA, 2012, p. 103).

Com a experiência de residência artística, *A Outra* monta diversos espetáculos nesse espaço, mas o que fica evidente nessa experiência é que o grupo tinha um pouso tranquilo para a condução do seu trabalho, pois o Teatro Vila Velha já possuía certa infraestrutura, com salas de reuniões, teatro para apresentações e um bar. Não se tratava de um lugar adaptado, como os espaços anteriores mencionados nas experiências do *Coletivo das Liliths e do Grupo de Teatro*

---

<sup>5</sup> Espaço dedicado à pesquisa, inaugurado em 31 de julho de 1964, exatos quatro meses após o Golpe Militar.

<sup>6</sup> O relato do ex- integrante da A Outra Companhia de Teatro reproduzido nesta obra fora obtido por meio de entrevista feita no dia 04 de junho de 2009 no Teatro Vila ao Dramaturgo Fernando Yamamoto, em Salvador.



*Finos Trapos*. Para tanto, supõe-se que *A Outra* se estrutura também pelas condições favorecidas, como afirma Vinicio (2012), "[...] Se estrutura de verdade: cargos e funções, etc. Até então eu que dirigia, coordenava a produção, e o resto fazia o que desse[...]". Ainda sobre este assunto, Vinicio afirma:

"Nós somos um grupo privilegiado e eu reconheço isso, porque nós temos um teatro. Um puta teatro! Em termos técnicos, em termos de pessoal, em termos de artistas pra trocar ideias, todo tipo de referência nós temos aqui dentro do Vila Velha. E quando a gente começa a montar *O Contêiner* é quando eu começo a bater a mão na mesa e digo que quem quiser ser do grupo vai ter que dar hora pro grupo, ter compromisso. Na época, ninguém sabia com o que, mas tinha. Aí a gente foi vendo que esse compromisso era com trabalho. Era quem podia e quem não podia trabalhar. Na época eu batia: "tem que dar tantas horas por semana!". Depois, com o tempo, a gente foi aprendendo que era a produtividade que importava." (OLIVEIRA, 2012, p. 104).

Isaura Botelho (2008) indica que os profissionais da gestão atuam mediando diversas realidades, a do criador, a da obra, a do cidadão e a dos demais que interligam a essa tríade. Como visto por Vinicio em sua descrição, *A Outra* possuía um espaço de compartilhamento, que possibilitava ao grupo ter referências e também formação artística e técnica, e ainda assim em um momento preciso, fizeram a escolha de também terem o seu espaço próprio, a sua sede, pois já não mais se viam na estrutura metodológica do diretor fundador do grupo, tampouco, na rotina de trabalho do Teatro Vila Velha. É importante mencionar, que em todo grupo e ou coletivo, existem os rompimentos e afastamentos e, no caso da *A Outra*, Vinicio se afasta e o grupo com a formação atual decide se desafiar em uma gestão voltada para a rotina dos mesmos.

*A Outra* ganha notoriedade no campo das artes cênicas em Salvador com suas montagens, captações de recursos em editais públicos e privados, e então fundam, em 2013, a *Casa d´A Outra*, localizada no Centro Comercial Politeama, foi quando o grupo se desligou oficialmente do Teatro Vila Velha e partiu para sua sede própria. Afirma Luis Antonio<sup>7</sup>, ator, produtor e gestor da *Casa d´A Outra* que,

Desde então, muitas ações são desenvolvidas no espaço, como realização de shows musicais, performances e espetáculos cênicos, sejam no calçadão em frente ao Instituto Feminino da Bahia ou pelas ruas do bairro – construindo espaços de convivência e apreciação artística. (SENA, 2019, p. 170).

As três realidades apresentadas -*Grupo de Teatro Finos Trapos*, *Coletivo das Liliths* e *A*

---

<sup>7</sup>NETO, BARRETO, JR, BEZERRA E GUIMARÃES, As casas do centro antigo de salvador: um olhar sobre três espaços culturais alternativos, 2019.p. 157 – 179.

*Outra Companhia de Teatro*, com as suas respectivas casas *Evoé Casa de Criação* e a *Casa d 'A Outra* - delineiam nessa pesquisa um desejo de permanência, de continuidade e apresentam caminhos para outros que por ventura desejem se localizar nesse espaço-tempo enquanto agrupamento de teatro. O que antecedia agora se materializa na realização dos seus anseios, ou seja, permanecerem enquanto grupos solidificando as suas ações e, também, reafirmando o desejo de continuidade com uma sede de trabalho.

Para Porto (2019, p. 31), “se há espaços voltados para a dimensão da cultural da vida – simbólica – é por que reconhece um lugar primordial onde moram a imaginação, o sonho, a criatividade”. Portanto, o pensar a dimensão da vida humana como lugar de (re)conhecimento das individualidades e suas potencialidades criativas nestes espaços, em que são classificados como pontos de encontro cultural, espaços provisórios e espaços temporários, passa por reverberações que “privilegiam uma lógica ligada aos sentidos e afetos, sugerindo certo aconchego e intimidade, também ressalva alguma invisibilidade econômica” (BARRETO, NETO, JR, BEZERRA E GUIMARÃES, 2019, p.177).

Assim, a intenção neste estudo é escutar e observar os integrantes destes grupos, para registrar as noções que provém da filosofia do trabalho de grupo, sua linha cronológica de criação e desenvolvimento dos grupos e seus caminhos em busca de seus espaços-sedes e em seguida desenvolver reflexões sobre os desafios de equalização da pesquisa; sobre o conceito de teatro de grupo; sobre o modelo cooperativo de trabalho e sobre o entendimento de sede enquanto lugar dedicado à subjetividade, memória e percepção dos grupos de teatro. Defende-se aqui que há uma importância destas sedes como espaço que provém da filosofia do trabalho de grupo, da teoria do imaginário, da arquitetura e urbanismo, das novas formas de criação e fruição que colaboram para ressignificação do espaço, em especial, do espaço de criação cênica.

Para tal, utiliza-se o princípio metodológico da pesquisa-ação que prevê que o pesquisador também é parte do campo investigado, na medida em que participa da pesquisa como sujeito ativo que se apropria de um saber construído coletivamente e se organiza para ação.

Para essa pesquisa foram realizados levantamentos de informações no que diz respeito à rotina de trabalho destes grupos, através de diários de bordo e entrevistas com o grupo de teatro *Finos Trapos e Coletivo das Liliths*, na própria sede dos grupos, revisões bibliográficas, recortes de jornais da *A Outra Companhia de Teatro*, apreciação e visita aos espaços estudados. Ademais, o entendimento dos espaços geridos por tais coletivos é considerado aqui fundamental para traçar o objeto, que é o espaço de criação como um lugar dedicado à subjetividade, à memória, à percepção e ao conhecimento.

## **As sedes, os grupos e a pesquisa: o desafio de equalização.**

Essa pesquisa torna público o lugar da constituição das experiências e se ancora ao pensamento da crítica de cultura, ativista e pensadora Marta Porto, quando evocado os sentidos do pensamento da cultura e das artes a partir de espaços.

Entendendo como uma primeira ideia, espaço cultural é um lugar de constituição de experiências, de alargamento do tempo-espaço do sujeito a partir do contato com situações, obras, atividades que afetam os sentidos, promovendo desejos, fantasias, sonhos, apreensão de conhecimentos ou simplesmente emoção. (PORTO, 2019, p. 30).

As asserções trazidas por Marta corroboram com a questão-chave, que é o pensamento sobre o sujeito vivenciar o espaço-lugar-tempo, para tanto, o caminho desta pesquisa foi se delineando de maneira a compreender aspectos que pudessem ser escamoteados. Destaca-se que por muito tempo a história do Teatro Brasileiro se eximiu de tornar público procedimentos práticos sobre a continuidade de agrupamentos que se reuniam em períodos delicados na história do Brasil, como é o caso dos anos de 1970, quando artistas tinham suas obras proibidas. Uma certa ausência sobre os registros de procedimentos permaneceu nas décadas seguintes, sobre grupos dos anos de 1980 e 1990, pois supunha-se que os procedimentos técnicos de treinamento, recepção, dramaturgia e atuação foram mais eloquentes para os estudiosos de programas de Pós Graduação. Agora, com vistas à sustentabilidade, acredita-se ser este um momento importante para esta reflexão, o que também justifica esta pesquisa.

Cunha (2013) atesta que os desafios presentes no dia-a-dia do trabalho, de um espaço cultural se concentram na identificação das potencialidades ao perceber as suas especialidades para que um espaço se torne dinâmico e humanizado. Num primeiro momento, a intenção era produzir um relato sobre a gestão do *Grupo de Teatro Finos Trapos e Coletivo das Liliths* na Evoé Casa de Criação. No desdobramento, resultaria em um estudo de caso dos dois grupos; em seguida, seria feito um comparativo desses grupos a partir da gestão do seu espaço/sede, com a gestão de outros espaços situados na cidade de Salvador, geridos por grupos, artistas, mediadores, e etc.

Cada espaço/sede tem a sua singularidade, pois traz em si características distintas no que se refere às captações de recursos, gestão, compartilhamento de informações e abordagens pedagógicas. Percebe-se que existe uma fronteira entre os espaços estudados, pois além de não conseguirem dialogar de forma expressiva, possivelmente por estarem concentrados em organizar as ações estratégicas dos seus espaços que são atravessadas pela falta do financiamento público e

ou ações que corroboram com o fechamento das folhas de pagamento mensais.

Apesar desses problemas não dificultarem esta pesquisa, cabe salientar que a disponibilidade desses grupos em receber este pesquisador, o denso material a ser coletado, e o prazo limitado para se fazer uma pesquisa de TCC que representasse reais obstáculos levaram esta pesquisa a trilhar outros caminhos. Este pesquisador aguardou para ser recebido por alguns entrevistados, no entanto, após várias tentativas de contatos, o que tinha em mãos eram apenas algumas informações pouco substanciais, insuficientes para se debruçar sobre a pesquisa. Vale registrar esse trajeto, uma vez que este estudo pretende corroborar com as políticas públicas, com o pensamento da criação artística, e por fim, melhor elucidar a dimensão simbólica – arte e cultura. Cabe aqui revelar os caminhos e descaminhos da pesquisa, uma vez que o intento é fazer um registro que contribua com o campo das artes cênicas, em especial, com a permanência destes espaços.

Ao refletir sobre a constituição destes espaços, – do qual este pesquisador faz parte de um deles e também trabalha nessa lógica da cooperação, gestão, produção, se afirmando como espaço da subjetividade, memória e percepção do conhecimento – constatou-se a possibilidade de trabalhar com outro recorte dentro do pensamento de cultura e arte, que é a questão da grupalidade. Roberto de Abreu (2019) convida a refletir sobre esta noção quando aponta que trata de:

Opção política de trabalhar feita pelo artista cênico brasileiro. Essa opção gerou ao teatro nacional uma série de experiências cênicas expressivas que, nas décadas de 1960 a 1980, foram determinantes para o teatro no eixo Rio-São Paulo, quais sejam: *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, *Pessoal do Victor*, *Grupo de Teatro Mambembe*, *Grupo Dia-a-Dia*, *Grupo PodMinoga*, *Teatro do Ornitorrinco*, entre outros, dos quais o *Arena*, o *Oficina* e o *Opinião* são baluartes mais conhecidos (SCHETTINI, 2009, p.1).

Tal questão impulsiona o pensamento para além da montagem do espetáculo, o que motiva integrantes de grupos de teatro a pensarem em outras questões relacionadas à produção e à sobrevivência, em especial, como ter uma sede de trabalho sem subvenção pública. Os grupos de teatro de Salvador que possuem sedes não desenvolvem um trabalho somente de criação do espetáculo, mas, principalmente, o desenvolvimento de atividades formativas e, nesse ínterim, buscam reconhecer suas debilidades como um meio de avançar em sua existência e em sua produção artística. Desse modo, cria-se um espaço em que não há apenas a preocupação de incorporar uma série de elementos técnicos relacionados ao ofício do ator e nem só para criar espetáculos. Abre-se um espaço para que haja formação do ator em vários níveis e pressupõe um lugar de ampla liberdade formativa.

Nessa perspectiva e com base no que foi observado nas análises, em referências bibliográficas e no banco de registros, através da apreciação dos grupos de teatro e suas sedes de trabalho na cidade de Salvador (BA), *O Grupo de Teatro Finos Trapos* e *Coletivo das Liliths* com a *Evoé Casa de Criação* e *A Outra Companhia de Teatro* com a *Casa d'A Outra*, percebe-se que quanto mais difusas se tornam as questões culturais, mais limitados são os instrumentos de que dispomos para fazer frente a elas. Nessa descrição, propõe-se uma reflexão sobre a permanência dos espaços, os repertórios, o acesso e as linguagens, a formação de pessoas e a sustentabilidade das ações, os quais apontam para dilemas, desafios, riscos, mas também oportunidades para organizar os discursos.

Tais grupos foram observados pelas questões que são basilares às perspectivas do teatro de grupo, que é de agrupar para poder encontrar as suas diferenças. teatro de grupo pressupõe, portanto, estabilidade de elenco, conformação de um esquema de treinamento de atores, criação de material espetacular e, principalmente, fazer um teatro que confronta suas dificuldades e hegemonias. Nesse sentido, esse fazer teatral se dá à margem, não por imposição e, sim, por opção, criando um espaço de reflexão, sem perder de vista o espaço criativo e a construção do material espetacular, havendo espaço tanto para o desenvolvimento ético quanto estético. Isso é notório também a outros grupos existentes na cidade de Salvador, como é o caso do: *Aldeia Coletivo*, *Vila Vox*, *Grupo Teca Teatro*, *Teatro Griô*, *Grupo de Teatro Novos Artesãos*, *Panacéia Delirante*, *Bando de Teatro Olodum*, *Teatro Nu*, *Oco Teatro Laboratório*, *Ateliê Voador* e tantos outros, que se intitulam como grupo de teatro com pesquisa continuada.

A justificativa da escolha entre os três grupos se concentra nas relações que os membros destes estabelecem entre si num grupo cooperado, que pensam não apenas na gestão dos seus espetáculos, mas também na manutenção das suas sedes, pois são diferentes daquelas que estabelecem os grupos em um espetáculo comercial. Em tal modalidade de produção teatral, o elenco se reúne apenas para uma montagem, o espetáculo tem uma durabilidade programada, com cachê específico para a quantidade de meses trabalhados, já em um grupo de teatro, estes, permanecem juntos. Schettini (2018) atesta que se trata de um mergulho umbilical e profundo, pois estão nesses grupos, códigos de ética e valores que são particulares, cada grupo possui o seu. Cada grupo estabelece num coletivo, equações complexas de variadas ordens, pois “o principal dentro de um grupo, é o próprio grupo” (FERNANDES, 2000, P. 43).

As condições de viabilidade de um grupo cooperado contêm, portanto, um substrato de reprodução de determinada relação social de produção, marcada pela condição de não mercadoria da força do trabalho e da apropriação do resultado do trabalho pelos integrantes, conforme regras por eles definidas. Tal forma social de produção suscita e requer mecanismos democráticos de

controle, o que resulta em grande desafio enfrentado pelos grupos, pois tal manifestação ocorre no momento em que esses grupos estabelecem entre si práticas de concordância e ou pactos de distribuição, quando comercializado algum espetáculo. Para José Marcio Barros<sup>8</sup> (2013) no campo da cultura, a questão da sustentabilidade nos remete necessariamente ao enfrentamento de desafios de renovação de valores e reinvenção de práticas, pois compreende uma dupla implicação: o modo como a cultura se organiza de forma sustentável e a maneira como contribui para a sustentabilidade.

Para o *Grupo de Teatro Finos Trapos*, em determinado período da sua gestão no qual criavam espetáculos, apenas o pagamento da equipe técnica e ou convidados deveriam ser realizados e ou a aquisição de equipamentos técnicos. Isso causou desconforto para alguns membros do grupo, pois não possuíam trabalhos fixos e dependiam de cachês esporádicos quando comercializados em algum espetáculo. MIGUEZ (2013) aponta que este é um comportamento comum, pois o campo da cultura passou a exigir muito dos profissionais para dar conta de desafios outros.

Destarte, o grupo respeitou as decisões tomadas pelo diretor que assumiu a gestão do grupo até o ano de 2009, quando ele se afastou para ocupar a função de docência na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). O professor Roberto de Abreu (1985-2015) se desligou do grupo após a montagem do quinto espetáculo de repertório intitulado *de Gennesius – histriônica epopéia de um martírio em flor*, que seria a finalização prática da sua dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, cujo objeto, tratava sobre a metodologia de trabalho do grupo<sup>9</sup>.

Assim, para refletir sobre a permanência de sedes de grupos de teatro em Salvador, esse estudo manifesta a necessidade de que o coletivo, em termos práticos, pense em políticas e elabore estratégias de formação que promovam, simultaneamente, a viabilidade econômica e a gestão democrática do núcleo.

Os integrantes dos grupos estudados aqui fizeram parte da programação do Papo do Fim<sup>10</sup>, provocado pela *Outra Companhia de Teatro* em sua sede, localizada no Politeama, com a

---

<sup>8</sup> Mesa do II Seminário Subtexto em diálogo com Viviane da Soledade, José Marcio Barros e Chico Pelúcio, cujo tema foi: Cultura e Sustentabilidade: Desafios, práticas e futuros.

<sup>9</sup> O teatro como arte do encontro: dramaturgia da sala de ensaio. Uma abordagem metodológica para composição do espetáculo “Gennesius – histriônica epopéia de um martírio em flor. 2009. p. 305. Dissertação (mestrado em artes cênicas) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

<sup>10</sup> O evento foi uma espécie de talk show e bate-papo apresentado por Dandara (dragqueen, integrante do grupo - Anderson Danttas) e Dona Coca (personagem criada pelo integrante Luiz Buranga), e serviu para discutir sobre políticas públicas para artes, gestão de espaços, financiamento, fim de grupos de teatro e coletivos). Ele aconteceu entre os meses de julho e agosto (2019), na Casa D´A Outra.

finalidade de debater suas experiências na permanência de suas sedes. Tal debate suscitou provocações e reflexões em cada grupo reunido, mas não chegou a uma conclusão e ou uma deliberação sobre novo encontro para novas estratégias. Este encontro se concentrou no contexto vivenciado pelos grupos reunidos, dimensionado os valores gastos mensalmente com aluguel, que gira entre R\$1.000,00 à R\$. 2.000,00, por sua vez; a falta de fôlego por parte de alguns integrantes para continuar à frente de atividades administrativas sejam dos grupos e ou sedes, gerando desconforto nestes; o repasse financeiro de editais públicos em que os mesmos haviam sido contemplados nos anos de 2016, através do Edital Setorial de Apoio a grupos e coletivos culturais, pela Secretária de Cultura do Estado da Bahia e Fundo de Cultura; e, por fim, como continuar mantendo esses espaços, sem financiamento.

Cada grupo ao relatar as suas experiências, compreendeu que não mais podia depender de editais públicos e ou da máquina pública, mas de novas escolhas para garantir a sua sustentabilidade. Os grupos identificam que ações pontuais como venda de espetáculos, e ou locação destes espaços para realização de oficinas, ensaios, lançamento de livros, dentre outros, são caminhos que possibilitam essas permanências, em suma, o meio de continuar resistindo em seus espaços. Por outro lado, as folhas de pagamentos ficam evidenciadas em suas explanações de que, mensalmente, cada grupo corre o risco de fechar as portas, pois sempre faltam recursos, então, cada um complementa do seu próprio bolso, forçando a cada integrante a ter uma dupla jornada de trabalho, se dividindo entre o trabalho de criação e administração da sede e grupo, mas também, realizando trabalhos extras, para contribuir com as contas dos espaços.

Enquanto esse encontro estava a se realizar, *A Outra Cia* anunciava o fechamento da sua sede, prevista para o mês de março de 2020, mencionando ser um momento delicado para o grupo, mas que ao tempo, nem o poder público tampouco a sociedade civil se importavam com essa finalização, pois aparentava ser mais um espaço que fechava na cidade e que, outrora, poderia reabrir. Relatam também que ao anunciar o fechamento do espaço, algumas pessoas perguntavam como estavam pensando a distribuição dos equipamentos do grupo, se seriam doados e ou vendidos.

Tais manifestações, sejam da sociedade civil ao abordar o grupo sobre a venda dos equipamentos e ou do poder público, ao ser convidado por carta sobre um possível diálogo para pensar novas políticas de acesso para grupos e coletivos e não se manifestar, só afirmam a falta de interesse destes, pois não parece se tratar de uma prioridade na pasta da cultura, mas de uma promoção do estado quando abre uma convocatória para artistas submeterem seus projetos. Assim, ao final deste encontro, os artistas agrupados no papo do fim para discutir sobre tais aspectos de permanência também provocam o estado e a sociedade a pensarem sobre novas

políticas de acesso não só para grupos que trabalham em suas cidades, mas para artistas que desejam permanecer com as suas criações cênicas por mais tempo. Ainda assim, parece ser uma boa contribuição para que outros grupos repensem em sua permanência, se provocando sobre como continuar, refletir e planejar .

### **Teatro de Grupo – um encontro de experiências**

O contexto do Teatro Brasileiro em especial na década de 1970 acentua as crises não apenas dos encenadores, atores, dramaturgos, mas também no campo financeiro. Por um momento, essa crise não significava nada; o que importava era sondar a sua extensão, sobretudo, por meio da análise do que ainda sobrevivia, mesmo com a “falta de distribuição de verbas oficiais, a presença da censura, o alto nível do custo médio de produção” (Peixoto 1973). Sobre as dificuldades enfrentadas no fazer teatral, Peixoto (1989) alerta:

Geralmente tudo acaba em pedidos de verbas, que adiam uma solução global. A crise, em si, não é aprofundada. E se sucedem ondas de otimismo e pessimismo, a ingenuidade de um sendo criticada velada ou abertamente pela ironia de outros, o entusiasmo de alguns é constantemente vencido pela inexistência de decisões decisivas. Mas a crise continua. E, milagrosamente, continua também o teatro (PEIXOTO, 1989, p.139).

Disso se sobressaem muitas questões: a continuidade do teatro se deve exclusivamente à tenacidade idealista de alguns? Ou a coragem e hipocrisia de outros? Ao quixotismo (comportamento próprio) ? É possível que a existência do teatro brasileiro esteja presente nas experiências confusas e caóticas, incoerentes ou incompreensíveis, experimentais ou convencionais? Não se sabe se há apenas uma resposta a essas questões, mas uma coisa é certa: o teatro resistiu (e resiste) a diversas transformações, e como estratégia de sobrevivência naturalmente reinventou-se, principalmente, no que tange a sua sustentabilidade.

Na peça *Um grito parado no ar*, de Gian Francesco Guarnieri, um personagem diz que “fazer teatro é sofrer no paraíso”. Ainda que a ideia do sofrimento seja verdadeira, produzir teatro no contexto brasileiro é também manter viva a ideia de teatro, visto que é encontro, é um diálogo entre comunidade; ele é aqui e agora, é verbo de ação. Um encontro que durante gerações possibilitou não apenas o engajamento político, mas a aproximação de poéticas e *modus operandi* de se fazer teatro, uma espécie de construção, na qual os artistas assimilavam as diferenças da



subjetividade, conferindo a cada espaço o atributo do espaço cênico.

Apesar dos obstáculos, várias companhias privadas na década de 1970 se fortaleceram, dominando o mercado de produção, seguindo receitas previamente comprovadas, fato presente no mercado convencional, em que os artistas dividiam seus lucros em partes diferentes, ou seja, os valores para cada membro deste elenco eram diferenciados, sendo que o protagonista recebia mais do que o antagonista. Ao contrário desse modo de distribuição, o Teatro de Grupo ou teatro de pesquisa, como era evidenciado no período, organizava-se por meio de autogestão, fazendo a divisão dos resultados financeiros entre os artistas de forma proporcional, quando havia lucro.

Entender as questões práticas e burocráticas no campo da produção realizada sem parâmetros e sem garantias, apoiadas em concessões contínuas, apesar da ingenuidade dos que se imaginavam libertos das garras da produção empresarial tradicional, permitia aos grupos atingir um grau mais efetivo de liberdade de trabalho. Os grupos da década de 1970 procuravam consolidar pontos de vista estéticos ou ideológicos, ancorando-se na recusa dos esquemas determinados pela relação produção-bilheteria.

As tentativas de sobrevivência no campo da produção, pela perspectiva da cooperação entre grupos, técnicos, encenadores, eram nítidas. O objetivo dos integrantes do grupo era a sobrevivência financeira para ter a continuidade dos trabalhos. Era o momento em que os artistas precisavam inventar um novo modo de operacionalizar e gerir os seus produtos cênicos. Fernando Peixoto, em matéria publicada no jornal *Opinião*, em dezembro de 1973, reflete sobre essa prática contestando o posicionamento do teatro profissional:

O teatro profissional como viciado em uma estrutura estratificada e sem flexibilidade para novas experiências: um teatro cansado, desgastado, que não faz mais que repetir fórmulas consumidas, que tem olhos voltados para bilheteria, mas que não consegue e nem se interessa em conquistar um novo público (*OPINIÃO*, 1973, S.P).

No intuito de conquistar um novo público, os grupos apresentavam novas ideias para aproximar a plateia de seus espetáculos, entre elas: ingressos a preços populares e apresentações às 18h30min para atrair quem tinha saído do trabalho e estava voltando para casa. Outros meios eram se apresentar fora de casas de espetáculos, por exemplo, em escolas e bairros populares. Vale lembrar que o período da década 1970 era complexo para se fazer teatro no Brasil, pois os artistas estavam cercados pela censura. Mesmo assim os atores se preparavam para entrar em cena e, às vezes, só ficavam sabendo que os textos haviam sido censurados no dia da estreia.

O desperdício de tempo empreendido nos ensaios e o impedimento de estrear acarretavam sérios problemas financeiros aos grupos. Todavia, como era um momento em que cada um fazia a

sua própria transformação, os espetáculos acabavam sendo liberados e entravam em cartaz fora do horário comercial (isso no caso dos grupos mais subversivos), e os amigos e familiares eram, em grande maioria, a plateia. Com o passar do tempo, entretanto, essa realidade foi tomando outra proporção; a popularidade desses horários atraía curiosos e até mesmo a imprensa, fazendo com que os espetáculos ficassem por muito tempo em cartaz.

O órgão repressor do Estado praticamente escrevia em conjunto com os artistas. E aquele aparato estatal, ao discordar do texto prévio, limitava ou impedia o seu uso, impossibilitando os artistas de expressarem suas opiniões e valores e fazendo-os ensejar ainda mais uma liberdade no país. Em depoimentos concedidos ao documentário *DZI Croquetes*<sup>11</sup>, alguns artistas de renome que vivenciaram o período testemunham:

Com o AI-5, o cidadão Brasileiro não tinha direito a nada. Tudo era proibido (Marília Pêra).

Os artistas eram escravos da ditadura horrorosa que acontecia no Brasil durante muito tempo. Era talvez a época mais fechada do golpe militar, o momento mais pesado (Ney Matogrosso).

[...] Estavam cercados, tudo era falado em entrelinhas e subtextos. A ditadura era severa, alguém podia cair a qualquer momento. (Nelson Motta).

O certo é que muitos artistas, insatisfeitos com o panorama do teatro brasileiro, resolviam se arriscar de corpo e alma em uma nova maneira de produzir os seus trabalhos cênicos. O Teatro do Ornitórrinco, criado em 1977, por Luiz Roberto Galízia, Maria Alice Vergueiro e Carlos Eduardo Rosset é exemplo de que alguma coisa precisava ser empreendida, pois os modelos de produção gerados pelo teatro comercial não estariam mais sujeitos à tutela de um produtor.

Apesar disso, a estrutura empresarial da equipe continuava cooperativada, sem profissionais contratados e com a renda da bilheteria dividida em porcentagens equitativas entre os criadores, cuja maior parte auferida não somava o dobro da menor. Na tentativa de se adaptar à realidade financeira, o Teatro do Ornitórrinco persistia, sobrevivendo apenas de bilheteria sem nenhuma subvenção.

Com a implementação da Lei n. 7.505, de 2 de julho de 1986, conhecida como Lei Sarney – a primeira experiência de delimitação de incentivo à cultura por meio de renúncia fiscal no ordenamento jurídico brasileiro –, "coletivos e grupos puderam contar com ajuda de custos para viagens e concepções de cartazes em suas viagens em temporadas ao Nordeste" como afirma Fernandes (2002). Essa lei dispunha de benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico e definia, por meio de suas disposições, procedimentos

---

<sup>11</sup> Depoimento feito no documentário *DZI Croquetes*, estreado, em 2009, por Tatiana Issa e Raphael Alvarez.

para doação, patrocínio e investimento na área cultural e seus campos de abrangência. Antes da Lei Sarney, as empresas doavam recursos a projetos culturais sem nenhuma contrapartida direta. O único incentivo era o retorno de imagem. Com a promulgação dessa lei, algumas mudanças significativas puderam ser vistas ao longo do tempo.

Uma delas, bastante perceptível, foi que com a Lei Sarney, a maneira de produzir teatro começou a mudar; as perspectivas de mercado e até mesmo as demandas para a produção de um espetáculo estavam sendo formuladas de outra maneira: agora, não era apenas o ponto de vista estético e político o que contava, mas também as regras estabelecidas pelo mercado.

É importante mencionar que a ideia/espetáculo, a partir de então, precisava passar por algumas etapas importantes para que se criasse uma estrutura físico/financeira entre os grupos. Havia a preocupação com a forma de como captar recursos, como produzir o espetáculo e, posteriormente, prestar contas dos gastos, de acordo com o modo como o recurso fora captado – se do governo federal, estadual, municipal e/ou de empresa privada. Os grupos precisavam se organizar.

Outro ponto de destaque para os grupos é a sua articulação com as políticas públicas voltadas para o setor com o propósito de unir forças para atender às demandas dos agentes culturais, dos artistas, produtores, fornecedores e público fruidor. Nesse contexto, à guisa de conclusão compreende-se que a natureza dos grupos analisados bebe nas potencialidades da grupalidade que surgiu na década de 1970, pois sentem a necessidade de criar um modo estrutural no trabalho, que de tal maneira fosse eficiente para garantir o sustento único e exclusivo dos integrantes dos seus grupos, por meio do ofício do ator e do teatro.

Ainda no pensamento sobre a grupalidade, é notável a investigação de autores como Silvana Garcia (1990), que estuda os efêmeros grupos amadores das periferias dos centros urbanos nos anos de 1970. É importante situar a professora Silvia Fernandes (2001) que aborda a trajetória de alguns grupos que emergem nos grandes centros, como foi o caso do Asdrúbal Trouxe o Trombone<sup>12</sup>, que desenvolveu um trabalho de pesquisa baseado em improvisações e jogos cênicos, intentando reler clássicos da dramaturgia, pensando em seu público-alvo, que na grande maioria, eram jovens. Schettini (2018) atesta que o Asdrúbal contribuiu de maneira significativa para o fortalecimento de um teatro de vanguarda na década de 1970, inaugurando uma nova forma de fazer e produzir teatro, exemplo, foram os meios de divulgação que desenvolviam para comunicar ao público sobre a estreia dos seus espetáculos, através de bilhetinhos e ou ligações para amigos,

---

<sup>12</sup> Repertório do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone: “O inspetor Geral” (1974); “Ubu” (1975); “Trate-me Leão” (1977); “Aquele coisa toda” (1980); e “A farsa da terra” (1983).

que multiplicavam aos demais a notícia.

Os agrupamentos que emergiram nas décadas de 1970, 1980 e 1990 notou-se como fundamental, ao longo do tempo, a necessidade da organização pela divisão de trabalho e funções de cada grupo e na lógica da estruturação. Este estudo aponta que os grupos *Finos Trapos, Das Liliths e A outravêm* se consolidando no setor específico de planejamento por beberem nessas fontes, que foi sendo montado e desenvolvido com a colaboração de especialistas da área. Acredita-se não ser fácil encontrar o ponto de equilíbrio, tampouco se teve a intenção de buscar o mais fácil ou o conhecido.

A preocupação do *Finos Trapos, Das Liliths e A outra* se caracteriza pelo equilíbrio numa adequação entre manter o vínculo com o público e, ao mesmo tempo, reinventar-se e desafiar-se. Sem dúvida uma contribuição indiscutível, uma vez que a propriedade dos meios de produção sempre foi, ao longo da história social, a maneira mais eficiente de assegurar a propriedade das ideias e da cultura dominante, que, justamente por isso, é a cultura das classes que dominam.

### **Cooperar para trabalhar ou trabalhar para cooperar**

Tomando como base o modelo socioeconômico fundamentado na participação democrática, independente, solidária e autônoma dos que se unem de forma voluntária em prol de um objetivo econômico e social comum, o cooperativismo<sup>13</sup> pode ser compreendido como um jeito diferente de produzir. Haja vista que, no mundo cooperativista, a meta é atender às necessidades de um grupo e garantir o bem-estar de cada integrante.

Os integrantes que se reúnem em cooperativas crêem em um modelo econômico diferenciado, no qual as decisões são coletivas e os resultados distribuídos com equidade, conforme a participação de cada indivíduo. Honestidade, responsabilidade social, transparência e preocupação com o meio ambiente são valores essenciais das cooperativas. A regra de ouro é buscar resultados economicamente viáveis, ecologicamente corretos e socialmente justos.

Coraggio (2008) concebe o cooperativismo como parte da economia do trabalho ou economia social, visando à criação de bens coletivos. Para esse autor, na economia dos setores populares pode haver também relações de concorrência e até mesmo de exploração, não somente

---

<sup>13</sup> O cooperativismo é parte central da economia solidária e ensaio de socialismo. Sua abordagem social como um modo de produção oposta ao modo de produção capitalista pressupõe a retomada dos princípios socialistas do cooperativismo de meados do século XIX, como resultado da crise do trabalho assalariado, do socialismo real e da social-democracia. Pressupõe também o deslocamento do foco dos movimentos emancipatórios da tomada do Estado para o fortalecimento da sociedade civil. A cooperativa é vista como um modelo de organização democrática e igualitária que contrasta com modelos hierárquicos. Pressupõe convivência entre diferentes formas de produção (SINGER, 2000, p. 85).

de solidariedade. Essa outra economia não tem a pretensão imediata de substituir a economia centrada no capital, mas pode concorrer com esta, em articulações de microrredes, formando um sistema de economia de trabalho.

No Brasil, a lei básica do cooperativismo foi promulgada em 1932, e só em 1990 foi possível perceber uma renovação no debate sobre o assunto, além de uma multiplicação de iniciativas cooperativistas por conta do contexto de agravamento da crise econômica, com o crescimento do número de desempregados a partir da chamada reestruturação produtiva, promovida por políticas neoliberais. Esta política inclui aspectos como solidariedade, qualidade de vida, regeneração, resistência, restauração ética e esperança.

Os grupos estudados se mantêm resistentes frente às demandas apresentadas, e para melhor elucidar, Marta Porto (2019), descreve que existe um inconformismo quanto à forma de representação democrática, de extremismos políticos e na ampliação do conservadorismo que age contra as liberdades individuais. Para tanto, o *Finos Trapos, Das Liliths e A outra*, criam maneiras para sair da zona de conforto, se arriscando em três eixos centrais: democrático, sustentável e a liberdade incondicional para os membros enquanto gestores dos seus produtos, pois acreditam ser desafios importantes para o campo.

Para além, alguns grupos soteropolitanos sem uma sede de trabalho criam espetáculos para estrear e entrar em cartaz por pouco mais de 20 a 30 dias, isso quando conseguem financiar, e quando não, apenas ficam em cartaz para contemplar a apreciação de uma comissão avaliadora para composição dos melhores do ano. A saber, o prêmio Braskem<sup>14</sup>, que surge na década de 1990 como forma de categorizar e ou selecionar as obras que mais se destacaram no ano em que foram apresentadas. O que é questionável é que mesmo em escolas de formação, sejam elas de graduação e de pós-graduação, ainda são ínfimos os estudos sobre o desenvolvimento de um produto, em alguns casos, os grupos recorrem aos cursos de curta duração e ou respiram em experiências de outros coletivos espalhados pelo Brasil.

É nessa experiência que os exemplos vão se delineando e abrindo espaços para o aprimoramento. Enquanto o *Grupo de Teatro Finos Trapos* e o *Coletivo das Liliths* estão pensando em sua gestão compartilhada, participam abrindo espaço para outros grupos, artistas e fazedores

---

<sup>14</sup> O prêmio é uma idealização dos sócios Jorge Albuquerque e Marco Antonio Queiroz, que eram donos da produtora baiana Usina Cultural promoções, que na década de 1990, tomaram a iniciativa de elaborar um projeto de marketing cultural e apresentá-lo em 1992, ao comitê de fomento industrial de Camaçari, o Cofic, vinculado ao Pólo Petroquímico do município. No lançamento do prêmio ele foi intitulado de Troféu Bahia Aplauda, atual prêmio Braskem, vale ressaltar que este, foi uma inspiração do Prêmio Shell de Teatro, sediado em São Paulo, e que traz características similares. Para além da contextualização histórica, a premiação destaca anualmente as melhores produções do teatro baiano em oito categorias: Espetáculo Adulto, Espetáculo Infante-Juvenil, Direção, Ator, Atriz, Texto, Revelação e Categoria Especial. A mesma, está em sua 26ª edição e já revelou ao mercado: diretores, atores, dramaturgos e tantos outros.

das artes ocuparem a sua sede com programações, sejam elas de oficinas, espetáculos, shows, roda de conversas, lançamento de livros; a *Outra Companhia de Teatro* concentra-se na manutenção das suas atividades, criando os seus espetáculos, desenvolvendo ações de formação e treinamentos, e assumindo o ônus e bônus de manter a sua sede, através de cachês de apresentações dos seus espetáculos de repertórios, de subvenção pública e privada, através da captação de recursos, por meio de Lei municipal e estadual.

Pensando em categorizar essas práticas, compreende-se que os grupos *Finos Trapos*, *Das Liliths* e *A Outra* refletem suas ações através da metodologia de trabalho apontada pela estrutura do Teatro de Grupo, em que esta concretização está alicerçada nos seguintes aspectos: "a) treinamento (ator a tônica do trabalho); b) prática pedagógica, c) estabilidade de elenco; d) projeto de longo prazo; e) construção dramaturgicamente coletiva; f) instalação de uma sede que é território "sagrado" do coletivo. (OLIVEIRA, 2005. p. 87). Filosoficamente, compreende-se que estas são as formas em que os grupos estudados acreditam em suas pesquisas, pois estão pensando em criar os seus espetáculos, mas estão indo além, pois acreditam na sustentabilidade das suas práticas, através da realização dos seus produtos cênicos. Para alguns, estas práticas são apenas conceitos metodológicos, para esses grupos, trata-se de uma filosofia, em que cada um reflete sua prática e o seu lugar enquanto agentes culturais. Para Schettini (2018), "dentro do Teatro de Grupo, a relação com a produtividade é outra".

O modo de trabalhar destes grupos perpassa pela sensibilidade estruturante de sobrevivência destes coletivos, para Oliveira (2005).

Estas dimensões sociais, e a transformação do palco em espaço testemunhal tornam o fenômeno ainda mais complexo. O próprio grupo, isto é, sua função organizacional, e os seus compromissos explícitos passam a conformar um elemento central do fazer coletivo (P. 85-86).

A relação destes membros perpassa pela afinidade que se estabelecem nas relações internas, eles criam espetáculos que estão para além das práticas artísticas e desenvolvem mecanismos sustentáveis para se manter. Em suas sedes, estes grupos criam instrumentos que possibilitam a permanência, como é o caso dos termos de compromisso, solicitações de pautas para cada grupo que porventura loquem os espaços/sedes para ensaios, realização de espetáculos, lançamentos de livros e outros.

Para além, criam convocatórias para artistas que desejam estimular a experimentação no campo das artes cênicas; promovendo o intercâmbio; fomentando o desenvolvimento de pesquisas da linguagem teatral (cênica); abrindo espaço para novos atores, diretores, dramaturgos, grupos,

coletivos, entre outros; proporcionando ao público o acesso democrático às artes cênicas, priorizando a diversidade e a experimentação, através de monólogos, solos, cenas curtas e shows. Estes grupos se dedicam a manter os seus espaços, através de vendas de ingressos, venda de souvenirs em sua loja colaborativa (no caso da *Evoé Casa de Criação* que fica situada na própria sede), através de contribuições de artistas, amigos, colaboradores, apoiadores espontâneos e ou de algum mecenas.

Os coletivos apresentam características que definem uma prática teatral frequente, pois, em seu desenvolvimento, algumas premissas aparecem como norteadoras, como é o caso da criação em equipe, que se divide entre os membros, a coordenação e execução dos diversos setores artísticos das sedes. Aqui, ainda é importante revelar outras características definidoras dos esquemas de cooperação entre os artistas: os grupos não são financiados - com exceção da *Outra Companhia*, que está em fase de finalização de um edital público do ano de 2016, edital setorial de Manutenção de Grupos e Coletivos da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia -, ou seja, os grupos partilham em partes iguais os seus recursos, funcionando em sistema cooperativado, como sociedade dividida em cotas idênticas, repartidas entre os seus membros, de cuja assinatura conjunta depende o funcionamento burocrático e comercial da equipe.

Nota-se que cada grupo assume coletivamente a responsabilidade de sustentar as suas obras cênicas. As contas chegam mensalmente sejam elas do aluguel, luz, água, telefone, internet, materiais de limpeza, programas, equipe contratada para realizar atividades que não são possíveis serem realizadas pelos membros, uma vez que estas exigem especificidades e os grupos não possuem um profissional para todas as funções, e ou por que o grupo faz temporadas longas e todos estão em cena, e precisam de alguém do lado de fora para conduzir aspectos que muitas vezes estão escamoteados. Destacam-se as equipes de mediação cultural<sup>15</sup> e comunicação, que no caso do *Coletivo das Liliths e Finos Trapos*, sempre que possível, contratam esse profissional, com intento de não apenas mediar os projetos de vigência da sede, mas de oferecer consultorias aos membros. Já *A Outra Companhia* possui um profissional, membro do grupo, que realiza esse serviço entre organizações sociais, grupos e outros.

Toda e qualquer quantia assegurada destas sedes vem de um esforço de cada integrante, sejam pelos cachês que são recebidos de uma temporada de espetáculos, de locação das salas de

---

<sup>15</sup> É a comunicação de informações ou explicações sobre a natureza e origem de um objeto, neste caso, ele media o indivíduo na preparação para apreciação estética de um espetáculo oferecendo informações sobre a arquitetura teatral e também sobre a obra de arte apreciada, para alguns, a mediação é apenas o ato da disponibilização do ingresso para assistir a um espetáculo, para os mediadores e em especial para os grupos estudados, vai além desta atmosfera líquida, pois optam por compreender o perfil do público em que apreciam os seus trabalhos e de como são alcançados como tema proposto em cada obra.

ensaios para grupos, da venda de souvenir, de doações, bazares, festivais, mostras, que podem ser transformados em pagamentos de custos fixos das sedes, sejam de caixinhas fixas feitas com integrantes dos grupos, que são realizadas em momentos oportunos. É o caso do *Finos Trapos*, que para montagem do seu sexto espetáculo de repertório faz uma caixinha com os integrantes para assegurar o mínimo de excelência para criação da obra; do *Coletivo das Liliths* que cria espetáculos para permanecer em cartaz por meses em sua sede para subsidiar o aluguel; ou através do projeto “Música de Quinta” *D’A Outra Companhia*, realizado na frente da sua sede, com a sugestão do “Pague quanto puder”, prática realizada por grupos de diversos estados brasileiros, como é o caso do Grupo Galpão<sup>16</sup> de Belo Horizonte, que iniciou essa prática no início dos anos de 1980 a meados dos anos 1990, em circulações com seus espetáculos.

As práticas supracitadas provêm comumente da colaboração de cada participante, de empréstimos bancários, auxílio de amigos e dos mais inusitados expedientes de obtenção de recursos. Como dito anteriormente, os lucros, quando existem, eles são distribuídos de modo equânime, fazendo às vezes dos salários inexistentes.

Ao mesmo tempo que os grupos tentam criar os seus espetáculos em suas sedes, eles se envolvem em discussões que criticam a limitação desencadeada pela ausência de políticas públicas. Eles se profissionalizam na medida do possível, ocupando espaços em graduações, pós graduações, escrevendo e relatando as suas práticas em trabalho de conclusão de curso, monografias, dissertações e teses, em outros, são objeto de estudo comparativo para outros pesquisadores. Os membros destes grupos se dividem entre a rotina do trabalho cênico, criativo, administrativo e, por consequente, como pesquisadores de universidades.

Apesar de ultrapassadas as barreiras temporais das décadas que nos antecedem, não se pode deixar de constatar que a origem dos grupos e dos seus espaços/sedes está compreendida pela necessidade de poder criar os seus trabalhos de forma livre, com possibilidade de reverberações dos seus espetáculos, na criação de livros dramaturgicos, CDs com trilhas sonoras, camisetas, bonés, chaveiros, bolsas e tantos outros que extrapolam o texto literário e ou a encenação. É dessa

---

<sup>16</sup> Sediado na cidade de Belo Horizonte (Minas Gerais), é um dos grupos brasileiros que mais viaja, não só pelo país como também pelo exterior, já tendo percorrido o território brasileiro de norte a sul e participado de vários festivais em países da América Latina, América do Norte e Europa. Formado por 12 atores que trabalham com diferentes diretores convidados, como Fernando Linares, Paulinho Polika, Eid Ribeiro, Gabriel Villela, Cacá Carvalho, Paulo José, Paulo de Moraes, Yara de Novaes, Jurij Alschitz e Marcio Abreu, além dos próprios componentes – Eduardo Moreira, Chico Pelúcio, Júlio Maciel, Lydia Del Picchia e Simone Ordones, que também já dirigiram espetáculos do grupo, o Galpão forjou sua linguagem artística com base nesses encontros diversos, criando um teatro que dialoga com o popular e o erudito, a tradição e a contemporaneidade, o teatro de rua e de palco, o universal e o regional brasileiro. Sem fórmulas e sem métodos definidos, o Galpão sempre pautou sua prática do Teatro de Grupo, que não apenas monta espetáculos, mas que se propõe também a uma permanente reflexão sobre a ética do ator e do teatro, inserido em um amplo universo social e cultural.



forma que grupos brasileiros se apresentavam na década de 1980, como possíveis gestores dos seus trabalhos, pois eram criadores de possibilidades sustentáveis, e sua maior efervescência situa-se no referido período. José Marcio Barros (2013), ainda reflete que sustentável é aquilo que promove as condições de continuidade.

Diante da mudança de rumos, os grupos cooperativados de teatro permanecem com a tendência predominante funcionando de forma cooperativada, sendo forças equânimes de decisões, operando junto, todos com igual poder de decisão, de amplitude e significação, principalmente, por suas formas relativamente significativas de criação. A contribuição de seus modelos operacionais para o nosso teatro ainda está em andamento assim como visto nos *modus operandi* destes grupos, em que dois campos de atuação ficam em evidência: o campo da criação - das práticas e da poética - e o campo da gestão - com o cuidado, com o andamento do coletivo.

Os grupos de teatro *Finos Trapos*, *Das Liliths* e *A outra* tentam encontrar, ao longo da sua trajetória, caminhos mais objetivos para concretizar plenamente seus trabalhos, sejam eles pelas vias públicas e/ou pelas ações desenvolvidas no contexto social, político e cultural. Os grupos se mantêm presentes, conservando a sua polivalência, principalmente, obedecendo às histórias de encontros e despedidas de cada um deles. Nas dinâmicas do processo de pesquisa de cada um se constrói uma identidade, um lugar a que o integrante possa chegar – e também um lugar para parar. Essa pesquisa é contínua, ela não tem um fim determinado; por esse motivo, as suas histórias de vida se confundem.

### **Sedes: lugar que se dedica à subjetividade, à memória e percepção dos grupos de teatro**

Reiteramos que a criatividade é a essencialidade do humano no homem. Ao exercer o seu potencial criador, trabalhando, criando em todos os âmbitos do seu fazer, o homem configura a sua vida e lhe dá um sentido. Criar é tão difícil ou tão fácil como viver. E é do mesmo modo necessário (OSTROWER, 2007. P.166).

O teatro de grupo como visto anteriormente é um pressuposto indispensável para engendrar, de maneira vigorosa, o que será tratado a seguir. Este escrito se destina à reflexão de uma espaço/sede, um espaço que se configura como lugar de criação, mas também como lugar de sustentação, lugar de entendimento da linguagem teatral, por vez o lugar do entendimento das políticas de acesso. Enquanto membro de um grupo de teatro, este pesquisador questiona sobre o lugar da sobrevivência, principalmente, com o novo cenário apresentando, sem políticas voltadas para grupos que ocupam espaços/sedes na cidade de Salvador.

Apesar de um contexto em que conquistada a política de editais, já não é mais possível para grupos de teatro, em especial, no estado da Bahia, se manterem apenas com recursos públicos, pois os meios e mecanismos são insuficientes. Por outro lado, os grupos voltam-se para estratégias mais eficientes e contínuas que são pensar em suas rotinas de trabalho, a partir da ressignificação das suas criações, propondo ação na porta das suas sedes, criando espetáculos a preços populares, comercializando os seus espetáculos por outras cidades e estados, buscando seleções nacionais, através de festivais, identificando parcerias internacionais em intercâmbios e ou mobilidade artística.

Em sua grande maioria, o público que consome os trabalhos realizados nesses espaços, são os principais patrocinadores destas sedes. Sem saber este público consegue promover crenças e imaginários sociais, transformando em sistema de valores, ou seja, os grupos ao final de uma temporada de espetáculo realizado em sua sede conseguem captar um montante que difere do valor apresentado em um espaço convencional, pois não precisam se preocupar com o traslado do cenário, o pagamento da pauta, que em muitos espaços tem se tornado cada vez mais difícil de pautar, pelo valor apresentado, não efetuam taxas para pagamento de emissão de ingressos, podendo comercializar os seus ingressos a preço populares, para que outros públicos possam ser fidelizados.

Cada espaço tem a sua particularidade, e cada gestor conduz de forma a compatibilizar e confraternizar com as práticas artísticas exercidas por cada grupo. Nesses espaços é possível perceber as ocorrências, através de escutas públicas, lançamentos de livros, saraus, ensaios, laboratórios de criação, reuniões, momentos de descanso e ou alojamentos para outros grupos, estudos, cineclubes, processos criativos e reuniões de fortalecimento das relações do grupo e com a comunidade, além disso, de espaços de compartilhamento de suas pesquisas.

Os grupos, em sua maioria, se mostram conscientes e atentos aos desejos e necessidades de cada espaço/sede, percebendo as questões que antecedem o lugar da criação, e este lugar implica em reconhecer no outro as suas potencialidades, conduz ao encontro das pessoas com a arte(FREIRE, 2001, p.20). Como aponta Bourriaud (2009, p.59) “(...) Em outros termos, o que o artista produz, em primeiro lugar são relações entre as pessoas e o mundo por intermédio de objetos estéticos”.

Fala-se aqui de uma arte artesanal por natureza, irreproduzível, manufaturada, presencial, cara, coletiva e extremamente delicada. Entende-se que alguns destes aspectos precisam ser tratados, pois ainda permanece num ambiente de convivência em que os grupos colocam suas práticas e energias voltadas especificamente para editais públicos. Trata-se de lugares de acesso, pois são vários os movimentos de guerrilha para conquistá-lo, mas ele, o edital, não é suficiente

para tantos artistas que desejam ser contemplados. Em muitos casos, como é o exemplo da *Outra Companhia de Teatro*, não existe mais a possibilidade de continuar mantendo o espaço, pois já não possui mais recursos sequer para pagar o aluguel. Então, a partir do ano de 2020, após a estreia do seu novo espetáculo e finalização do projeto de manutenção de grupo, através de convênio com a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), o grupo irá encerrar as suas atividades.

É nesse ambiente de convivência que os grupos estudados colocam em prática projetos socioculturais, agem divulgando, disponibilizando o seu espaço para outras ações e estabelecendo relações com o público e a comunidade. Como destaca Bourriaud: “Os objetos e as instituições, o emprego do tempo e as obras são, ao mesmo tempo, resultados das relações urbanas – pois concretizam o trabalho social – e produtores de relações, pois organizam modos de sociabilidade e regulam os encontros humanos”. (2009,p.66).

É no contexto semicomercial ou praticamente não comercial, que os espaços/sedes se inserem. Para Schettini (2018, pag. 32), “E curiosamente é esse contexto que impõe aos artistas de teatro de grupo o binômio: profissional/amador”. É fato que todo grupo de teatro se depara com questões financeiras, que os espetáculos produzidos em sala de ensaio não conseguem ter vida longa, porque precisam de financiamento para dar continuidade, pois as bilheterias não garantem a sua permanência, ou as pautas dos teatros são exorbitantes para serem financiadas e ou o número de convites e meias não consegue fechar o caixa no final da temporada. Para os grupos de teatro que possuem sedes, os espetáculos são os produtos que podem ser comercializados, e eles, com a adesão do público, podem garantir as folhas de pagamento do mês em uma sede de trabalho. Exemplo claro é o espetáculo *Tibiras*, sexto espetáculo de repertório do *Coletivo das Liliths*, que ficou por três meses em temporada no Teatro Gamboa Nova, no Largo dos Aflitos, próximo à sede do grupo, e dirimiu custos próprios dos membros colocados em conta para efetuar os pagamentos do que havia sido gasto no primeiro semestre de 2019, na Evoé Casa de Criação.

Os espetáculos dos grupos são considerados como um serviço público e no que se refere à adequação do projeto para uma captação, em específico no estado da Bahia, poucos são os grupos com espaços que conseguem se aproximar de alguma empresa. Por motivos óbvios, os grupos de teatro, na sua grande maioria, distanciam-se de possíveis patrocinadores devido, principalmente, aos posicionamentos políticos e às dramaturgias, que evocam temas sociais e críticas ao sistema capitalista, ao neoliberalismo, às leis de mercado e às injustiças evidentes no bairro, na cidade, no país.

Fica evidente que para uma empresa não há interesse de patrocinar um grupo, tão pouco uma sede de trabalho, pois é necessário que estes possuam visibilidade no mercado, e que tenham

retorno financeiro. O que prevalece é a quantidade de pessoas que podem acessar as marcas distribuídas em programas, cartazes, panfletos, promoções. Assim os grupos que desejam permanecer com os seus espaços/sedes se desdobram no fenômeno particular mais do que dupla jornada, qual seja: a heterogeneidade na atuação profissional. Esses grupos se permitem entender o ofício a partir do preço que o artista cênico brasileiro paga que é o de ter meios para se manter. Uma solução recorrente é a prática da docência, além de se dedicarem à prática artística, eles encontram como meio de sobrevivência a sua atuação nos mais diversos segmentos da pedagogia teatral.

Na hipótese, muito remota, de negociações bem sucedidas com empresas, os patrocínios e apoios culturais não pagam o trabalho de produção, pesquisa, criação de personagens, ensaios, iluminadores, cenógrafos, dramaturgos, dentre outros trabalhadores com interesses comuns. Em outras palavras, o teatro de grupo não se sustenta pelos meios mercadológicos e se opõe à cultura de massa e à ausência de políticas públicas. (MORAES, 2014 p.5).

Os grupos que possuem sedes em sua condição de movimento à margem precisam nesse contexto, sustentar a ambiguidade de perseguir seu projeto poético, e saber como garantir a permanência dos seus produtos, as sedes crescem, explicitando ainda mais as contradições presentes no cotidiano. Por consequência, o tema das políticas públicas na área cultural é constante nas pautas das reuniões, sendo um dos focos principais a questão do financiamento.

Algumas políticas públicas no país têm permitido, entretanto, o surgimento de exceções dentro do hostil cenário do campo da produção e da gestão teatral nacional. Um exemplo é o caso da Lei de Fomento da cidade de São Paulo que possibilitou que alguns grupos de teatro conseguissem desenvolver suas atividades com excepcionalidade. O programa nasce da organização e pressão de grupos de teatro<sup>17</sup> descontentes com o modelo de renúncia fiscal utilizado pela lei Rouanet. Estes grupos lançaram o manifesto "Arte Contra Barbárie"<sup>18</sup>, reverberando no projeto de Lei nº. 416/00 que prevê a manutenção e criação de projetos de

---

<sup>17</sup> Os grupos teatrais: Companhia do Latão, Folias D'Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa, União e Olho Vivo, Monte Azul; e os artistas: AimarLabaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Sousa, Márcia de Barros e Umberto Magnani.

<sup>18</sup> O primeiro manifesto do movimento fora lançado em 1999 e apresenta em germe a versão terceira do manifesto, lançado em 2000, que possui muito mais organicidade, e representa um produto do aprofundamento do debate e da luta política do movimento durante vários anos. Além do fato de que junto com o lançamento do Terceiro Manifesto é proposto o Projeto-Lei supracitado, fazendo com que a revolta e crítica contida desde o Primeiro Manifesto ganhasse uma materialidade. Em 2002 o movimento conquistou uma vitória importante: A aprovação da Lei de Fomento Municipal de São Paulo, além da criação do jornal de intervenção "O Sarrafo". Disponível em [www.org/wiki/Lei\\_de\\_Fomento\\_ao\\_Teatro](http://www.org/wiki/Lei_de_Fomento_ao_Teatro), acesso em 21 de novembro de 2019.

trabalho continuado de pesquisa teatral.

Essa experiência de políticas específicas para grupos teatrais ainda não se consolidou no estado da Bahia, pois o que foi proposto e ainda é proposto através das políticas de editais, apenas corresponde à manutenção ininterrupta que se estendem por até dois anos. O último edital setorial de coletivos e grupos culturais lançado no mês de outubro de 2019 estabeleceu regras diferentes do último edital, reduzindo para 12 meses o financiamento o que antes se dava em 24 meses, deixando assim, uma instabilidade entre os grupos que possuem sede. Vale ressaltar ainda que o referido edital é aberto para outras entidades, organizações, grupos de pesquisa e etc, não está voltado especificamente para grupos de teatro.

Com o surgimento das casas alternativas, sedes de grupos de teatro e espaços não convencionais entende-se que uma mudança significativa ocorreu no mercado. Pouco se pauta espetáculos de grupos de teatro em espaços cênicos (espaços convencionais), mas, sobretudo, em casas/espaços em que estes grupos residem. Há de se registrar também um crescimento e a multiplicação de coletivos de artistas que passaram a ocupar espaços públicos para a realização de suas atividades como demonstrações de processos, oficinas, cursos e espetáculos apresentados em pequenas salas adaptadas.

Hoje, em Salvador, temos a Casa Preta, a Boca, Casarão da Diversidade, Casa Charriot, Casa Rosada, Pachamae dentre outros. Essa situação de transformação de espaços, revitaliza-se o espaço urbano, como observado nos bairros em que estes grupos, coletivos e artistas estão ocupando.

Não mais prevalece o conceito de teatro de grupo que surgiu na década de 1970, que tentava se desprender de uma política de estado, que gritava por liberdade em meio a um golpe militar. É evidente que as novas concepções e conceitos de coletivos e a migração de artistas e produtores para espaços de múltiplas possibilidades criam uma ressignificação de espaços ociosos para espaços cênicos.

O trabalho desenvolvido em um espaço/sede se mantém pela existência de projetos, e principalmente pelo trabalho das pessoas que estão envolvidas com as ações que correspondem ao espaço. Esse trabalho é espinhoso e delicado, pois se caracteriza como um espaço que detém a prática do repertório dos grupos, mas também, pela construção de uma programação mensal. Não existe um modelo propriamente dito para as sedes. Cada uma produz a seu jeito, não se limitando a espetáculos de teatro, elas reverberam em outras ações. Muitos dos grupos optam por uma gestão coletiva e coerente com o teatro colaborativo.

De uma forma ou de outra, o que é importante destacar é que uma sede de teatro tem como força motriz a colaboração mútua de todos os envolvidos. Quando na oportunidade de fundação da

Evoé Casa de Criação, configurando-se como uma proposta de convergência de fluxos entre coletivos, grupos e pessoas de conhecimento livre, que buscam mudar a lógica de consumidores para participantes, criando ferramentas e metodologias de integração entre artistas e público, através da realização de atividades artísticas, tendo a horizontalidade como principal característica e possibilitando que cada artista residente e/ou de passagem exercite a sua autonomia artística. *O coletivo das Liliths* e o *Grupo de Teatro Finos Trapos* se reuniram em uma das salas de trabalho que hoje serve como escritório para os grupos, eles pactuaram com os membros a necessidade de fazer a gestão de forma compartilhada, compreendendo as dimensões estéticas e políticas do entorno, mas também, obedecendo as limitações de cada membro, mas a cada reunião administrativa esse assunto volta a roda, como forma de não esgotar nenhum desses.

Apesar das limitações impostas pela escassez de políticas públicas e pela imposição de uma cultura massificada, os grupos utilizam parcialmente da cidade para atribuir valor às suas obras, manifestando os seus anseios e individualidades na conversa de um bate papo e ou mesmo de um show realizado na porta de sua sede, a exemplo do projeto da Casa d´A Outra, intitulado de “Música de Quinta”. Evento que propõe uma mistura de linguagens que contempla música, teatro, performance e literatura, surgiu no Calçadão do Politeama, na frente da sede do grupo, com o objetivo de não só arrecadar fundos para as suas atividades, mas para compreender a dinâmica da comunidade e seu entorno. O grupo conseguiu alcançar mais de 3 mil pessoas ao longo destas temporadas, mas também teve diversos desafios com os vizinhos que reclamavam do barulho e da Sucon - Secretária de Desenvolvimento e Urbanismo, para com as solicitações e autorizações para realização de uma atividade do porte em que propunha o grupo.

Ainda nessa reflexão, o *Coletivo das Liliths* entra em cartaz na Evoé Casa de Criação, durante o verão, ocupando a Praça do Mirante e o Largo dos Aflitos com o espetáculo Covil, sétimo espetáculo de repertório do Coletivo, que aborda narrativas pessoais como insurgências políticas contemporâneas, utilizando de técnicas das histórias em quadrinhos para abordar temas do agora que atravessam as existências das artistas envolvidas. O trabalho foi dividido em quadros, em que breves relatos são compartilhados com o público, as escritas cênicas partem das histórias de vida das próprias artistas. Ambientado numa ocupação artística, o espetáculo “O Covil” convocou as pessoas para uma imersão itinerante numa instalação cênica performativa adaptada ao espaço Evoé Casa de Criação.

O espetáculo cumpriu temporada, sempre às sextas e sábados com uma ação de fortalecimento e inserção da comunidade LGBTQIA+ nas plateias dos espetáculos teatrais, pessoas TRANS-travestis tinham acesso gratuito ao espetáculo com nome antecipado na lista. “O Covil” foi a culminância de um projeto que estimula o espaço de encontro e troca e (in) formação,

e contava com a provocação da artista trans XanMarçall. O fato de sair das quatro paredes, do lugar que extrapolava o espaço de criação, tornava a obra e os artistas, ainda mais vulneráveis, pois a cada apresentação havia uma novidade.

No dia da estreia deste espetáculo, uma viatura da polícia militar estacionou na porta da Evoé e ficou parada, tentando intimidar o público e os artistas por dias seguidos. Alguns transeuntes da comunidade da Gamboa de Baixo tentaram levar as caixas de som que compunham o cenário do espetáculo. O saldo de tal intervenção é que o Coletivo conseguiu aproximar da comunidade, e vice-versa. Foi sem dúvidas, uma troca entre artistas e comunidade, pois levantou um debate sobre as dissidências de gênero, tema proposto na obra e também sobre a utilização da cidade.

## Conclusões

Os diálogos entre artistas, grupos e espaços, logicamente, seguem dinâmicas muito diferentes. Cada um acredita em determinadas formas para debater os assuntos de interesse comum e seguem seus próprios princípios. Cada experiência serve de aporte para a próxima e, acredita-se sempre gerar aprendizados.

Compreende-se que as ações desenvolvidas pelos grupos estudados só tendem a avançar nessa questão, pois são bem articuladas com o desejo de se manterem juntos por mais tempo. Os grupos que fazem parte desta pesquisa corroboram com algo que tem funcionalidade, pois são fontes de resistência, para o que conseqüentemente reverbera na construção do espaço/sede. É evidente que os erros e acertos no campo estão à espreita de cada passo e, diante das difíceis condições de trabalho, é necessário colocar a imaginação em ação. Por esse viés, resistir é uma forma de protesto, no sentido de situar a obra de arte no contexto em que foi produzida.

O que chama atenção nessa pesquisa é que todos os membros estão, de alguma forma, envolvidos com o diálogo contínuo para transformar o entorno, o que antecede a sede, o lugar de criação. São diversos os perfis encontrados nesses grupos, ora educadores, gestores, produtores, artistas, engenheiros, filósofos, mas todos envolvidos com as práticas e ações. As pessoas que participam dos trabalhos realizados em uma sede de um grupo de teatro podem afirmar que esse espaço é um lugar de informação, de vivências e aprendizado.

Ao estudar tais grupos com a premissa de permanência, principalmente, ao elaborar um pensamento crítico/reflexivo sobre espaços que antecedem as sedes, através do *modus operandi*

de cada um, percebe-se que cada grupo observado se concentra na organização de uma programação que possa movimentar o espaço, não só para subsidiar as contas que aparecem mensalmente, mas, também, para pensar quais os aspectos que corroboram com o entendimento de arte e cultura em uma comunidade.

A comunidade aqui tem papel fundamental, pois é ela que em determinado momento aprova a inserção destes grupos e espaços no lugar em que estabelecem as suas sedes, pois, além de serem o público consumidor de tais atividades, é ela quem media com os grupos as questões que vão além de uma gestão interna. Trata-se do poste que fica desligado por dias em sua rua, do transeunte que aborda alguém da porta do espaço/sede enquanto ocorre um espetáculo, do vizinho que fornece um ponto de energia para realização do espetáculo que acontece na rua, da moça da lanchonete que fornece o lanche para o camarim dos atores no dia da estreia e ou mesmo dos estabelecimentos comerciais que abrem espaços para divulgarem as atividades que acontecem nesses espaços/sedes, como é o caso da inserção de cartazes em suas paredes e ou distribuição de panfletos informativos.

Para além, os grupos estudados possuem uma vasta experiência de residências artísticas e ocupações, ocupando espaços convencionais, espaços públicos, alternativos, em residências universitárias, galerias da escola de Belas Artes, salas de aula da Escola de Teatro da UFBA, Teatro Vila Velha, Espaço Xisto, e tantos outros. Acredita-se que essas experiências que antecederam os espaços/sedes possibilitaram a esses grupos formatarem um modelo de gestão para suas sedes, em ambos, as pistas encontradas se concentram no modelo de cooperação, de divisão de lucros, pois ambos se solidificam e conseguem, mesmo com muitas dificuldades, manterem seus espaços.

Esses espaços/sedes são espaços de sociabilidade, de encontro com as práticas artísticas, com a reflexão crítica e, principalmente, são espaços que se dedicam a memória dos seus grupos, preservando e guardando as histórias dos membros que já passaram e deixaram seus legados, construindo metodologias de trabalho que hoje reverberam em filosofia de um agrupamento; do espaço como um lugar dedicado à percepção do conhecimento, disseminando as suas práticas, sejam através de formações, com oficinas técnicas, criação de espetáculos, seminários, cursos de curta e longa duração; e, por vez, o lugar da subjetividade, pois as realidades se manifestam simultaneamente nos âmbitos individuais e coletivos, se comprometendo com a apropriação do objeto, que, aqui, são os espaços/sedes que garantem a permanência destes grupos, como meio de sustentabilidade.



## REFERÊNCIAS:

AVELAR, R. *O avesso da cena* – Notas sobre produção e gestão cultural. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2010.

BARROS, José Márcio. Cultura e Sustentabilidade: Desafios, práticas e futuros SUBTEXTO – Revista de teatro do Galpão Cine Horto – nº. 10 – p. 83 – 89, ano 2013,

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOTELHO, Isaura. **O papel das pesquisas sobre práticas culturais para as políticas públicas** In: *Lia Calabre*. (org.) Políticas Culturais: um campo de estudo. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008. P. 103 -116.v.7.

CARVALHO, Poliana Santos de. Equipamentos culturais públicos e os artísticos: uma reflexão acerca da experiência do Finos Trapos no Espaço Xisto Bahia. In: GiulianaKaurk, Plínio Rattes e Nathalia Leal (orgs.). **Um lugar para os espaços culturais: gestão, territórios, públicos e programação**. Salvador: Edufba, 2019, p.361 - 377.

COELHO NETTO, José Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo, 1997.

CORREIA, Thiago Carvalho de Sousa Correia. **Caminhos e descaminhos na produção de teatro de grupo: um relato de experiência do Grupo de Teatro Finos Trapos** – Salvador: EGBA, 2019.

CORAGGIO, J. L. Da economia dos setores populares à economia do trabalho. In: KRYCHETE, G.; LARA, F.; COSTA, B. (Orgs.) *Economia dos setores populares: entre a realidade e a utopia*. Petrópolis: Vozes, 2000.

DESGRANGES, Flavio.; LEPIQUE, Maysa. **Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos** Teatrais de SãoPaulo. São Paulo: ed. Hucitec,2012.

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

\_\_\_\_\_. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FREIRE, Paulo. **À sombra desta Mangueira**. São Paulo: Olho d'água. 2001.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**. 2<sup>a</sup> ed., São Paulo: EDUSP, 2003.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KAUARK, Giuliana; RATTES, Plínio; LEAL, Nathalia. Procedimentos básicos da gestão de espaços culturais. In: GiulianaKaurk, Plínio Rattes e Nathalia Leal (orgs.). **Um lugar para os espaços culturais: gestão, territórios, públicos e programação**. Salvador: Edufba, 2019, p.29 - 55.

In: **O teatro brasileiro: Experiências** – A saída, onde está a saída? *Revista Opinião*, nº. 58, de 17 de dezembro de 1973.

MORAES, Edson Martins. **Arte popular na instituição cultural**: desafios postos à mediação. (Dissertação de mestrado – Área de concentração Artes Visuais) Instituto de Artes da UNESP, 2006.

NETO, Gordo; BARRETO, Vitor, JR, Luiz Antônio Sena; BEZERRA, Felipe; GUIMARAES, Luis. As casas do centro antigo de Salvador: um olhar sobre três espaços culturais alternativos. In: Giuliana Kaurk, Plínio Rattes e Nathalia Leal (orgs.). **Um lugar para os espaços culturais**: gestão, territórios, públicos e programação. Salvador: Edufba, 2019, p.157 - 178.

TRICERÍ, Cristiane (Org). **O teatro do Ornitorrinco**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

OLIVEIRA, Valéria Maria de. **Reflexões sobre noção de teatro de grupo**. 2005. Dissertação (Mestrado Em Artes Cênicas) – UDESC, Programa de Pós Graduação em Teatro, Florianópolis, 2005.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criações artísticas**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.

PORTO, Marta. **Imaginação: reinventando a cultura**. São Paulo: Pólen, 2019.

PEIXOTO, F. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hucitec Ltda, 1989.

SCHETTINI, Roberto Ives de Abreu (1985 – 2015). **O teatro como arte do encontro**: dramaturgia da sala de ensaio, teatro de grupo, criação colaborativa. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2018.

\_\_\_\_\_. **Gennesius: histriônica epopéia de um martírio em flor**. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2012.

UZEL, Marcos. **A noite do teatro baiano**. Salvador: P555 Edições, 2010.

YAMAMOTO, Fernando Minicuci. Entrevista de Yamamoto com o grupo A Outra Companhia de Teatro: In. **Cartografia do teatro de grupo do nordeste**. Natal (RN): Clowns de Shakespeare, 2012, p. 105 - 112.

### **Documentação de Fonte Primária**

GRUPO DE TEATRO FINOS TRAJOS. Diários de montagem de “Gennesius – histriônica Epopeia de um martírio em flor”. Tomos I, II, III, IV, V. Salvador, Bahia. Arquivo do grupo, 2009.

**Sites Consultados:**

<http://www.grupofinostrapos.com.br>

<http://www.aoutracompanhia.com.br/>

<http://www.teatrovilavelha.com.br>

<http://www.secom.ba.gov.br/2019/08/150118/Centro-Publico-de-Solidaria-e-inaugurado-em-Nilo-Pecanha.html> Economia-

<https://www.estudopratico.com.br/o-que-e-economia-solidaria/>