

Teatro de Grupo:
RE
PER
TÓ
RIOS
DO CARIRI



APOIO CULTURAL

Este projeto é aprovado
pela Secretaria da Cultura
do Estado do Ceará Lei nº 18.012
de 1º de abril de 2022



CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DA CULTURA

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Oliveira, Otávio de
Teatro de Grupo no Ceará : repertórios do
Cariri [livro eletrônico] : delineamentos de
produção e gestão / Otávio de Oliveira, Edceu
Barboza. -- 1. ed. -- Juazeiro do Norte, CE :
Ed. do Autor, 2023.

PDF

ISBN 978-65-00-89040-2

1. Artes cênicas 2. Dramaturgia 3. Ceará (CE) -
Aspectos culturais 4. Criatividade (Literária,
artística, etc) 5. Entrevistas 6. Produção
científica 7. Peças de teatro 8. Teatro
brasileiro I. Barboza, Edceu. II. Título.

23-184909

CDD-701.15

Índices para catálogo sistemático:

1. Criatividade : Artes 701.15

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Apresentação

Otávio Temóteo

Cada grupo de teatro é um mundo. Nesta pesquisa, em que nos debruçamos sobre os repertórios, gestão e produção do teatro de grupo de quatro cidades do Cariri cearense, muitas histórias foram contadas e re-elaboradas. Histórias sobre o fazer teatral, as dificuldades, os desafios, os problemas de gestão, as questões do poder público, mas, sobretudo, o fio condutor de nossas entrevistas e pesquisa foi a compreensão do quanto esses grupos atualizam o fazer teatral como arte milenar, aqui traduzidos em entrevistas a partir das vozes de diferentes integrantes dos quatro grupos participantes, atuantes no Cariri Cearense.

Quando falamos de teatro de grupo no Cariri cearense, estamos falando não apenas de uma associação de artistas que se juntam para representar, mas de grupos definidos também por afinidades estéticas, sociais, de amizade, associações que não cabem na definição do estatuto de empresa, cooperativa, associação, mas que encontram perfeita tradução na palavra GRUPO. Nestes grupos, o cotidiano das relações se traduz em seus repertórios, cada um ao seu modo representa aquilo que os liga de forma territorial: o Cariri.

O Grupo Ninho de Teatro com suas pesquisas de linguagem fincadas no território, como no espetáculo Poeira; o grupo Louco em Cena com a cultura popular barbalhense; o Coletivo Atuantes em Cena com sua tradução de Os Miseráveis para o bairro João Cabral, em Juazeiro do Norte; e o grupo Oitão Cênico, que toma emprestado o nome de oitão para fazer do Cariri sua casa e quintal.

No processo de criação deste livro digital, obra coletiva em todos os sentidos, pudemos lembrar e repassar as histórias vividas por tanta gente, por tantos grupos, com apenas uma identidade única: a de grupos de teatro no Sul do Ceará, mais especificamente na região do Cariri. Esse processo, portanto, fala de gente que preferiu andar em bando, de modo coletivo, juntos, lutando as batalhas diárias em um país no

qual é difícil imaginar a trajetória de sucesso de coletivos teatrais por décadas.

As táticas aqui presentes e no cotidiano dos grupos são também uma forma de sobrevivência dos coletivos artísticos pesquisados. Para os artistas, um edital, um projeto, uma residência, uma sede, uma temporada, são oportunidades de acesso em um país em que a política cultural não é contínua. Os desdobramentos dos espetáculos em outros projetos, em novos espetáculos, em performances, em audiovisual, são também táticas de manutenção dos coletivos, que ora inventam novos modelos de gestão e produção e ora precisam reinventar a roda dos modelos de mercantilização do teatro para sobrevivência.

Fazer teatro no Brasil não é tarefa fácil, e nos lançamos conscientemente na tarefa de investigar como estes grupos têm atuado, produzido e construído suas histórias na cena cearense. Não é tarefa fácil também a investigação, em dado momento, revisitar o passado pode ilustrar as dificuldades, mas olharmos o que deu certo pode servir de espelho para o futuro dos grupos e de outros artistas que porventura se dediquem a compreender que o teatro de grupo no Cariri é uma tarefa difícil, mas não impossível.

Se pensarmos no processo e criação é imprescindível compreendermos que o ciclo econômico do teatro tem um tempo para a criação, para o processo, para a manutenção e é nas frestas possíveis que esses artistas articulam, distribuem, multiplicam, não só os valores financeiros, mas os gestos simbólicos que significam ofício de uma vida para os entrevistados.

No processo de pesquisa, criação, circulação e cotidiano dos grupos de teatro surgem um conjunto de relações políticas, estéticas, financeiras e culturais. Estes artistas desenvolvem práticas únicas de sobrevivência, mais do que práticas, na verdade são táticas que derivam desse movimento cultural que articula elementos e experiências de autogestão, criação, com fundamentos metodológicos sérios e resultados a partir de pressupostos como cooperação, solidariedade, coletividade, e inventividade.



Introdução

Edceu Barboza

TEATRO DE GRUPO E SEUS POSSÍVEIS

“- Quais os alicerces e as principais questões que dizem respeito ao Teatro de Grupo?”

Rosyane Trotta

Este livro parte de um conjunto de sujeitos inseridos em grupos teatrais, sejam quais forem os adjetivos que definem estes grupos, mas cujas práticas partilhadas, em perspectiva de criação, registram suas histórias, seus momentos, suas trajetórias e, em perspectiva, o futuro destes agrupamentos no Cariri.

Esta escrita tem espaço e tempo de poesia. Ela costura e perfaz uma encruzilhada coletiva que, no andar, enxerga horizontes im/possíveis, pois sim, um grupo de teatro é feito da pulsão de desejos, e ao desejar vai criando outras realidades ou mesmo recriando-as, pois estes estão agindo no campo das im/possibilidades, sejam externas e internas, mas sem fazer disso um freio para seus giros criativos-produtivos-gestativos. Ou seja, o girar nunca cessa, ainda que muitos fatores tentem impor tal freio.

Quando escrevo im/possibilidades externas, quero dizer o quanto os grupos de teatro - não todos - estão ou podem estar na contramão das relações capitalistas-neoliberais, embora estes façam, com suas ações-projetos, economias no campo das artes. Estão na contramão porque articulam outros jeitos de se manter vivos. Convido para esse pensamento Ailton Krenak, quando nos apresenta sua cosmovisão, e dela me-nos alimento, de como ele e seus-nossos ancestrais sempre

estiveram em luta para adiar o fim do mundo. Assim penso que seja o sujeito histórico teatro de grupo, estamos sempre produzindo possibilidades de continuar, de existir e resistir fazendo, e para seguir “talvez o que a gente tenha de fazer é descobrir um paraquedas. Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, [teatrais] inclusive prazerosos” (KRENAK, 2019, p. 63).

No caso dos quatro grupos que contam suas histórias nessa pesquisa, que se pagina para as/os interessadas nesse campo de comunhão teatral que são os grupos, esses paraquedas provocam um certo giro contrário ao do grande mercado e vão fazendo surgir micro ações, que permitem às tais experiências o deslocamento de noções hegemônicas, econômicas e também sociais. Veja, não quero dizer com isso que grupos de teatro não se utilizam das leis do grande mercado, porém, pelo próprio jeito que se organizam e compreendem o fazer teatro em grupo, acabam por desviar-se dessas lógicas para sustentar seus projetos dentro de suas escolhas e autonomias, que além de artísticas, articulam escolhas políticas. E assim vai sendo construída outra arquitetura da vida e do viver em suas dimensões micro e macro. Essas escolhas provocam outras presenças nesse mundo tão adoecido. Essas presenças, sejam dentro ou fora da cena, reverberam possibilidades de microfissurar os poderes que assolam nossos mundos eu-nós.

Teatro de grupo me ocorre, então, como a criação de pequenos núcleos políticos que, à revelia e rebeldia de certos sistemas de poder, criam células de resistências ou fontes de convivência em diferentes territórios e estabelecem ritos de cosmovivências, pois acredito que o ajuntamento de pessoas-artistas para a efetivação coletiva de qualquer projeto passa pelo estabelecimento dos sentidos e sentimentos simbólicos e práticos do exercício democrático.

Aqui vale destacar que as experiências grupais não estão isentas das armadilhas que o poder hegemônico imprime em nossas vidas. Não romantizar a coletividade, nesses tempos em que vivemos a destruição de tudo, pode ser uma tática de fuga que nos permite o exercício do convívio em suas mais vivas contradições, permitindo-nos continuar.

A pesquisadora Rosyane Trotta nos ajuda a pensar o espaço de grupo através das práticas de seus/suas integrantes, quando estes se dedicam ao mesmo tempo a:

[...] manufatura [de] adereços, bonecos, máscaras e figurinos, idealiza e executa cenários, pesquisa e elabora textos, escreve releases, programas, toca instrumentos, carrega baús, andaimes, passa roupa e costura, bate prego e faz faxina, cozinha e vai ao banco, azeita secretários [e gestores] de cultura e dá palestras, vende seu produto, participa de reuniões e movimentos... (mesmo que por vezes haja uma divisão de tarefas e nem todos façam tudo). Em cada uma dessas atividades, ele afirma sua autonomia, sua responsabilidade e sua autoria sobre o espetáculo, os destinos do grupo e o seu próprio. E, neste ponto, é imprescindível afirmar que toda a atividade, ainda que aparentemente mecânica, é ou pode ser criadora (1995, p. 44).

Nessa profusão de acionamentos, o grupo desperta sua autonomia e cria microrrealidades sócio-poético-políticas, outros possíveis dentro desse imaginário do sujeito histórico teatro de grupo. É estar o tempo inteiro disposto ao acesso de nossos sujeitos políticos e como vamos nos re/compondo dentro de uma visão de cidadania (ou numa desconstrução das noções de cidadania que imprimem um sentido colonial nas convivências), que nos permite traduzir nossas práticas grupais como agenciamentos de outra realidade histórica, social e mesmo teatral, quando pensamos nas diferentes maneiras de produzir teatro. Portanto, ainda em acordo com a referida autora, grupo:

[...] é uma estrutura de organização, produção e criação coletivas. Não há nenhum integrante inerte e há pouquíssimos desníveis de engajamento. Cada integrante deve estar apto a desempenhar as funções de administração quanto de atuar na concepção e na criação da cena. Grupo aqui é uma entidade de participação social, de estudos e difusão de elementos da cultura (...). Não é uma microempresa, mas uma sociedade: não mantém financeiramente seus integrantes, mas paga-os (TROTТА, 1995, p. 42).

É nesse espaço de participação ético/social que a autora provoca que podemos pensar as práticas de teatro de grupo como um fazer teatral que evoca elementos que se estendem para seus entornos e contornos, sobretudo aqueles que tenham sedes artísticas. Essa expansão do fazer é o que nos aponta tais práticas grupais, como uma cultura teatral que se articula com camadas outras, que não apenas a linguagem em si. E assim, vai tecendo relações com os mais diversos agentes e espaços do território, portanto, dando-nos uma dimensão viva do que é semeado dentro desse olhar/corpo e o que se quer colher.

Mergulhar nessa experiência parte do desejo de criar - ou mesmo recriar constantemente - o próprio entendimento do que seja o ser ou fazer teatro de grupo. Como um constante abrir de uma gira e entrar numa roda que nos possibilite derivar e pegar outras ruas e encruilhar os saberes e os fazeres que os muitos e diversos grupos, a exemplo dos que estão neste livro, nos dão como pequenos grandes mundos teatrais. Isso porque teatro de grupo é uma vastíssima escola, diversa e plural, que a todo momento desestabiliza para então firmar novamente o passo.

Ser-estar-fazer teatro de grupo nos abre as veias do mundo, para que nele nós tenhamos língua e possamos, assim, falar de nossos mais profundos nós-eus. Fazer teatro de grupo é compreender-se como sujeito-artista-político que vai construindo relações do seu fazer com os seus entornos, é um fazer que vai tecendo redes que despertam autonomia de si, e nessa microssociedade, se reflete a macroestrutura em que tal grupo está inserido. O contrário disso - não quero ser pretencioso - não se desenha como o gesto social que é ser grupo. Compreendendo, assim, que teatro de grupo dimensiona um fazer micropolítico que se relaciona a todo momento com as macroestruturas que o circundam. Falo isso ao ler as trajetórias e práticas dos grupos que aqui se permitiram narrar e partilhar suas memórias e histórias em seus diferentes tempos.

O filósofo e professor Peter Pál Pelbart, em diálogo com outros filósofos, apresenta uma dada noção de potência e desejo, que se expande a partir da coletividade. O desejo que escrevo nessas linhas é então uma criação de vidas, pois nunca desejamos sozinhos, sempre estaremos desejando a partir do ajuntamento de outras partes que nos atravessam, como:

[...] um grau de potência, definido por nosso poder de afetar e de ser afetado, e não sabemos o quanto podemos afetar e ser afetados, é sempre uma questão de experimentação. Não sabemos ainda o que pode o corpo, diz Espinosa. Vamos aprendendo a selecionar o que convém com o nosso corpo, o que não convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência de agir, o que a diminui, e, por conseguinte, o que resulta em alegria, ou tristeza. Vamos aprendendo a selecionar nossos encontros, e a compor, é uma grande arte. (PELBART, 2010, p. 1).

Pelbart nos lança uma dimensão para pensarmos potência como um misto de desejos que se multiplicam na coletividade. Assim, vamos aprendendo, nos passos do Coletivo Atuantes em Cena, Grupo Louco em Cena, Comunidade Oitão de Teatro e Grupo Ninho de Teatro, o que é, o que pode e o que poderá ser. Nesse aprendizado cotidiano, o nós-grupo vai revisitando esse corpo teatro de grupo que, ao produzir, também o desconhece, pois é constantemente afetado por novos desejos, que o fazem se experimentar em suas potências de ser teatro, de ser grupo, de ser gente de teatro.

Entrevistas



Coletivo Atuantes em Cena



Oitão Cênico



Grupo Ninho de Teatro



Louco em Cena



Coletivo Atuantes em Cena

O Sagrado e o Profano, as Vozes de Uma Cidade
Foto: Acervo do Grupo

Lucivânia Lima
Emanoel Siebra
Raqueline Barros
Francisco Eudes
Danyllo Camilo

O que é o Coletivo Atuantes em Cena, como atua e como o grupo se define?

Lucivânia: O Coletivo Atuantes em Cena surge em 2013 e, no Cariri, tem desenvolvido seu trabalho criativo e de gestão e produção.

Emanoel: O Coletivo é pautado na processualidade, o que possibilita que os integrantes se envolvam diretamente na criação da cena e das potencialidades, no geral.

Danyllo: O nosso trabalho é bem horizontal. É nesse sentido da colaboração, por exemplo, o grupo se define por meio da processualidade e do fazer coletivo, eu e Emanoel que trabalhamos com música, enquanto outras pessoas já chegam junto na iluminação, Raqueline consegue pensar numa concepção de figurino e de texto que a gente vai construir coletivamente, então o grupo se define por estes processos e atua dessa forma desde o início.

Emanoel: Já a nossa construção, eu acho que trabalha muito com a literatura, porque se a gente for olhar os trabalhos do grupo sempre tem algum livro envolvido. A ideia é essa, de que a gente constrói algo coletivamente, à medida que a gente vai investigando, uma premissa, alguma questão, um tema. As bases poéticas estão abertas no processo de criação de espetáculos.

Raqueline: Justamente esse processo colaborativo que tem pautado o grupo desde o início é a melhor definição do que é o Atuantes em Cena.

Francisco: Um trabalho de criação, produção e gestão coletivas.

Como o grupo surgiu?

Lucivânia: O grupo surgiu numa época em que éramos todos alunos de teatro da URCA (Universidade Regional do Cariri). Eu, a Bárbara - o Emanuel era de Artes Visuais - e o Jamal também. Bárbara e Jamal já saíram, e na época a gente tinha muitas montagens e encenações nas aulas, então a gente tinha muita montagem em comum, e ali a gente foi desenvolvendo um vínculo, e a gente viu que iríamos nos formar na faculdade e não teríamos mais a academia como apoio. E a gente pensou em criar um grupo para dar continuidade à nossa produção, porque a gente acreditava ser potente, porque a gente tinha um trabalho de pesquisa, a gente tinha muita curiosidade, tinha vontade de estarmos juntos, tinha vontade de participar de vários festivais, então tudo isso. Esses desejos que foram formados de forma coletiva fizeram com que a gente tivesse coragem de dizer que vamos sair da academia e montar o grupo que vai seguir.

Raqueline: No início, muito ligado na pesquisa acadêmica, mas depois com a ideia da produção mesmo, de espetáculos, e isso a gente foi construindo e depois veio a demanda de seriedade, de entender que precisávamos de uma sede, e a gente já quebrou a cara muito. Quebramos a cara ao nos inscrevermos em um edital que a gente não tinha amarrado tão bem, por exemplo.

Lucivânia: Eu acho que o melhor exemplo de como quebramos a cara no início da produção era nossa vontade de fazer vários espetáculos, mas a gente sabe que não tinha como, então essa coisa da jovialidade, a gente querer fazer tudo, foi uma das coisas que fez a gente ver como funcionam as coisas, uma coisa de cada vez.

Danyllo: O grupo surge também porque a gente tinha muita curiosidade, tinha vontade de estar entre amigos, tinha muita vontade de participar de vários festivais, então tudo isso.

Lucivânia: Nesse início do grupo parecia que eram vários projetos de pesquisa mesmo. A gente estudava interpretação, Francisco vinha e dava uma oficina de iluminação, rotinas de estudar improvisação, aí a gente treinava. Improvisação. A gente achou que o grupo precisava de música, algum integrante dava aula de violão, então a gente ia apontando para vários caminhos que eram coisas que a gente percebia naquele momento, que a gente tinha como necessidade e a gente ia inventando coisas, e aquilo tudo atrelado a uma ideia de produção e criação de espetáculos. E os espetáculos que saíram da faculdade seguiram por diversos caminhos, desde o início do grupo.

Francisco: E nisso a gente foi se construindo. Depois, veio uma questão de entender a seriedade. A gente foi entrando em outros espaços, outros universos.

Danyllo: Nesse começo a gente tinha muitas vontades, de fazer vários espetáculos, mas a gente sabe que não tinha como porque não tinha uma demanda gigantesca. Então essa coisa da jovialidade, a gente querer estar muito à frente, de querer fazer tudo, isso fez a gente quebrar a cara, porque a gente viu que não era bem assim, que tinha que apertar um pouquinho e tinha que entender realmente o que era uma coisa de cada vez, para a gente ir ganhando as coisas.

Como as práticas de produzir e gerir o grupo foram se articulando, desde o surgimento do grupo, para encontrar saídas para driblar adversidades locais?

Emanoel: Começamos pensando em projetos com editais, foi um dos primeiros passos. No decorrer desse pensamento, fomos nos estruturando, fulano escreve melhor, então todo mundo escreve junto e fulano organiza o texto. Alguns fazem por vontade própria e outros por pressão mesmo. Uns vão se colocando nos lugares e os outros vão fugindo. Os editais foram uma saída para escapar das adversidades locais, por exemplo.

Lucivânia: Então, no produzir não é todo mundo que gosta muito da escrita de projetos, mas há momentos em que a escrita do projeto se faz necessária, até mesmo para tirar o peso das costas de quem está com outras obrigações com o coletivo, então todos têm de pegar. É justamente uma tática para articular o grupo enquanto uma gestão coletiva, pensamos nisso para driblar a dificuldade.

Dannylo: A própria inscrição de projetos, e toda essa coisa de que temos de driblar, cada um dá o melhor no que mais gosta, para que não seja penoso para outros e para que o grupo funcione melhor por meio dessas saídas encontradas, ou mesmo por conta das adversidades naturais que surgem no início das trajetórias de coletivos artísticos. Então, a gente equilibra essas adversidades revezando as tarefas, para que cada um possa dar o melhor nessa manutenção do grupo.

Lucivânia: Isso, porque quem faz mesmo a escrita dos projetos sou eu e Eudes, já Danyllo, Raqueline e Emanuel estão mais para mandar os projetos, acompanhar. Mas há momentos em que eles assumem essa função, então não é obrigado que todos participem destas práticas de produção, mas se não for assim acaba sobrecarregando quem está sempre nessas funções. Um exemplo é que Eudes tem experiência, ele trabalha com essa área mais técnica, ele é advogado, então é produtor também. Ele trabalha com vários grupos da região do Cariri, com vários artistas independentes, então acaba que ele tem uma experiência diferente da nossa. Em algumas situações isso acaba gerando um atrito por conta das demandas que recaem sobre ele, isso de fato não é bacana e a gente fica sem saída porque não sabemos como de fato resolver. Então, há situações em que esse estresse aparece, mas nos últimos tempos temos tentado aprender estes desafios de gestão e produção de forma coletiva. Tanto é que nesse momento a gente não tem nenhuma aprovação SECULT (Secretaria de Cultura do Ceará), que é o que gera mais demandas e problemas burocráticos. Esse revezamento foi uma tática estabelecida desde o início do grupo, uma vez que temos outras ocupações também e para lidar com as adversidades foi preciso esse coro de pessoas que lidavam cada qual um pouco com essas questões.

Danyllo: Então, eu acho que foi nossa primeira tática essa questão de lidarmos com editais, até dentro dessas possibilidades de gestão e produção, algumas coisas têm se aproximado. Eu, por exemplo, estou responsável pelo financeiro, mas essa função ela não acontece só, sou a pessoa que está à frente, mas eu não posso determinar que eu vou gastar cem reais do caixa do grupo porque eu estou lidando com o financeiro, eu preciso da resposta de todo mundo, é realmente um coletivo. Por exemplo, Emanuel, que está fazendo a música comigo, nós não determinamos que a coisa seja desse jeito, mas passamos para todo mundo, mas tem uma pessoa que está à frente de solucionar tudo aquilo. Inscrição de projetos, mesmo que estejamos apenas em três lidando com a escrita, ela tem de ser aprovada pelo grupo. Essa coexistência coletiva de direcionamento é uma ferramenta capaz de lidar ou pelo menos de passar pelas adversidades com menos problemas para o coletivo.

Emanuel: A gente vai meio que se ajudando nesses entremeios da produção. Por exemplo, a contabilidade está com Danyllo, mas a gente vai conversando em coletivo sobre como produzir, como gerir, e essas práticas foram se articulando desde o início do Atuantes, por isso também quebramos a cara algumas vezes, mas aprendemos muito, e também tem a evolução da prática coletiva de gerir e produzir nestes últimos anos.

Lucivânia: E é isso, dentro da pergunta sobre as práticas de gerir e produzir, é essa a questão, a gente acaba tentando manter uma relação horizontal, mas há momentos que isso foge um pouco. Pela necessidade de sobrevivência do próprio grupo, alguém acaba assumindo alguma coisa mais do que os outros, mas é algo que sempre estamos trabalhando para ficar bom para todo mundo, e sobre desde quando essas táticas existem no grupo, eu acho que foram se firmando justamente



Existe Sempre Alguma Coisa Ausente. 2019

Foto: Acervo do Grupo

nessa caminhada pra não sobrecarregar especificamente nenhum integrante.

Há diferença nas adversidades locais e nas adversidades nacionais ou regionais, do ponto de vista de circulação de repertório, manutenção dos grupos, gestão de produção?

Francisco: Eu penso que nos dois lugares há adversidades, por exemplo, há adversidades locais, regionais e nacionais, mas trazendo o exemplo para o Ceará e na dinâmica Cariri e capital, eu penso que estar em Fortaleza reduz as adversidades. Temos de nos apresentar e termos a possibilidade de espaço no Cariri é mais difícil. Eu falo do evento e do espaço porque no Cariri a grande maioria não está disponível. O Teatro Municipal não está disponível, o Teatro Rachel de Queiroz não está disponível, o Teatro Marquise Branca não está disponível, então estar em uma capital seria melhor para esse tipo de adversidade.

Lucivânia: Outra coisa, há uma diferença também enquanto uma adversidade de nível local ou regional na questão dos cachês, os cachês aqui são uma vergonha comparados à Fortaleza, ou mesmo a outros lugares.

Raqueline: Tem a questão das instituições também que trabalham diferentemente na capital e no interior.

Danyllo: Os editais também são um problema, por exemplo, quando a gente vai se inscrever em um edital são cinquenta por cento pra Fortaleza e cinquenta por cento de vagas para o estado todinho. Fortaleza e todo o resto do Ceará concorrem a uma mesma categoria.

Lucivânia: Eu acho que também tem um agravante, mesmo nos processos de formação de público com parcerias com instituições que pagam o valor de apresentação, a gente não tem conseguido se apresentar nesses espaços da forma que a gente gostaria. No Cariri, as pessoas não conseguem fazer temporada porque as pessoas não querem pagar e esses espaços só nos contratam, por exemplo, uma vez a cada seis meses, e só um espetáculo, então como fazer uma temporada no

Cariri? Quando a gente faz um espetáculo aqui que é levado por uma instituição, é gratuito, a gente não pode cobrar ingressos, e se a gente fizer o espetáculo cobrando ingresso o público vai dizer que determinada instituição já levou de graça, então isso acaba não fortalecendo a formação de plateia no Cariri, o que é uma adversidade que a gente não encontra em outros níveis, como regional ou nacional. Na minha visão, as pessoas foram adaptadas a não pagar pelos espetáculos. E se a gente tentar fazer uma apresentação para se manter de cachês aqui, não há público.

Francisco: Nesse ponto, eu conheço pessoas que se disponibilizam a pagar shows musicais e festas em bares, mas não um ingresso para um espetáculo. Porque os espetáculos, geralmente, são gratuitos, por conta dessa educação, desse pensamento na cabeça das pessoas. Isso é um problema porque, segundo o que eu já perguntei a pessoas mais antigas, isso acontece quando o público não se disponibiliza a pagar o valor de ingresso para assistir a um espetáculo. E nessa diferença regional, por exemplo, mesmo quando os espetáculos são comprados pelas instituições em Fortaleza, mesmo pagando o cachê, muitas delas permitem a abertura de bilheteria, muitas dessas instituições são as mesmas que atuam de forma diferente aqui.

Danyllo: E ainda tem outra questão dentro disso que, apesar dos outros locais em que acontecem apresentações gratuitas, ainda assim, não há uma atividade de mediação para que isso aconteça no Cariri. Então, mesmo sendo gratuito, ainda pode não ter público, porque não existe o papel do mediador. Não existe o papel de envolver o público de modo a formar um público, levar pessoas para assistir, divulgação desta ação, de fazer com que uma quantidade de pessoas ali naquele espaço tenha interesse. A gente já cansou de participar de ações, de chegar no lugar que vai apresentar e a gente bater de porta em porta convidando pessoas para ir assistir porque não ia dar ninguém, e eram ações que eram

para ser gratuitas e que não houve o mínimo de divulgação naquele espaço. Talvez até a divulgação seja maior em outras regiões.

Há um diálogo direto com as instituições locais no sentido de negociar sessões de espetáculos como uma contrapartida para o autofinanciamento do grupo?

Francisco: Não tem diálogo porque o próprio modus operandi das instituições, eles só trabalham dentro de um edital de credenciamento. Antes, a gente até podia ir lá negociar as apresentações, mas era uma coisa que ficava na mesma situação, de uma apresentação ou duas por um cachê mínimo. Com esse edital de credenciamento, como exemplo de uma instituição X que criou essa espécie de edital, qualquer tentativa de diálogo é barrada, eles dizem “vejam o edital”.

Lucivânia: E nesses editais estamos concorrendo com o Brasil inteiro por essa instituição, não apenas o Ceará.

Danilo: Ah, um problema disso também são as próprias pessoas. São pessoas que não têm vivência com pessoas que são artistas ou que adquirem essa vivência aqui. Mas é uma vivência muito superficial. Parte dos equipamentos culturais no Cariri, os gestores têm os melhores cargos, os melhores salários, e são todos de fora da região, como se aqui não tivesse pessoas competentes para assumir essas funções, até com mais currículo que muitos deles que estão atualmente em cargos de chefia nessas instituições.

O que estar situado no interior do Ceará, na região do Cariri, reflete no grupo, em suas produções e na sua própria gestão?

Raqueline: Reflete desde a nossa formação até a nossa produção e gestão. Por exemplo, muitas das práticas só se dão como forma de compensar as adversidades locais, que acontecem aqui. Mas não só isso, há o reflexo positivo também, no texto, na estética do grupo.

Emanoel: Além disso, reflete na própria produção de música para os espetáculos e nas pesquisas.

Lucivânia: Neste momento, estamos nos debruçando sobre o bairro João Cabral, em Juazeiro. É neste sentido que o mesmo espaço, o Cariri, no Sul do Ceará, reflete em alguma medida, desde tomadas de decisão da gestão até a concepção de um espetáculo.

Francisco: Outra coisa, por exemplo, que reflete estarmos situados no interior do Ceará, é que apesar das gestões de cultura locais não espelharem esse reflexo da cultura, os grupos independentes continuam alimentando e se alimentando desse aspecto que é a cultura na nossa região, que sobrevive apesar de tudo.

Raqueline: E o engraçado é que tem os aspectos negativos da circulação, financiamento no Cariri, mas estarmos aqui também tem muita coisa positiva envolvida na criação nesse território. É como tudo na vida, que tem o lado bom e ruim e que reflete nas nossas práticas, porque aí vai entrar uma gestão pensada para a região que estamos, um espetáculo que conversa com um bairro de Juazeiro que estamos pesquisando, e por aí vai.

Lucivânia: Agora eu acho que é a primeira experiência que a gente está tendo realmente, de assumir de fato um lugar de DNA na nossa dramaturgia, na nossa produção. A gente já havia pensado algo antes no *Existe Sempre Alguma Coisa Ausente* (2020), de forma, assim, que a gente não sabia como fazer, até mesmo no *Existe Sempre Alguma Coisa Ausente*, a gente criou cada um uma dramaturgia própria, e Edceu Barboza depois foi ajudando na costura daquilo, na construção. E agora, nós estamos construindo coletivamente, mas com o próprio bairro João Cabral, que será nossa pesquisa de aniversário do *Atuantes em Cena*, um atravessamento assim de uma região que reflete na produção do grupo.

Vocês percebem a própria atuação do grupo como uma atuação tática do ponto de vista das estratégias de gestão, autogestão, produção e até mesmo de repertório?

Danyllo: Eu acho que é uma tomada de consciência mesmo, de percebermos que, se a gente pensar o coletivo enquanto uma agenda prática, de táticas, de ações, a sobrevivência do grupo permanece. Não sei se foi assim desde sempre, mas houve momentos de respiro, momentos de tomarmos consciência da importância das táticas para o grupo, para a gestão, a produção. Mas essa tomada de consciência, de pensar estratégias, táticas é uma tomada por conta da realidade, é essa a realidade, é a realidade da vida, ter de parar um espetáculo, ter que alterar uma luz inteira porque está chovendo e se ligar a iluminação tudo acaba. A realidade é a realidade de um grupo que recebe de mil e quinhentos reais com duas apresentações e precisa de outras táticas para gerir e produzir.

Emanoel: E aliás, essa é a realidade, e aí tem que pensar também que a gente está falando em grupos de teatro que, na maioria deles, saíram da universidade, tem um pensamento, sabe como se expressar. E ainda assim tem de pensar nas táticas de sobrevivência, de sustentabilidade do grupo. Um exemplo dos grupos de tradição é um mestre de Maneiro-Pau que tem de dividir o cachê com mais dez pessoas, uma rede, uma equipe, e ainda tem de articular uma tática ou estratégia que talvez não tenha sido ensinada porque ele não passou por uma formação clássica, mas tem de aprender a lidar, aprender a fazer as coisas taticamente, a pensar uma gestão.

Danyllo: Mas eu acho que a gente está encaminhando, se encaminhando. Na verdade, acho que a gente já conseguiu compreender algumas necessidades básicas a partir de coisas que nos levam a essas táticas de sobrevivência. A gente já conseguiu compreender que a nossa comunicação, a nossa comunicação interna, mas também externa, quando eu penso externa, eu penso em comunicação com outros grupos, com outros espaços, mas também de comunicação, da escrita, desse tipo de



O Pequeno Príncipe. 2018

Foto: Acervo do Grupo

projeto de comunicação social, e entender as redes sociais como estratégias também, por exemplo, de priorizar uma atualização de material digital, por exemplo.

E sobre adversidades locais do ponto de vista financeiro?

Raqueline: Sobretudo a questão dos cachês por apresentação, que são uma marca das adversidades do ponto de vista econômico e local.

Francisco: Sem falar na própria demora dos pagamentos quando há apresentações.

Danyllo: Não só isso, já tivemos apresentações que o básico não estava garantido, como alimentação para a equipe, e até mesmo água. De a gente tirar do próprio bolso, gastar antes mesmo de receber, para viabilizar a apresentação.

Lucivânia: Antes, a nossa grande questão financeira era pagamento de aluguel. E aí, estávamos em um espaço e tivemos de deixar o espaço por questões de demanda, pois não era mais possível. E agora, um dos nossos objetivos é abrir um CNPJ, mas tem também uma questão de renda que a gente precisa organizar. Outra coisa é que nós não trabalhamos só no grupo, a gente acaba desenvolvendo outras funções. Todo mundo aqui é professor, menos Eudes. E então, assim a gente já entendeu que é com essa outra renda que a gente tem em outros espaços que a gente se organiza para viver por causa das adversidades financeiras.

Então vocês já tiveram uma sede?

Danyllo: Isso. Estar na Casa Ninho foi uma abertura de consciência para muitas coisas, a própria seriedade do trabalho em grupo foi uma delas. Hoje, quando a gente pensa em CNPJ, a gente pensa nesse respiro também, porque não é só abrir um CNPJ, é saber que precisamos de uma demanda de sala, é a demanda que a gente precisa pensar se a gente tiver uma sede. É uma demanda que não pode e não deve, sobretudo no nosso caso em que o financeiro é um peso, não pode ser feito de forma impulsiva.

Emanoel: Mas a ideia do grupo é abrir um CNPJ e ter uma sede em algum momento. Passamos cinco anos na casa Ninho e foi muito importante, mas percebemos que a gente não estava dando conta. Nesses

dez anos, estamos no momento de ver a questão da gestão interna, dos nossos espetáculos.

Raqueline: E é justamente isso que a sede faz, ela cria também um espaço de ensaio para o corpo, mas um espaço de apresentação para o público, um espaço aberto ao diálogo, até mesmo apresentações de outros grupos parceiros. Claro que tem também as questões internas em se ter uma sede, a manutenção, o corpo de trabalhadores para manter aquele espaço, não é uma garantia de público, mas já é um passo. Mas o que pega no Atuantes é a questão financeira, por exemplo, a gente trabalha uma semana inteira nos empregos que a gente tem - e o Atuantes é um emprego também -, mas acaba que só sobra o sábado para nos encontrarmos. Mas sim, a gente tem vontade de ter uma sede, a gente estuda essa possibilidade.

Emanoel: Atualmente, a gente vem ensaiando em nossas próprias casas, então a função da sede também é organizar esse espaço, essa dramaturgia construída coletivamente, amparar fisicamente as realizações, e também essa coisa do público, também um espaço para o público.

A partir do momento em que se estabelece uma ideia de subverter certa lógica de produção baseada no poder e nas lógicas primárias do capitalismo, como o grupo de teatro articula suas ações para que haja estabilidade para seguir as atividades, levando em conta as possíveis maneiras de resistir e existir também numa lógica comercial?

Danyllo: Então, esse é também nosso desafio, porque tem a sustentabilidade do grupo, mas tem as questões pessoais de cada um. Na minha visão, a gente vem se equilibrando nessa corda para atender tanto às demandas pessoais quanto às demandas do grupo, para continuarmos existindo também enquanto coletivo.

Lucivânia: Muitas dessas soluções passam também pelo fato de que cada um aqui também tem outra atividade, outra produção, o que permite de certa forma sustentar o grupo enquanto pesquisa.

Raqueline: Lógico que, no plano do desejo, a gente gostaria de se dedicar apenas ao Coletivo, mas numa lógica comercial ainda não é possível, por todos aqueles aspectos apontados antes na entrevista. Mas está sendo possível administrar essas questões parcialmente, à medida que cada um desenvolve um trabalho por fora.

Francisco: E serve também de exemplo os outros grupos que estudamos, conhecemos e vemos que estão conseguindo existir e reexistir numa lógica que paga os atores, os técnicos, uma equipe, e ainda assim mantém suas ideologias, sua identidade, sua força criativa.

Lucivânia: Nesta lógica mesmo de existir e reexistir a partir da construção de uma estabilidade que estamos ainda desenhando, pensando.

Quais as principais dificuldades encontradas para um grupo profissional de teatro no Cariri?

Francisco: Eu penso que é a questão da sobrevivência, da manutenção, da circulação.

Danyllo: Eu concordo que as principais dificuldades são realmente essas. Se a gente pensar, muitos grupos de teatro surgiram e acabaram aqui no Cariri, e justamente por essas dificuldades.

Lucivânia: E não só as questões de manutenção, circulação, mas as oportunidades de fomento mesmo. Algumas destas oportunidades, quando chegam, não chegam para todos, e é possível também que as pessoas saiam da região justamente porque essas oportunidades não chegam. Aí os artistas vão para fora, onde tem.

É possível transformar essas dificuldades em estratégias ou força motriz para criação, gestão, autoprodução?

Danyllo: É nisso que eu penso, principalmente depois que estivemos dividindo a sede com o Grupo Ninho, nessa capacidade não só de driblar as adversidades, mas de transformar essas dificuldades em estra-

tégias que vão no caminho da nossa gestão, que refletem nos nossos espetáculos, e que espelham também um caminho para o público.

Francisco: Eu acho que é algo que temos tentado desde o início. Se você me perguntar como, eu posso dizer que desde o início, quando tentamos os editais ainda sem conhecermos direito os procedimentos, quando dividimos as inscrições em editais entre os membros para que não sobrecarregasse ninguém e mantivesse o funcionamento do grupo.

Emanoel: E é isso também que dá um gás, transformar essas adversidades em criação. Até mesmo os desafios em gestão, em auto-sustentabilidade.

Estar fora de um grande centro urbano, somado à falta de uma política para as artes, faz parte da realidade do Cariri. Como o grupo faz para manter o seu cotidiano de trabalho também dentro de uma lógica comercial, no sentido de pagar atores, produção, espaço de trabalho?

Danyllo: Eu acho que aí residem duas coisas: primeiro que estamos fora de um grande centro, como uma capital, aí reduz possibilidades, mas a segunda coisa é que estamos em uma região na qual podemos nos destacar e, apesar das dificuldades, manter uma continuidade dos trabalhos.

Raqueline: Sobre o cotidiano de trabalhos, ainda não é possível, por exemplo, termos vários dias da semana de dedicação aos ensaios. Geralmente, eles ocorrem aos finais de semana. A própria rotina funciona melhor quando se tem uma sede, horários fixos, agendas, reunião, trabalho de cena, de texto. Na lógica comercial também temos de ver que ainda não há no Cariri uma disponibilidade do público para lotar temporadas, para o artista viver de cachê, ainda mais depois da pandemia.

Lucivânia: Por isso justamente que cada um opera numa lógica de que somos um grupo, mas que também temos outros trabalhos. Eu sou professora, Raqueline também dá aula, Eudes é produtor. Além de ator, ele mexe com iluminação. Emanuel é músico, Danyllo também e por aí vai, enquanto trabalhamos numa organização para que no futuro seja possível gerir o grupo também dentro de uma lógica que pague os atores, equipe, espaços e tenhamos uma dedicação apenas ao coletivo, ou que seja a nossa maior dedicação, ainda que tenhamos outras coisas.

Quanto Custa ser João

Foto: Geraldo Barros



Como esse processo de sustentabilidade foi erguido no grupo? É ou foi uma iniciativa solo ou já faz parte da dinâmica do grupo desde o surgimento?

Lucivânia: Eu acho que foi erguida desde o início essa questão de sustentabilidade, não vejo como uma ação solo minha ou de alguma parte específica. Como saímos da universidade, fomos construindo uma espécie de trabalho em coletivo para que o grupo se sustentasse de alguma maneira, ou seja, já era algo que fazia parte da dinâmica mesmo, desde o início.

Raqueline: Por isso que tivemos a fase de quebrar a cara, mas foi importante porque todo mundo aprendeu como funciona na prática isso de o grupo ter uma sustentabilidade, duração.

Emanoel: E isso veio muito também da divisão de tarefas. Ninguém impôs, por exemplo, que eu deveria trabalhar com música nos espetáculos ou que outra pessoa deveria fazer a dramaturgia, o texto, não, foi tudo muito natural. Fomos compondo desde financeiramente como conquistar, não digo uma sustentabilidade, mas uma viabilidade.

Francisco: E muito disso vem justamente do coletivo, por exemplo, a processualidade. Fomos observando os processos e formatando de lá para cá.

Danyllo: Para você fazer essa relação, eu acho que a gente já entendeu isso antes, no início do grupo, o que seria a sustentabilidade da nossa existência enquanto um coletivo. Eu acho que a gente está até dentro dessas possibilidades que são mais horizontais, por exemplo, que se aproximariam. Por exemplo, eu sou responsável pelo financeiro, então tem uma pessoa que lida com isso, com o financeiro, mas essa função não acontece só, é uma pessoa que está à frente, mas todos compõem nas questões principais.

Como se dá a relação do grupo com instituições fomentadoras como o Sesc, CCBNB e a URCA?

Lucivânia: Num primeiro momento, estas instituições chegam e fazem um trabalho de mediação, de busca de público, de formação de plateia, mas que por outro lado também desinteressa o público em ver um espetáculo pago. Não digo que o espetáculo gratuito seja um desserviço, mas falo mesmo na parceria com estas instituições para apresentações, temporada e manutenção de um público que pague por espetáculos de teatro, assim como pagam por shows de música.

Emanoel: O fato de sermos ex-alunos da universidade representa um laço acadêmico, às vezes reflete uma parceria, que é rara. Mas no geral, há uma importância sim com a chegada das instituições. Mas é preciso também a manutenção das relações dessas instituições com o público local e os artistas daqui também.

Lucivânia: Elas fizeram um processo formativo em algum momento, quando a gente, por exemplo, fala “não tem trabalho de mediação”, mas houve um momento que estas instituições fizeram. Na época em que eu comecei a fazer teatro, eu estava em determinado espaço e tinha esse trabalho de mediação das instituições. Chegava nas escolas. Eles levavam os artistas para escolas, na hora do recreio. Eles levavam escolas para a instituição para assistirem peças, muitas peças que tinham uma relação com obras literárias, que compilaram com as disciplinas. Faziam visita nos centros culturais da cidade. Naquele início, era uma coisa que era gratuita. Mas tinha um outro movimento por trás, que era um movimento de mediação mesmo e que hoje se perdeu totalmente. Então, hoje não tem nada. Existe um espaço, existe a gratuidade ao público, e nós que somos filhos é que temos sofrido com esse processo todo, porque, num primeiro momento, reverteu a situação, mas hoje em dia não vale. Então, se nós dependêssemos dessas instituições, dessas duas principais instituições, nosso trabalho não seria viabilizado.

Raqueline: Em relação à URCA, geralmente o caminho é contrário, de os grupos procurarem a universidade e não a universidade vir aos grupos de teatro.

Francisco: Em relação às instituições parceiras que são universidades, como a URCA e a UFCA, chama a atenção que não há a presença de artistas locais nesses espaços. Por exemplo, em qualquer lugar do Brasil, as instituições locais buscam artistas locais, e aqui não há esse diálogo. Aqueles que são artistas da terra, do Cariri, e que são reconhecidos por toda a população como artistas da terra, não têm espaço. Em várias universidades, os artistas têm acesso à universidade para lecionarem, inclusive muitos deles ganhando a possibilidade de uma titulação. Não tem nenhum deles na URCA, não tem nenhum deles na UFCA. Todos os professores são de fora. É algo meio esquisito.

Em relação aos editais de fomento à cultura, vocês entendem como uma opção também tática de viabilização das ações do grupo ou não?

Emanoel: Principalmente como tática de manutenção dos grupos no Cariri.

Lucivânia: E por mais que tenha toda essa dificuldade com editais, eu acho que é o que tem feito com que os grupos tenham se mantido até hoje, que são as políticas de Estado mesmo. Então, os grupos têm conseguido realmente se ancorar nesses locais que vêm do estado do Ceará, Fortaleza, e ali sobreviver. No caso da gente que tá bem interiorizado, em relação ao investimento, aqui não tem o investimento municipal. Em Fortaleza, vai ter um investimento da própria prefeitura. E aqui não. Aqui a gente não tem essa política. Mas a gente pode conseguir editais do estado, e acho que é assim que nós temos conseguido reverter algumas situações, porque se a gente fosse depender das instituições pequenas que aqui existem, elas não têm feito basicamente nada. Elas fizeram em nosso processo formativo, em algum momento, mas depois não mais.

Raqueline: Essa é uma lógica, uma tática inclusive de sobrevivência dos grupos, por mais que a gente não esteja com um edital SECULT agora, nós temos essa noção da importância para os grupos do interior.

Danyllo: E nessa questão dos editais ainda tem outra coisa, que é como essa grana rende. Por exemplo, eu recebo vinte mil reais para executar um projeto, e é isso que tem acontecido com os editais, que é essa questão de como que essa grana rende. Eu executo o projeto, fica uma parte, como que essa grana vai render até eu conseguir outro projeto e fazer. E também de como outros projetos rendem em outros projetos, por exemplo, a gente cria um espetáculo chamado Existe Sempre Alguma Coisa Ausente, como esse projeto se desmembra em outra coisa? Se desmembra em uma obra audiovisual, chamada Ausência, a gente vai estar multiplicando esse trabalho, se desenrolando em outras coisas. A gente vai entender como essa coisa vai pra frente. A gente vai trabalhando com essa mesma proposta, gerando essa renda e circulando com os trabalhos. Seja presencialmente, que é uma coisa que a gente deseja muito que aconteça esse ano, que é fazer circulação com esse trabalho, mas também digitalmente, como foi o caso da pandemia, que fizemos muitas lives.

Ao utilizar apoio de editais para gestão, manutenção ou circulação do grupo, o coletivo entende que também há dificuldades operacionais, demora de repasses, empasses jurídicos?

Francisco: Principalmente as questões de demora dos repasses, demora dos editais. Por exemplo, ganha-se um edital que pode ter dificuldade operacional, dificuldade de repasse, e até mesmo dificuldades dos grupos no Cariri de acesso mesmo ao burocrático.

Lucivânia: E até mesmo a burocratização dos editais, as questões de linguagens, impasses jurídicos mesmo.

Emanoel: E podemos imaginar a dificuldade que os mestres de tradição e cultura popular têm nesse tipo de linguagem dos editais. Por exemplo, muitas das pessoas do teatro já têm certa facilidade porque vieram

ou da academia ou têm experiência em editais, mas os mestres não têm essa habilidade, e mesmo quando têm, a burocracia dos editais vira uma adversidade.

Há revezamento nas funções de gestão?

Lucivânia: Há momentos em que um assume o lugar do outro para não sobrecarregar, mas todos assumem esse lugar de produção e de gestão.

Danyllo: A história do artista produtor, porque é assim que funciona no Cariri.

Raqueline: E mesmo que um não goste de assumir a função de gestão, cada um pode contribuir e dar uma unidade ao coletivo.

Francisco: Isso tem a ver com os processos internos mesmo, com a nossa constituição desde que surgimos.

Qual é o modelo de autogestão que vocês pensam no futuro?

Danyllo: Eu penso em um modelo de gestão que contemple todo o grupo, de ter um produtor apenas, mas ainda assim manter o coletivo como prioridade, como fonte das demandas. Um modelo de gestão que está em uma fase de mais respiro na criação, na circulação.

Raqueline: um modelo de autogestão que permita desenvolver um pouco de tudo. Só que, claro, tem coisas que eu não gosto de jeito nenhum. Então eu acho que seria maravilhoso se tivesse uma pessoa que está para essa parte burocrática de escrita e etc, seria maravilhoso. Seria um sonho que eu pudesse experimentar da sala de ensaio à atuação, e apenas uma pessoa ficar na gestão e produção.

Emanoel: Eu acho que esse modelo de autogestão seria um modelo de nos dar mais respiro para nos dedicarmos apenas ao Coletivo, pensar a criação, escolher nossas decisões com calma.

Lucivânia: Mas um modelo de gestão que dê certa liberdade.

Francisco: Porque assim, é um grupo de teatro, é um empreendimento, a pessoa tem um CNPJ, então não tem como negar isso. Então, um modelo de gestão que seja eficiente, horizontal e que permita convencionar tudo como realmente foi pensado pelo grupo.

O que é ser parte de um teatro de grupo no Cariri?

Francisco: Eu penso que é uma experiência coletiva, porque se nós todos vivemos em sociedade, nós vivemos de coletividade. Teatro, a gente pode quebrar algumas coisas que existem nos espaços de coletividade. Vou dar um exemplo de uma delas, que é a hierarquia. Ela é mais presente em outros ambientes, quer dizer, ela é muito presente e, dependendo do lugar, ela é impossível de ser quebrada. Mas no espaço de um coletivo artístico ela pode ser quebrada, desde que as pessoas que fazem parte dessa coletividade se interessem por isso. Enfim, existe essa possibilidade de você quebrar algumas barreiras. Não só hierarquia, tem outras coisas também, eu estou dando apenas um exemplo da hierarquia, mas se você quebrar com algumas coisas em outros espaços, você não consegue quebrar e aqui no teatro de grupo no Cariri dá para quebrar. Isso é fazer teatro em grupo no Cariri.

Lucivânia: Eu penso que as práticas de teatro em grupo aqui na região têm isso da coletividade. É você abrir espaço para outros tipos de vivências que você não consegue em outros espaços, que não sejam apenas espaço de ensaio social. Eu concordo com Francisco que o teatro tem um espaço de ensaio social, mas um ensaio social que a gente tem autonomia de fazer da forma que a gente acredita, da forma que a gente quer. Eu acho que é o que nos possibilita respirar e eu acho que no Cariri é potente. Eu acho que artistas que fazem teatro no Cariri coletivamente fazem jus à própria Terra Cariri. Então eu acredito muito que nós somos uma terra gestada pela ideia de comunidade. É muito fácil a gente ir no bairro João Cabral, em Juazeiro do Norte, por exemplo, que a gente está pesquisando, está estudando, e ver uma comunidade organizada ali. Todo mundo se defende. Ou pelo menos, aqueles que

não se defendem, mas entendem que existe uma forma de organização ali, que é própria, que é diferente de uma forma de organização de pessoas que moram no centro, que cada um entra dentro da sua casa. E ali é a forma de organização deles, que eles escolheram, mesmo que ninguém tenha combinado nada. Então, do mesmo modo é um grupo, e eu acho que isso é uma característica muito do Cariri. Acho que por sermos uma terra indígena, não sei. Enfim, tem muito esse lugar de comunidade, esse lugar do teatro de grupo aqui.

Emanoel: Eu acho que estar no teatro, fazer teatro de grupo, é sair um pouquinho da roda mesmo, essa roda que continua girando. E é justamente como eu coloco, é a gente sair dessa roda e construir novas engrenagens, do jeito que a gente pensa, como a gente pensa, como a gente quer. Mas quando você está num coletivo teatral, num coletivo artístico, é possível fazer isso. Aqui no Cariri, eu vejo que é uma forma de você gritar também, “ah, vocês vão ter que me escutar”. Minha arte não está aqui à toa. Porque há essa ideia de coletividade, eu acho que também é uma construção meio que família, tipo irmãos, a gente briga, se abraça, olha junto e, com tudo que acontece, a gente se reconstrói, que é como eu falei. O Coletivo está completando dez anos, o coletivo iniciou lá em dois mil e treze. Nós somos um outro coletivo.

Raqueline: Ser de grupo de teatro no Cariri é muito gostoso, é muito prazeroso. A gente às vezes trabalha em outro emprego, muito burocrático, porque a sociedade, esse país que a gente vê, capitalista, nos cobra dinheiro para que a gente consiga sobreviver, aí a gente se estressa. Só que a gente lembra que é de um grupo em que a gente pode respirar, sonhar, planejar. A gente consegue levar para o povo, porque não estou só, eu tenho meus companheiros de grupo, é nosso trabalho. E a gente se propõe a fazer isso porque a gente tem formação nisso. A gente acredita nisso, percebe o quanto isso é importante para nossa região. Então, é nesse lugar que a gente consegue se ver, olhar para dentro de nós, olhar o outro e olhar o todo no geral. É muito desafiador, porque enfim não é fácil na sociedade em que a gente vive, com todos esses descasos, mas a gente consegue respirar.

Danyllo: Eu gosto de pensar que a ideia de teatro de grupo, para mim, e pensando no Coletivo especificamente, é um lugar de encontro e desencontro, como nós mesmos, enquanto um grupo atuante da região do Brasil. Enfim, eu penso nisso porque eu sou muito conectado nessa visão de que é um espaço em que você respira. Eu sou professor do ensino médio e eu trabalho muito na escola e para além dela, e estar em uma instituição pública de ensino, mesmo que seja de artes, é muito cansativo e suga o lado artístico. Eu já até falei isso para o grupo nos momentos coletivos, que o teatro me dá força em vários sentidos, por encontrar outros artistas, os meios, me dá força para poder me comunicar da forma que eu gosto de me comunicar, de usar palavras do cotidiano artista que não são comuns na universidade ou na sala de aula.

Qual o futuro do grupo Atuantes em Cena?

Francisco: Conhecer e ser conhecido no Brasil.

Lucivânia: Espero que o grupo circule muito.

Emanoel: O futuro do grupo é o sucesso.

Raqueline: É experimentar coisas que a gente tem muita vontade e poder ter um canto nosso, e circular.

Danyllo: Se manter unido, existindo.



Repertório

FAZER UM BEM SEM VER A QUEM

Montagem teatral que se dedica a discutir sobre a construção da humanidade para o público infantil. O espetáculo foi criado no ano de 2020, a partir da necessidade de os/as integrantes integralizarem e intercruzarem algumas contações de histórias que vinham sendo realizadas pelos integrantes do grupo, que tinham como temática central o respeito às diferenças e a importância de se praticar solidariedade frente às diferenças sociais. O espetáculo, ao trabalhar com a ideia de narração, faz com que o elenco crie um jogo cênico de troca de personagens, o que gera um dinamismo na presentificação dos atores e da atriz, possibilitando às crianças um encontro próximo com a realidade de cada um/a, já que é natural ao universo das crianças a mutabilidade entre o universo imagético e real nas suas brincadeiras. O espetáculo estreou dentro da programação de ocupação do Auditório do Memorial da cidade de Juazeiro do Norte/CE, dentro da programação “Quarta-feira é + Cultura” e foi selecionado no chamamento público para projetos artísticos da unidade SESC - CE (2020 - 2021).

EXISTE SEMPRE ALGUMA COISA AUSENTE

Para a montagem do “Existe sempre alguma coisa ausente” (2020), o Coletivo Atuantes em Cena se desafia a experienciar uma audiência em que são compartilhadas situações, estados e emoções humanas que nos levam a pensar no quanto somos fragilizados pela solidão - tão presente na sociedade contemporânea - e no quanto precisamos estar atentos para que não percamos a liberdade. A criação do espetáculo teve apoio da Secult, através do edital de apoio a projetos culturais com temática LGBT - 2016.

O SAGRADO E O PROFANO: AS VOZES DE UMA CIDADE

A montagem estreou em março de 2016 e tem preparação vocal de Mônica Montenegro (professora da EAD/USP). A pesquisa participou do Laboratório de Pesquisa Teatral da Escola Porto Iracema das Artes, ligada ao Centro Cultural Dragão do Mar (Fortaleza - CE), na turma do ano de 2015. Nela, o grupo desempenhou pesquisa de campo, com análise antropológica sensível, a partir dos fenômenos religiosos e profanos da urbe juazeirense.

O PEQUENO PRÍNCIPE

O espetáculo foi criado em 2013, e remontado com o elenco atual em 2015, com direção de Lucivânia Lima. A primeira montagem aconteceu no âmbito universitário, como requisito parcial da diretora, que na época era aluna do curso de Licenciatura em Teatro, na URCA, e cursava a disciplina Processo de Encenação III. O trabalho atravessou os muros da universidade e foi propulsor na criação do Coletivo Atuantes em Cena. A montagem participou de editais de incentivo às artes e de festivais, tais como: 1ª Mostra Universitária de Teatro do XX Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga (2013), Mostra Sesc Cariri de Cultura (2013), Festival Atos de Campina Grande - PB (2013), Festival Louco em Cena, na cidade de Barbalha - CE, Ocupação CEU de Barbalha (2015), Ocupação do Teatro Carlos Câmara, em Fortaleza (2015), Festival de teatro competitivo EVOÉ, de Exu (2015), obtendo premiações

de melhor direção, melhor atriz, melhor figurino e melhor texto, Festival ATO, de Exu (2017). O espetáculo foi indicado ainda para melhor iluminação, melhor espetáculo, melhor maquiagem, melhor cenário e melhor trilha sonora.

CARDINAL

A montagem estreou em junho de 2017, tem direção de Jamal Corleone, e compôs o repertório do grupo até 2018. Participou de Festivais como o Maloca (2018), o Festival Atos de Campina Grande (2018), e o Festival de Teatro de Acopiara (2018).

REVOLUTION

O espetáculo surge a partir do trabalho de pesquisa do Coletivo Atuante em Cena, no ano de 2016, tendo como ponto de partida a obra literária *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell. Direcionando a pesquisa para uma área ainda não vivenciada pelo grupo: o espetáculo de rua. A rua é livre e um veículo para debate social. O Revolution pretende atingir esse objetivo e, dessa forma, fazer um debate mais próximo com o público.

DOIS VAGABUNDOS À SOMBRA DA ESPERA

A montagem estreou em 2014, com direção de Bárbara Leite, dentro do curso de Licenciatura em Teatro da URCA, como resultado da disciplina Processo de Encenação II. O espetáculo é uma adaptação de "Esperando Godot", do autor Samuel Beckett, por isso, antes de se chamar "Dois vagabundos à Sombra da Espera", foi intitulado simplesmente "Godot". O espetáculo participou da Mostra Sesc Cariri de Culturas (2014), do Festival Barbalha Cênica (2014), da Semana de Artes Integradas do Sesc (2015), além de ter sido selecionado para o Festival de Teatro de Limoeiro - FESTEL (2014).

DORALINAS E MARIAS

O espetáculo tem direção de Lucivânia Lima e é uma montagem desenvolvida inicialmente pelo grupo de pesquisa LaCriRce/CNPq (Laboratório de Criação e Recepção Cênica), do Departamento de Teatro da URCA, com apoio da Cia Engenharia Cênica, mas que logo ganha produtividade dentro do Coletivo Atuantes em Cena, já que toda a ficha técnica do espetáculo também integra o Coletivo. A montagem teve apoio da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, através do Edital de Incentivo às Artes 2011, com o prêmio de montagem e remontagem do repertório da Cia Engenharia Cênica que, numa relação de parceria com o LaCriRce, disponibiliza o texto para a montagem que seria realizada pelos pesquisadores. O espetáculo participou da 1ª Mostra de trabalhos da Cia Engenharia Cênica (2014), da programação do Festival Universitário de Guaramiranga (2014) e do Festival Atos de Campina Grande (2014).

MARTA E O TEMPO

A montagem, com direção de Lucivânia Lima, foi realizada pela primeira vez no ano de 2012, como requisito parcial da disciplina Processo de Encenação I do curso de Licenciatura em Teatro da URCA, e foi remontada em 2014, juntamente dentro do Coletivo Atuantes em Cena. O espetáculo teve apoio da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, através do Edital de Incentivo às Artes (2011), com o prêmio de montagem de espetáculos, e tendo sido remontado, pôde participar, em 2014, da Mostra Nordestina de Teatro de Guaramiranga e da Ocupação do CEU de Barbalha - CE (2014).



Oitão Cênico

Cacos para um Vitral
Foto: Acervo do Grupo

João Heriberto
Mauro Cesar
Edmilson Soares



Como o grupo surgiu?

Mauro: Em 2008, houve o primeiro encontro, em que estávamos eu, Suzana, Alan e Paulinho, para fazer um espetáculo, inclusive a pedido do Centro Cultural Banco do Nordeste, em comemoração ao Centenário de Machado de Assis. O espetáculo chamava-se RizoMachadiano, e a partir daí surgiu a possibilidade de a gente formar um grupo a partir desse espetáculo. Foi em 2008, mas em 2009 houve uma reunião, aí a gente tem como data oficial fevereiro de 2009.

Edmilson: O grupo surge na verdade em Caririáçu.

Mauro: Isso, foi em Caririáçu nossa reunião, em uma manhã. Estavam oito artistas: eu, Alan Oliveira, Faeina Jorge, Gabriel Callou, Joseph Olegário, Paulinho Santos, Suzana Carneiro e Zizi Telécio. Nós escolhemos o nome “Grupo Oitão de Teatro”, e fomos percebendo que eram oito artistas e que a expressão oitão, que quer dizer espaço lateral das casas, na zona rural do Ceará, também estava em sincronicidade com o número de integrantes. E hoje, digamos que a gente está mais aberto ou caminhando de uns anos pra cá pra esse diálogo com as perspectivas de produção e de gestão.

Edmilson: Mas assim, o que eu consigo falar até o momento é que, quando eu entrei no Oitão, o grupo já tinha uma caminhada. Quando eu entrei, já tinha uns anos à frente, a caminhada do grupo. Eu já vinha fazendo um trabalho de produção assim, autêntico, em que cada componente tem a sua autonomia, e entrei em dois mil e dez. O trabalho, o espetáculo, foi feito para substituir o componente, e acabei permanecendo. A gente já realizou vários trabalhos e, dentre os trabalhos, como eu já falei, a gente tem autonomia de criar. E formatamos juntos uma produção, espécie de gestão.

João: Eu não estava nessa fundação do grupo, entrei depois, mas o contexto de criação é interessante porque já vinha numa espécie de comunidade de teatro. Eu entrei ainda no início, mas não na fundação. Foi a partir de uma apresentação em Acopiara (CE), e eu fui mantendo a relação de trabalho com o grupo.

Mauro: Inclusive, em 2014, alteramos para a nomenclatura Comum Unidade. Em 2017, definitivamente como Oitão Cênico. O Oitão tanto nessa perspectiva - é porque essa expressão é muito corriqueira e popular no meio rural - desse espaço para se encontrar, para brincar, e acabou sendo o nome e o cerne do grupo. E até mesmo o símbolo do infinito, que é o oito deitado. Então essa perspectiva... e desde o início tem um lugar em trânsito de linguagens, porque a gente tanto estava na rua, com intervenções urbanas, com palhaçaria, quanto no palco e com a teatralidade e a performatividade. Então tem um lugar muito de trânsito de linguagens, o Oitão. E tem uma coisa que para mim é fundamental e a gente sempre fala, que é um lugar de existência artística, basicamente de criação, de poética, de busca de poética, de busca de caminho. É lógico que tudo isso atravessado pelas políticas públicas e pelos editais enquanto ferramenta de fomento. Mas o Oitão se construiu basicamente nesse nicho, inicialmente de uma poética de uma música, de um fazer próprio, de um caminho estético próprio.

Edmilson: É um negócio que se destaca desde o início do grupo, tanto na elaboração dos seus personagens como na performance, é o lugar de criação coletiva, produção coletiva. A gente leva nossas ações para construir um trabalho coletivo. Temos essa ideia de processo colaborativo desde o início.

Mauro: Conceito que é muito usual atualmente.

Edmilson: Então, quando eu entrei foi apenas para substituição de um membro do elenco, e eu fui me identificando com o grupo. O grupo também foi me ajudando a crescer enquanto artista, enquanto pessoa, porque era tudo novo pra mim, porque eu era acostumado com os trabalhos de uma pessoa só dirigir. Era um trabalho de coletividade. E, durante esses quatorze anos, pessoas entram, saem, e teve o momento de ficar quatro pessoas em grupo, teve momento de ter dez, e hoje a gente é formado com cinco pessoas. E temos parceria com Suzana Carneiro, enquanto produtora.

João: O Oitão tem isso, de trabalhar com o afeto e a coletividade.

Como as práticas de produzir e gerir o grupo foram se articulando desde o surgimento do grupo para encontrar saídas para driblar adversidades locais?

Edmilson: Eu acredito que foi muito desde o início, principalmente na pessoa de Mauro. Ele foi responsável por fazer o grupo atentar aos aspectos das adversidades. Eu acredito que Mauro respondeu a essa demanda da gestão e produção para barrar as adversidades por meio das inovações, ele fez muitos cursos fora, sabia as questões burocráticas e de produção, então ele chamou a atenção do grupo para esse aspecto.

Mauro: Assim, o Oitão vem desse lugar criativo. Inicialmente, eu acho que a gente voltou mais para a investigação, porque para a gente estreitar o terceiro espetáculo da gente, passou aí uma trajetória de cinco anos pesquisando, mas produzindo outras obras. Então foi no percurso que a gente foi se atendo de que era necessário se organizar para gerir, para tentar se organizar melhor. É uma busca ainda nossa, tanto que hoje a gente tem essa parceria com Suzana Carneiro, e isso que diz respeito a esse processo mesmo, essa evolução, e também essa tática para driblar as adversidades. De alguma forma, profissionalmente, a gente desenvolveu isso, as questões, mesmo como artistas, a gente foi conseguindo se organizar, estabelecer redes. E depois a gente fez parceria com o coletivo de Transloucadas, mas foi no percurso que a gente foi atentando a essas práticas, à importância também dessas táticas. É um percurso que a gente está nesse processo de estabelecer consciência de produção e gestão.

Edmilson: Mas assim, esse lugar de articulação só se deu por conta de Mauro, no início. A gente entendeu que, enquanto artistas, tínhamos de lidar com produção, de você se aprimorar mais nas questões burocráticas, de você se profissionalizar, justamente para barrar as dificuldades. No início, é um choque, porque a gente tinha só a dimensão criativa, e Mauro trouxe isso da profissionalização.

Mauro: Então, as práticas de gerir e produzir para escapar das dificuldades no Cariri foram se articulando em dois eixos: inovação e parceria. Inovação mesmo eu falo de uma tática de levar também o teatro para as redes, como aconteceu na pandemia.

A partir do momento que se estabelece uma ideia de subverter certa lógica de produção, baseada no poder e nas lógicas primárias do capitalismo, como o grupo de teatro articula suas ações para que haja estabilidade para seguir as atividades, levando em conta as possíveis maneiras de resistir e existir também numa lógica comercial?

Mauro: Um outro aspecto que eu acho que vai de encontro a essa pergunta é a questão da realidade mercadológica da arte. Na minha perspectiva, temos uma autonomia de criação e gestão que ao mesmo tempo tem um contraponto na lógica comercial e mercadológica da arte. A gente já tem uma trajetória independente e se a gente cabe ou não na lógica comercial não é de nosso interesse.

João: É isso, mesmo estando em processos criativos, às vezes com edital ou parceria, a lógica comercial e do mercado não nos é interessante.

Edmilson: E eu acho que isso tem a ver com a questão da liberdade que temos dentro da nossa lógica independente, no sentido de que nenhum membro fica preso ao Oitão. É um núcleo, uma comunidade, mas que cada um fica livre para entrar e sair, e isso não combina muito com o traço mercadológico, que não permite essa fluidez.

João: Eu mesmo já saí algumas vezes, já entrei outras, já substituí Edmilson, então tem isso, que é uma permissividade que não cabe numa lógica mercadológica.

Mauro: Mas é óbvio que há práticas também para desenvolver uma existência na cena local, no Cariri.

Como as práticas de produzir e gerir o grupo foram se articulando desde o surgimento do grupo para encontrar saídas para driblar adversidades locais?

Mauro: Então, primeiramente nós montamos este espetáculo a pedido do Centro Cultural do Banco do Nordeste, a partir daí as práticas de gerir e produzir foram se articulando passo a passo. Já tivemos o momento de termos uma sede, de circular pelos interiores, de nos apresentarmos em outros espaços, e tudo isso em consonância mesmo com as práticas de gerir e produzir, que foram adquirindo maturidade com o tempo, com o reflexo da experiência do grupo.

João: Quando eu entrei, já tem uns três anos, eu já vinha fazendo um trabalho, o grupo já vinha fazendo um trabalho de produção. Então eu percebo que essas práticas estão em aperfeiçoamento e que não vêm de agora, mas que foram surgindo à medida que o grupo caminhava.

Edmilson: Isso, à medida que entrava e saía um integrante, à medida que tínhamos mais experiência para apostar em outras táticas, como num percurso que surge lá em 2009 e vem sendo modificado até o presente, no sentido de termos de produzir e gerir nossos espetáculos. Mauro fica mais à frente nesses aspectos, mas todos os integrantes podem se envolver e entender mesmo como funciona, o que pode ser feito.

Há diferença nas adversidades locais e nas adversidades nacionais ou regionais do ponto de vista de circulação de repertório, manutenção dos grupos, gestão de produção e etc?

Edmilson: Olha, eu vejo assim, e posso até estar enganado, é como quando você vai deixar um currículo para uma vaga de emprego. É mais fácil fora, porque muitas vezes fora o pessoal já tem uma referência do trabalho de Mauro. Então eu penso que as adversidades locais são maiores do que as adversidades regionais. Quando eu penso em Fortaleza, lá há uma cadeia, uma demanda, ainda assim a dificuldade lá também é grande.

João: Há certa diferença sim, por exemplo, estamos aqui no Cariri, as possibilidades são diferenciadas de quem está na capital. Não falo apenas das possibilidades enquanto oportunidade, mas das questões mais técnicas também, como o número de vagas em editais do estado, que a gente concorre com a capital e com o interior.

Mauro: Eu vejo por esse lado as questões das adversidades locais e regionais, por exemplo, os espaços, as oportunidades... os espaços ainda são poucos no Cariri, comparados com a capital. Só cresce a demanda, outros grupos surgiram, muitos artistas surgiram aqui, porque hoje a gente tem uma formação também acadêmica. Então a demanda cresceu e de alguma maneira o outro lado não percebeu isso. Esse processo todo tem implicações políticas também, e não há espaço suficiente para dar conta dessas demandas. Então de alguma forma, regionalmente, houve um crescimento com a chegada do Centro Cultural Cariri, mas, por exemplo, ainda tem alguns agravantes locais, porque se você passa o agravante hoje, que para mim é o calcanhar de Aquiles, e estou falando a partir da nossa trajetória, a gente tem de alguma forma oportunidades que não são muitas, mas elas existem. No entanto, o aspecto burocrático mesmo, das relações burocráticas locais, a falta de apoio do poder municipal, isso tudo é levado em conta quando a gente observa que em outras cidades do Nordeste há esse apoio, ou seja, adversidades regionais acabam sendo menores dos que as locais.

O que estar situado no interior do Ceará, na região do Cariri reflete no grupo, em suas produções e na sua própria gestão?

Mauro: Quando a gente pensa o Oitão, é uma questão orgânica de estarmos neste território. Então eu falo mesmo que estar situado no Cariri, no Ceará, no Sul do estado, é uma coisa orgânica da gente.

João: Eu acho que reflete muito na nossa obra, porque o caráter das performances, o caráter de estar no corpo, isso reflete horizontalmente no nosso trabalho.

Mauro: E é justamente isso de ser orgânico, porque já está no cerne da nossa criação, dos nossos corpos. A nível mesmo de consciência, nós somos do Cariri, a gente vai tratar do Cariri, sobre a cultura do Cariri, para a gente isso ainda não é uma necessidade, uma inquietação do grupo, porque ao mesmo tempo em que a gente cria, por exemplo, as intervenções urbanas, todas são atravessadas pela arquitetura e pelas ruas do Crato, do Juazeiro, dentro de ônibus, dentro das feiras do Pirajá. Então de alguma forma, é isso. E quando a gente se desloca também, que tá tratando de questões da nossa territorialidade, a gente toma os nossos corpos do ponto de vista desse lugar que é o Cariri.

Vocês percebem a própria atuação do grupo como uma atuação tática do ponto de vista das estratégias de gestão, autogestão, produção e até mesmo de repertório? Que táticas vocês apontam?

Mauro: São inúmeras, de sobrevivência ou de vivência. Por exemplo, a gente foi criando algumas estratégias, desde a relação, quando a gente estabeleceu relação com outro grupo, com o espetáculo com o Translucadas, um coletivo que tem uma perspectiva de internacionalização, então, de alguma forma, houve um intercâmbio. A forma como a gente cria metodologicamente contribuiu para o trabalho dessas pessoas e pensar nessa lógica de táticas, desde pensar os trabalhos, os parceiros, a execução, isso se reflete também na trajetória dentro do grupo, dentro dessas estratégias.

Edmilson: Ah, com Suzana é um exemplo prático dessa tática de atuação, também de produção. Ela esteve afastada e retornou de outra forma, outro ano, de outra perspectiva, e que tem dado um gás também para a gente conseguir circular. Agora, recentemente, foi que a gente conseguiu circular dentro de um edital do Estado. Em junho, a gente circula para a capital, depois da chegada dessa parceria.

João: E é pensado isso das trocas como táticas mesmo, não apenas de sobrevivência, mas de compartilhamento, de ter acesso a outros locais, outras formas de manutenção.

Como se dá a relação do grupo com instituições fomentadoras como o Sesc, CCBNB e a URCA?

Mauro: De alguma forma, regionalmente, houve um crescimento com a chegada dessas instituições. Mas algumas questões precisam ser pontuadas nas relações com as instituições, não essas em específico, mas todas, no geral. Aqui no Cariri, uma adversidade é, por exemplo, a gente ter que passar três meses para receber um cachê. E o artista não paga conta? O grupo, como é que vive isso? É uma questão que precisa haver avanços, democratização dessas coisas e que, de fato, compreenda o artista, os grupos, como profissionais, trabalhadores da arte, da cultura. Resumindo, é preciso que as instituições, que o poder, seja qual for, compreenda que nós somos trabalhadores da arte e da cultura e que a gente vive, paga boletos, contribui do ponto de vista não apenas simbólico, mas de geração de renda, circulação de economia.

Edmilson: Isso mesmo, de alguma forma, sempre mantivemos uma relação com essas instituições, uma relação boa, no sentido de parcerias mesmo.

Mauro: Então de alguma maneira estabelecemos uma relação com essas instituições, primeiro como sedes, residências, espaços. No Centro Cultural Banco do Nordeste Cariri, teve um período que nossa sede de ensaios era aqui, então isso tudo reverbera nas nossas relações e as do grupo com as instituições.

Edmilson: E também a importância dessas instituições como fomentadoras, ou no caso da URCA, a importância de ter um curso de artes, de teatro, na nossa região.

UMA REFORMA DRAMÁTICA

Nem eu, nem tu, nem eles, nem qualquer outra pessoa desta história
poderia responder mais, tão certo é que os destinos, como os
dramaturgos, não anunciam as peripécias nem o desfecho
chegam há seu tempo, até que o pano cai apagam-se as luzes e
espectadores vão dormir.

Vocês já tiveram ou tem uma sede do Oitão Cênico?

Edmilson: Já tivemos algumas sedes durante o nosso percurso, uma coisa de resistência mesmo, porque cada um também tinha um trabalho paralelo. Eu sempre quis uma sede. Eu queria, mas tinha medo. Acho que Mauro e Suzana queriam mais do que eu. Meu medo era por essa questão de sustentabilidade, de um mês ter trabalho e do outro não ter, e de muitas vezes a gente ter de tirar do bolso para pagar uma conta de água, um aluguel.

Mauro: Eu, como diretor e ator, sempre tive uma liderança natural, então houve o momento de eu querer ter uma sede e o momento de o grupo também querer. Nossa primeira sede foi no Sesc – Juazeiro, enquanto residência, pois coordenávamos o Núcleo de Estudos Teatrais (NET). Depois, enquanto o grupo Ninho de Teatro fazia o Palco Giratório, ocupamos a Casa Ninho, junto com o Coletivo Atuantes em Cena. Depois tivemos, por duas vezes, uma sede no Centro Cultural de Caririaçu (CE). Mas eu acho que uma característica do grupo é essa capacidade nômade de existir, é uma estratégia para se colocar contra o que tá posto. Nem sempre tem editais de residência, não tem lógica mercadológica de ocupação de uma sede.

Edmilson: E hoje, nossa sede é praticamente nas plataformas virtuais.

Mauro: E tivemos também outra sede para encontros e ensaios em Juazeiro.

Edmilson: Mas que a gente não tinha como manter financeiramente.

Mauro: E, durante a pandemia mesmo, nossa sede foi nas redes, e como saída de sustentabilidade do grupo foram as lives, muitas e muitas lives, já que a nossa última sede tinha acabado antes da pandemia. Antes, a gente não fazia espetáculos para internet.

Edmilson: Não só a gente, muitos outros grupos do Cariri não faziam.

Há alguém no grupo que assume a função de produtor cultural ou todas as atividades são coletivizadas?

Mauro: É uma coisa horizontal e tal, e ao mesmo tempo não é. É assim porque o processo colaborativo, enquanto conceito, horizontaliza as funções. Mas nas funções, por exemplo, na produção, a gente tem consciência das funções de cada pessoa. O diferencial do processo colaborativo é que não tem a voz de comando, a voz do chefe, o que manda, o que diz como tem que ser. Todas as pessoas têm autonomia, por mais que tenham uma figura.

João: Porque às vezes a própria dinâmica do grupo já permite que um assuma uma função ou que todos façam ou tenham habilidade de fazer, e é isso que reflete bem as funções, desde a produção, a gestão, até outras partes que compõem o todo do grupo.

Vocês entendem que são responsáveis também pela democratização da cultura no próprio território, na medida que intermediam o produto criativo com o público local e geram uma economia criativa no Cariri?

Mauro: Intermediar a cultura e as mediações e formação de plateia no Cariri é um problema de todos nós, de nós artistas, de nós políticos, e a gente sabe que há espaços que fomentam formação, que têm público fiel e que concretizam a democratização da cultura no território.

Edmilson: Mas somos responsáveis na medida de intermediar, de convidar ao debate, mas há uma enorme parcela dessa democratização que deve ser feita pelo poder público também.

João: De certa forma, somos sim responsáveis por essa intermediação, essa democratização, essa definição é melhor.



Foto: Acervo do Grupo

Mauro: Eu acho que é necessário a gente investigar, mas nós enquanto grupo, enquanto artistas, temos uma parcela responsável sim por essa intermediação.

João: Enquanto intermediação eu entendo essa parcela, mas há também uma questão do público local que não quer pagar por apresentações independentes.

Há uma questão sobre o público local, é isso?

João: Uma questão de educação do público para o não pagamento por peças, espetáculos.

Mauro: E é engraçado que eu converso muito com uma amiga que, para mim, um dos grandes problemas da era lulista do primeiro governo Lula é exatamente como foi assentado o acesso aos espetáculos. Como não houve um processo de conscientização política, não houve uma educação para isso. Agora, nessa fase nova, a gente vai ver como vai ser, mas que é necessário haver uma politização e esse intercâmbio aqui das

peças entenderem, para que a população entenda que é muito difícil fazer espetáculos e o público não querer pagar. Por exemplo, a gente vê países na América Latina que você propõe uma oficina e as pessoas pagam para fazer aquela oficina, as pessoas pagam para um espetáculo. Aqui não, porque na época, nessa primeira fase lulista, a gente tinha tudo de graça. Hoje em dia, se eu for pagar, eu não vou pagar. E bem nesse lugar para essa dificuldade que a gente tem no processo de formação de plateia na região, que falar alguma coisa sério. Então, no caso, imagine a gestão e produção do grupo sem o apoio da estrutura. Ou seja, os grupos não conseguem vender bilheteria.

Edmilson: Justamente, é o nosso problema com o público local.

Quais os limites de atuação, gestão e produção do grupo sem o apoio de editais de cultura?

Edmilson: É isso, do limite da produção e da gestão sem o apoio da estrutura. Até porque também faz tempo que a gente colocou um trabalho em bilheteria sem o apoio de editais. E não só o nosso grupo, isso não rola só com o nosso grupo, mas com outros grupos. O único grupo que faz isso na região é o Ninho de Teatro, com o PQP (Pague Quanto Puder), com os ingressos, com a bilheteria.

Mauro: Inclusive, a última vez que tentamos a bilheteria sem o apoio de editais foi na Casa Ninho, com o Cacos para um Vitral, quando a gente ficou em cartaz lá.

Edmilson: E isso vem muito da questão anterior, da pergunta anterior e da resposta de Mauro, porque eu também acredito que nos foi dado tanto na era lulista, que foi construindo essa formação de plateia apenas de graça, o que inviabiliza os grupos sem apoio de editais públicos.

Ao utilizar apoio de editais para gestão, manutenção ou circulação do grupo, o coletivo entende que também há dificuldades operacionais, demora de repasses, empasses jurídicos, há alguma alternativa a isso ou uma melhor adaptação?

Edmilson: Os editais geram impasses ou até mesmo insegurança, por exemplo, nós já tivemos no governo passado um momento que a gente teve que mudar a nossa apresentação, a abertura da apresentação, por conta de questões do governo. Então, além das dificuldades operacionais, dos repasses e dos empasses, há ainda essa questão com governos, às vezes conservadores.

Mauro: Eu acredito que há sim uma adaptação quanto às dificuldades, por exemplo, os grupos vão criando um conhecimento de produção, um conhecimento jurídico, teórico, justamente para lidar com essa questão dos editais. Mas agora estamos numa fase de novos editais, sem o governo anterior.

Tornar-se uma pessoa jurídica para administração e gestão do grupo e suas produções é também uma tática?

Mauro: Não, e não acho que seja uma questão nossa enquanto grupo. A gente nunca teve essa necessidade. Não sei se é uma questão de perder o que ganhar, como tática ou não, mas por uma configuração mesmo do grupo. Veja, as nossas principais características são autonomia, então somos unidos por um aspecto de afeto, de amizade, daí o porquê também somos nômades. Então pelas próprias características do grupo e pela própria criação dele, não pensamos no CNPJ da maneira que está, pode ser que em uma relação de contexto mais à frente a gente pense nisso.

Edmilson: E a gente sempre esbarra nessas questões também. Será que com CNPJ, e nessas questões que a gente está refletindo, se a gente abre um CNPJ, uma representação, a gente está trabalhando só para pagar impostos, sem retorno. A gente não é fechado para essa questão. Sobre isso, existe a possibilidade, mas por enquanto ficamos pensando apenas.

Há apoio das prefeituras locais no trabalho do grupo?

Mauro: Não temos nem resposta, porque eles não têm interesse.

Edmilson: Entra gestão e sai gestão e é assim. Inclusive, já teve uma gestão que nem Secretaria de Cultura tinha na cidade.

Mauro: E não há esse reflexo para que o município tenha interesse, que haja um diálogo.

João: Inclusive, o orçamento para a cultura no município é de apenas 2 por cento.

O binômio artista-produtor faz parte do cerne do grupo? Ou passou a ser parte após algum tempo?

Edmilson: Eu acredito que sim, e isso faz parte mesmo do grupo desde o início, da nossa dinâmica enquanto grupo.

Mauro: Isso, apesar de estarmos com a produção de Suzana agora, consideramos sim que o binômio artista-produtor faz parte do cerne do grupo.

João: Como uma possibilidade de sobrevivência do grupo, do coletivo. E é uma coisa que vem desde o início, claro que em menor escala. Aí percebemos que, ao nos produzirmos, também era uma possibilidade. Mas creio que todos no Oitão são artistas e produtores, pelas próprias condições mesmo, no Cariri é normal que o artista seja também seu produtor, ou de outros grupos.

Há um diálogo direto com as instituições locais no sentido de negociar sessões de espetáculos como uma contrapartida para o autofinanciamento do grupo ou o fato de ter uma sede articula melhor esse escoamento da produção?

Mauro: Desde o espetáculo Macaquinhos, em determinada instituição, essas instituições têm se protegido. O que muitas vezes impede o diálogo dos artistas com essas instituições.

Edmilson: Mas a gente tenta o diálogo, a gente arrisca. O não a gente já tem.

João: Até porque, se a gente não negocia, não dialoga com eles, eles não vêm até a gente.

Mauro: Mas já mantivemos uma boa relação com o Sesc Juazeiro e com o Centro Cultural Banco do Nordeste Cariri.

Há revezamento nas funções de gestão?

João: Mesmo que um assuma mais essa função, eu creio que no grupo todos têm o seu momento de se colocar à disposição das funções de gestão.

Edmilson: Isso, mesmo que Mauro muitas vezes assuma essa função, não há um revezamento obrigatório, mas é interessante que outros membros podem também assumir essa função.

Mauro: Isso vem muito da história do Oitão, que desde o nascimento é horizontal, com um processo horizontal.

O que é ser parte de um teatro de grupo no Cariri?

João: Eu acho que aqui a gente tem muita riqueza, culturalmente falando, e isso nessa parte é uma potência em estar em um grupo de teatro no Cariri. A gente está no interior e é um interior culturalmente ativo. Temos algumas oportunidades, mas o difícil é se manter.

Edmilson: É resistência. Por mais que a gente venha de um processo, há muitos anos, de um grupo de teatro no Cariri, que a gente vem aprendendo, que vem tomando junto com as instituições, eu percebo como é difícil. Mesmo com uma faculdade de artes, que ajuda na formação e no crescimento do artista, a questão principal é se manter, que é o mais difícil, por isso digo que ser parte de um teatro de grupo no Cariri é um ato de resistência.

Mauro: Eu concordo com Edmilson. Esse ato de bravura, de luta, de resistência, porque a pessoa é para o que nasce. É preciso se mover a partir disso que a gente precisa colocar para fora de alguma forma, e tentar colocar é o mais interessante, nesse ato de bravura, que o teatro de grupo tem. Gerar alguma coisa também em mim, nos meus colegas ou no público.

Qual o futuro do Oitão Cênico?

Mauro: Eu acho também que o fato da gente tratar das políticas afetivas na forma em que vivemos enquanto grupo, é uma coisa que faz parte do teatro de grupo no Cariri, é uma coisa que a gente pretende no futuro com novas parcerias, com uma possível internacionalização.

João: É isso da gente também não saber o nosso futuro, de uma perspectiva que o Oitão vai se construindo à medida do tempo, porque a marca do Oitão é essa autonomia, esse símbolo do infinito, que é a marca do grupo.

Edmilson: Outra coisa que pensamos para o futuro é a possibilidade de abriremos o CNPJ e a internacionalização. Estamos traduzindo alguns textos para o espanhol, para tentarmos uma circulação na América Latina. Então o futuro é também essa internacionalização.



Foto: Acervo do Grupo

Repertório

PACOITÃO PARA MUDAR O MUNDO (2019)

Em época de crises, onde a própria vida e os noticiários evidenciam as tragédias humanas, a arte se faz necessária no intuito de encontrar poesia em meio ao caos. Partindo da frase de Mahatma Gandhi, 'Seja a mudança que você quer no mundo', quatro palhaços, então, tentam mudar o mundo, transpondo o globo terrestre de um lugar para outro. Com esse mote nasce 'PACoitão - para mudar o mundo', espetáculo do Grupo Oitão Cênico, que tem nos palhaços Calango, Bananada, Iniangue e Nasalturas uma cômica e emocionante brincadeira que se adentra pela secular técnica do Circo Teatro, apresentando ao público com muita música e interação, um pacotão de possíveis tentativas de mudanças que queremos para o mundo.

TRANSLOCADAS (2017)

“Translocadas” reúne três artistas da dança: Aline Vallim (Brasil), Paola Ferraro (Paraguai) e Veronica Navarro (Argentina). A partir do trânsito e o encontro dessas artistas, em parceria com o “Oitão Cênico”, grupo do Cariri cearense, e com direção musical de Difreitas Alumioso (Juazeiro do Norte/CE), o grupo adentra na criação cênica, compreendendo os “corpos colonizados” que transitam no chão da América Latina, o fazer artístico e o próprio processo criativo, enquanto procedimentos poéticos de descolonização.

CACOS PARA UM VITRAL (2014)

“Cacos para um vitral” é a exposição e reflexão das sensibilidades em sua precariedade humana. Trata-se de uma dramaturgia baseada no sensível, com fragmentos da poesia de Adélia Prado e a musicalidade da atriz, pianista e cantora Cida Moreira, para compartilhar com o espectador um espetáculo que transita entre a teatralidade e a performatividade.

TEM PALHAÇO, SIM SENHOR!!! (2014/2015)

Quatro Palhaços-feirantes montam sua barraca ambulante na feira livre para vender e trocar suas criações e criatividade, por meio da interação com os transeuntes, através de muita brincadeira, música e interlocuções.

O MISTÉRIO DO BOI MANSINHO (2009-2011)

“O Mistério do Boi Mansinho” trata-se de uma criação colaborativa, inspirada em um acontecimento verídico passado no ano de 1922, entre Juazeiro do Norte e o Sítio Baixa Dantas, no Crato. Um boi zebu foi presenteado ao Padre Cícero que, por sua vez, doou o bovino ao Beato José Lourenço, fundador da Comunidade Caldeirão. Esta história do

Boi Mansinho ficou conhecida depois do povoado acreditar que ele era santo. O Oitão transcreve para a cena teatral essa memória da cultura caririense, tendo os contos de fadas e seus personagens característicos: bruxa, mago, príncipe e princesa, como referência para a contextualização do mito.

RizoMachadiando (2008-2009)

Para comemorar o centenário de morte do escritor Machado de Assis, a “Comunidade Oitão” selecionou fragmentos significativos do enredo das duas maiores obras machadianas: “Memórias Póstumas de Brás Cubas” e “Dom Casmurro”, além do conto “Um apólogo”, onde pretende-se colocar na cena teatral as marcas do escritor, são elas: realismo psicológico na caracterização interior dos personagens, enredo não-linear com ações alternadas e digressões, humor irônico, metalinguagem em que o narrador conversa com frequência com o leitor. A tentativa é encenar “RizoMachadiando” a partir do conceito de rizoma em que o pensamento humano se configura numa multiplicidade enquanto organização não hierarquizada, não estável, em processo de criação.

A MOÇA PERFEITA (2009)

A ação decorre narrada por uma personagem intensamente envolvida em conceitos midiáticos, fazendo transparecer, de maneira bem-humorada, o drama da frustração causada pela tentativa no encaixe dos padrões estéticos constantemente exibidos pelos meios comunicativos, deixando em aberto a reflexão sobre a forma que interagimos com tais meios em relação à autocrítica.

NA PONTA DO PÉ (2009)

A personagem, que se desdobra através de um samba no decorrer da cena, narra expressivamente uma sequência de transições metafóricas, faces de um mesmo ridículo, intrigando o espectador no sentido da exploração de um eu que eclode a cada movimento, causando uma comichão incomum no espectador.

OITÃO EM CENAS (2009)

A comunidade Oitão tem nessa proposta o processo de estudo próprio de cada ator, com auxílio do diretor e ator Mauro Cesar, através de cenas individuais que exploram sensações e reações expressivas através do corpo, do gesto e sonoridades, na intenção de remeter ao público as formas afetivas que cada cena causa, instigando assim a reflexão a partir da identificação nas personagens.

BUZU TEATRO (2009)

Em meio à fumaça e tráfego, o meio de locomoção mais significativo para muitos é o coletivo (ônibus), pois para que o movimento rotineiro funcione de forma efetiva é preciso a locomoção do trabalhador, estudante, donas de casa, entre tantos outros tipos transeuntes que se movem freneticamente entre terminais e paradas de ônibus. Tendo em vista esse público, a Comunidade Oitão invade os ônibus e terminais de forma cênica, com objetivo de atingir e instigar passageiros e pedestres, que em muitos casos não têm o hábito de frequentar teatros, propomos intervenções urbanas com performances variadas. Essas investidas têm como finalidade principal uma sensibilização através da teatralidade do cotidiano.

REPI BANSDEI TCHUIU: FELIZ DIA DO ÔNIBUS PARA VOCÊ!!!

É uma intervenção urbana que surgiu a partir de experiências vivenciais, no princípio da atividade intitulada "Buzu Teatro", em terminais e ônibus/coletivos entre as cidades de Crato, Juazeiro do Norte e Bar-

balha, também no metrô entre Juazeiro do Norte e Crato, e nos ônibus que circulam a cidade do Juazeiro do Norte. Dois anos depois, a Comunidade Oitão se apropriou da intervenção que mais proporciona uma comunicação direta com público/passageiros, formatamos um roteiro para o que seria: “Repi Bansdei tchuiu: feliz dia do ônibus pra você”. Trata-se de três palhaços que se encontram em um ônibus para fazer o aniversário surpresa de um quarto palhaço. A intervenção acontece com muita música ao vivo, um bolo confeitado, refrigerantes e muita alegria compartilhada dentro de um ônibus/coletivo.

PALHAÇO-OCUPAÇÃO (2011/2013)

É uma visita voluntária que os participantes-palhaços da Comunidade Oitão realizam em alguns abrigos de idosos do Juazeiro do Norte, através do riso, da música, do ouvir e de conversas.



Grupo Ninho de Teatro

Casa Ninho
Foto: Samuel Macedo

Fagner Fernandes
Edceu Barbosa
Elizieldon Dantas
Suzana Carneiro
Francisco Francieudes
Sâmia Ramare

Como o grupo se define?

Fagner: Eu acho interessante essa pergunta porque eu entendo como se fosse o Grupo Ninho de Teatro, e tem tanta coisa dentro do nosso grupo para definir, é um grupo de teatro, obviamente...

Sâmia: Mas também é uma associação jurídica, uma pessoa jurídica, Associação Grupo Ninho de Teatro e produções artísticas. A gente se define assim há mais de dez anos.

Fagner: Para muito além de sermos apenas um grupo de teatro, tem outras frentes que o grupo atua além da pesquisa, criação e fruição dos espetáculos, por exemplo, a produção dos eventos. Tem o eixo formativo, que é muito importante no Grupo Ninho, as oficinas, os intercâmbios, a articulação de cursos para contribuir para a profissionalização dos agentes culturais do Cariri. Então, é muito comum que nos projetos que a gente inscreve tenha sempre essa coisa das ações formativas. Temos uma escola que eu acho que é o ápice disso, desse eixo formativo do Ninho, e uma série de outros projetos que vão para muito além do teatro, por exemplo, a websérie, que já vai para uma segunda temporada.

Sâmia: Outra característica que define o Ninho são as ações que vão contribuir para formação da plateia, do público. A partir do momento que as pessoas vêm pra cá ou fazem uma oficina ou vêm ver um espetáculo, isso tudo é formação. De uma forma ou de outra, vai acontecendo organicamente uma formação de público. As pessoas conhecem a escola, aí vêm fazer a escola, então isso tudo responde o que significa o Grupo Ninho de Teatro.

Fagner: O fato da gente atuar com gestão, não só a gestão do Grupo Ninho, mas a gestão de um ponto de cultura e um espaço cultural, que é a Casa Ninho, é algo muito definidor também do que é o Grupo Ninho de Teatro.



Espectáculo Cabras

Foto: Samuel Macedo

Como as práticas de produzir e gerir o grupo foram se articulando desde o surgimento do grupo para encontrar saídas para driblar adversidades locais?

Suzana: Eu acho que a primeira coisa é o fato do grupo e da Casa Ninho caminharem juntos como um espaço, porque aqui no Cariri os grupos não têm espaço para criação, então eu acho que desde o surgimento do grupo, em um momento que eu ainda não fazia parte do Grupo Ninho de Teatro, mas que eu vejo como essencial essa articulação do Grupo com a Casa, para driblar as adversidades no início. Isso foi um ponto de partida.

Fagner: Eu acho que essa reunião aqui, por exemplo, nesse momento, tem a ver com driblar as adversidades. Eu acho que manter um grupo de teatro que não seja simplesmente como um hobby, por exemplo, que eu vou ali fazer teatro quando eu quiser, pro meu bel prazer, é driblar as adversidades o tempo inteiro. Por exemplo, é uma pessoa que tem uma dificuldade de transporte pra chegar aqui, é alguém que vem de outro trabalho, então eu acho que a gente tá sempre remando, de certa forma, contra a maré. Talvez no Brasil inteiro, qualquer pessoa que tenha um fazer artístico vivencia isso. E eu acho que nós, sobretudo também pelo recorte geográfico, pelo lugar onde estamos, nós vivenciamos isso de driblar as adversidades desde o início, e que tem a ver com coletividade, com uma força que cada um e cada uma imprime de



Espetáculo Cabras

Foto: Samuel Macedo



Espectáculo Cabras

Foto: Samuel Macedo

trabalho, de doação de tempo, de esforço mesmo pra estar aqui. E esse movimento de tentar sobreviver vai dando uma força pra gente ir driblando as questões, todas as políticas sociais, regionais, estruturais, e pra manter esse espaço. Não só porque a gente quer fazer teatro, mas porque a gente quer trabalhar com teatro, queremos ser pagos pelo trabalho que a gente realiza, e então a gente pensa nessas saídas para que a gente consiga levantar uma grana mínima que seja pra se pagar e pagar as contas a partir do nosso fazer. Driblar as adversidades exige uma ação absurda, que a gente vai aprendendo e vai fazendo cotidianamente, e pensando em driblar mesmo essas adversidades locais.

Elizieldon: Inclusive, acho que tem a ver isso de driblar as adversidades com o surgimento do grupo enquanto sede. Surgimos em 2011, por meio de um projeto de manutenção de grupo, então isso também foi uma saída pra driblar isso de, no Cariri, não ter espaços de criação nos grupos.

O que estar situado no interior do Ceará, na região do Cariri, reflete no grupo, em suas produções e na sua própria gestão?

Suzana: Olha, se realmente a gente for nivelar o que é estar situado na capital e no Cariri, o que responde são as linhas abissais, as linhas

invisíveis. Porque eu acho que hoje, no contexto Brasil, do mundo, é impossível você dizer que as coisas estão niveladas. E quando a gente for pensar nessas capitais, é bem nítido, quando você dá um pulo ali em Fortaleza e você vê que até geograficamente os equipamentos, os bens culturais, eles estão aglutinados, abarrotados um em cima do outro. É o Porto Iracema com o Dragão do Mar, aí se cria o Porto Dragão ao lado de outro lugar que tem outro equipamento, tudo aglomerado, gerando aglomerados e coisas que têm sido distribuídas para o Cariri do modo deles. Mas o carro chefe sempre foi a capital. O que é centro e o que é periferia nesse sentido? Porque na verdade são as periferias que pensam outras centralidades. O que é a capital e o Cariri? E aí as centralidades, que são as capitais, que gerem esses recursos. Então isso tudo reflete na gestão dos grupos no Cariri, porque vamos ter de lidar com o cenário da capital e o cenário do interior. Esse eu acho que é o modo operante que ainda está em voga, e eu acho muito difícil assim. A gente tem muito chão ainda pela frente, para essas linhas abissais serem rompidas. Acho que não dá para dizer que estão niveladas as diferenças regionais. Em resumo, tudo fica em um discurso bonito e bem elaborado, mas a gente sabe que não está nivelado e sabe por conta dos corres, porque, por exemplo, para gerir aqui a Casa, a gente tira do bolso dos artistas. É o artista que banca, o artista aprova o projeto, é ele que vai chegar junto com outra artista ou outras casas.

Fagner: Então, isso também já é um não nivelamento. Outro ponto de regional, capital e interior são os editais. Tem muito essa coisa de dividir, cinquenta por cento capital, cinquenta por cento interior, como se ficasse equilibrado. Capital é um município, interior são cento e oitenta e três municípios, então metade das vagas para uma cidade, metade das vagas para cento e oitenta e três cidades é um negócio absurdo. E ainda tem uma coisa, em relação especificamente ao trabalho do Grupo Ninho, que sempre fez um teatro muito livre. Todos os espetáculos que o Grupo Ninho fez tencionam questões políticas, seja um espetáculo que vai tencionar e vai se voltar para o poder na Igreja e é apresentado na porta da igreja ou qualquer outro espetáculo. Até o espetáculo infanto-juvenil que o Ninho fez, ele tencionava questões ali. E nos últimos tempos, com essa trilogia, que são os últimos espetáculos

que a gente tem criado: o espetáculo Cabras, o Fractais, que é uma obra audiovisual, e o Descarga, que está em processo, são espetáculos que tencionam no seu conteúdo, na sua estética, e que não são comprados pelas instituições que nós temos aqui no Cariri. Às vezes, até produzir por conta própria as apresentações na Casa Ninho é mais viável, e tentar vender para fora. A peça Cabras, por exemplo, eu acho que quase metade das apresentações contando, essas que vão ter agora na Temporada de Artes Cearense, foram na Capital. Para além de estarmos no interior, a gente tem vivenciado uma precarização e uma característica extrema das instituições culturais locais.

Como se dá a relação do grupo com as instituições fomentadoras do Cariri?

Suzana: Eu acredito que boa parte dessa relação se dá de modo colonizador mesmo, por exemplo, determinado grupo que não faz o que a instituição deseja, está fugindo da forma como querem que opere, então se fecha a porta, coloca esse grupo na geladeira.

Vocês percebem a própria atuação do grupo como uma atuação tática do ponto de vista das estratégias de gestão, autogestão, produção e até mesmo de repertório? Que táticas vocês apontam?

Edceu: Como é que isso é tático, né? Manter é tática porque, por exemplo, poderíamos já ter abandonado o Poeira, que é de dois mil e dezesseis, e que nesses últimos quatro anos teve muita saída, por conta de uma série de questões internas, de mudanças. Poderia já não existir o Poeira, mas ele ainda está ali, como possibilidade. Mesmo adaptado, ele vai transitando no tempo, ano a ano. Ou seja, manter. Eu leio como uma tática, porque em qualquer ocasião que venha, seja lá um convite, um festival, é uma possibilidade de tática. O Poeira, que parecia que já não existia mais, e que foi se reinventando. Nossos temas de criação são táticos também. Essa nova leva de criação, que tem a ver com essa temática, a sexualidade, que é muito combatida socialmente. Mas é que criar a partir dessas temáticas, dessas questões, é obviamente um posicionamento, tipo assim não vamos criar a partir do que se vende,

vamos criar a partir do que se acredita. Temos também o nosso projeto político desse grupo e das pessoas que são do Grupo Ninho. Poderia estar montando teatro infantil, que ia caber em todo lugar, o tempo inteiro, toda semana, que provavelmente a gente estaria em cartaz, se a gente tivesse um infantil. E um infantil, não qualquer infantil, porque tem infantil também que não é chamado. Portanto, eu leio também que isso é tático. Manter esse repertório, criar a partir desse lugar que se desdobre, para mim, é tático também. E eu me pergunto como essas escolhas ao mesmo tempo são táticas. Não é só criar. Criar peça, você pode criar dentro de uma outra lógica, que você cria uma peça em três meses, fica um ano apresentando, morreu. Mas uma peça que é pensada dentro de um repertório que está dentro de uma pesquisa de linguagem, e que vai permanecer mesmo que ela não tenha um calendário já fixo, de ocupação, isso é tático. Mas também elas são uma barreira, podem se configurar como uma barreira.

Fagner: Tem duas coisas que eu queria comentar sobre isso. A primeira, que acho que pode ser uma barreira, é que a gente sempre cria muito ali aliado ao que somos, ao que a gente acredita, ao que a gente acessou recentemente. Não é um teatro para agradar necessariamente, a gente quer falar das nossas questões, não isoladas e isolados do mundo, obviamente, porque a gente não faz teatro só pra gente. Mas a gente é aquilo que a gente faz, como uma extensão do que nós somos também e que, às vezes, não vai agradar muito as pessoas, e que, por isso mesmo, talvez não vá vender tanto. Mas a gente tá fazendo aquilo que a gente acredita. E outra coisa é o pensamento tático mesmo, que acho que tem a ver com estratégia, com gestão, com planejamento, com a forma que a gente foi descobrindo como operar mesmo, enquanto Grupo Ninho, com toda aquela definição que a gente deu no começo do que é o Grupo Ninho, que é de não pensar as coisas isoladas do todo. Não tem um espetáculo que está isolado de tudo que a gente já fez, não tem um projeto que está isolado de tudo que a gente já fez. Então essas coisas vêm facilmente a partir de todo um diálogo, de toda uma construção coletiva, elas vão reverberando em muitas outras coisas, em táticas. O Poeira é um exemplo disso. Já existia toda uma conexão do nosso fazer artístico com a tradição popular. O supprassumo

disso vem no Poeira, quando há convivência com mestras e mestres e a inspiração se transforma num espetáculo para falar sobre essa relação. E esse espetáculo vira um milhão de outras coisas, de outras táticas. E mesmo que esse espetáculo não esteja sendo apresentado hoje com tanta frequência, ele está presente em tudo. Daqui a pouco, a gente vai abrir inscrição para a terceira turma de uma escola que surgiu muito a partir dessa pesquisa. Então é o Poeira que vira uma escola, que já tem duas turmas executadas, que já tem mais duas turmas pela frente garantidas, e que coloca as mestras e mestres como professoras e professores dessa escola - são sete módulos com mestras e mestres de cultura do Cariri -, pensando a potência do Cariri; que entra no Rumos Itaú Cultural e circula pelas cinco regiões do país, com Poeira e com mestras e mestres daqui do Cariri, trocando com mestras e mestres de cada uma dessas regiões; que vira um documentário que está na rede; que vira uma websérie com sete episódios, que já tem uma segunda temporada garantida... tudo isso é tática. É o Cabras que executa trinta rodas de masculinidade com gente de todo canto do Brasil, que vira um livro que está aí sendo estruturado para ser lançado daqui a pouco. Tudo isso é tático.

Sâmia: Tem uma coisa também a partir dessa tática, economicamente, por um acaso, nós estamos aqui em situações parecidas, por exemplo, entre os que estamos aqui não tem ricos ou herdeiros. Então isso diz muito também da nossa sobrevivência enquanto pessoas, por isso que a gente não tem esse lugar de dizer "ai, vamos pegar um texto de Nelson Rodrigues e montar". Meu sonho era ser atriz, e só suar e trabalhar os textos, mas não tem como, tem essa Casa aqui para manter, tem as nossas contas. Sobrevivência é mesmo uma tática.

Como o grupo de teatro articula suas ações para que haja estabilidade para seguir as atividades, levando em conta as possíveis maneiras de resistir e existir também numa lógica comercial?

Sâmia: Então, costumo dizer que o não a gente já tem, então vamos correr atrás do sim, e de qual maneira? Por meio dos editais. Quando abre um edital, são semanas sem dormir, é madrugada e noite adentro.

Quando a gente vê que tem um potencial ali e consegue segurar um edital, a gente vai lá e foca. Infelizmente tem essas coisas de tempo para pagar, que principalmente no estado do Ceará, tem essa morosidade no repasse dos recursos. Aí, enquanto eles não repassam os recursos, a gente vai inventando outras coisas para fazer, vai enfim trabalhando em outros projetos para existir.

Fagner: Mas sem se render a essa lógica de produzir para vender.

Sâmia: É quando eu falo sobre os nossos interesses que estão alinhados. Não é qualquer edital que abre e a gente vai e submete, mas quando a gente pensa isso aqui a gente pode passar, a gente pode fazer essa circulação, isso aqui tem a ver com o que a gente quer. Mas quando percebermos que não é interesse nosso, não nos inscrevemos. Por exemplo, ano passado a gente ficou querendo montar alguma coisa em grupo, então viemos aqui na Casa Ninho e acho que a gente teve umas duas reuniões tentando encontrar algo que o grupo quisesse pesquisar, mas não foi para a frente. E aí, os meninos do Grupo submeteram o projeto Corpo-Cabra, porque é uma coisa de sobrevivência, e eles estavam querendo pesquisar o tema. Realmente é isso, o que abre a gente está mandando, a gente vai atrás assim, mas também sem se render a essa lógica de produzir para vender.

É possível transformar essas dificuldades em estratégias ou força motriz para criação, gestão, autoprodução?

Fagner: É um pouco daquilo que eu falei lá no começo. A existência e o cotidiano do Grupo Ninho, o tempo inteiro, nos últimos quinze anos e hoje e sempre, é esse nadar contra a maré de certa forma, em todos os sentidos. Tem um pouco disso que Sâmia falou. E também parece que é muito massa quando a gente fala “é um grupo de articulações, em que todas as coisas estão conectadas”, mas isso tudo também se dá por uma questão de necessidade de sobrevivência mesmo, sem romantizar. Está todo mundo aqui tentando pagar sua conta de luz, então a gente tem que se articular mesmo, tem que escrever mesmo, e na madrugada mesmo, é no fim de semana, é no feriado...

Elizieldon: Aí é pensar também que a gente vai completar quinze anos, mas é toda segunda-feira, que chova ou faça sol, a gente tá aqui na Casa se reunindo, fazendo esse planejamento estratégico, assim, a gente quer um edital, como é que vai ser, enfim, pensar nessa escrita do projeto e nessas questões todas pra transformar essas adversidades em oportunidades.

Como esse processo de sustentabilidade foi erguido no grupo? É ou foi uma iniciativa solo ou já faz parte da dinâmica do grupo desde o surgimento?

Elizieldon: Eu vou falar um pouco do início, porque é o que eu me lem-



Foto: Diego Linard, Dinho Lima e Max Petterson

bro mais ou menos. Quando eu entrei no Grupo, sempre tinha esse pensamento, pensar no caixa dos espetáculos. A gente foi pensando sempre nessa manutenção do Grupo, e aí eu acho que começou há mais ou menos uns quinze anos. Quando eu entrei, isso já passava pelas conversas do grupo.

Edceu: E é uma tática presente desde o início porque, de certa forma, burla o sistema dominador. A gente não deve perder nenhuma oportunidade, é captar no vôo mesmo. Para nós, da arte, por exemplo, é um edital, um projeto, a gente sabe que não é uma política contínua, mas se a gente não acessa a ela, como seria? Mesmo que seja precarizado e mesmo que o calendário não seja fixo, por exemplo, os editais das artes, só foram lançados três no último governo do estado. Então, é tático quando a gente, mesmo pegando duas, três madrugadas, inscreve e passa. É um recurso que entra. É tático quando a gente não abandona os projetos e reinventa eles a cada ano. E aí vão nascendo projetos mais estruturantes e maduros. Quando nasce um espetáculo, nasce um pensamento de escola, nasce uma websérie, que já dialoga com o audiovisual, que vai expandindo e que começou bem lá atrás na sustentabilidade do grupo. Então tático é sempre um modo de se reinventar a partir do poder que impede que a gente acesse. É como se a gente dissesse assim “tudo bem, vocês estão roendo a gente, mas a gente ainda assim vai fazer essa máquina parar por alguns segundos e vai construir uma fuga”. Acho que é um pouco das experiências de grupo, do grupo Atuantes, da Cia. Livrement e de todos os grupos, desde os grupos de brincantes até os grupos de teatro no Cariri, todos operam nesse lugar. E é obviamente tático, do ponto de vista da sustentabilidade. É isso que faz com que a gente permaneça sendo artista. Do ponto de vista das individualidades, manter-se artista é uma tática. Talvez não mais no sentido econômico da coisa, mas já noutra camada, mas que tem a ver com as nossas subjetividades.

Em qual momento o grupo percebeu que esses desafios de autogestão e produção poderiam funcionar também como tática de sobrevivência e de autonomia artística?

Sâmia: Eu acho que é desde o início. Quando o grupo surge, já eram pessoas experientes de teatro, e quando se junta, já tinha essa maturidade. Então, desde o início, tinham sim essas táticas de escrever para um edital, desse negócio que Elizieldon falou do caixa do Grupo, do caixa dos espetáculos. Sempre foi cada coisa pensada assim.

Suzana: Não sei se teve em algum momento específico, por exemplo, mas a gente montou o primeiro espetáculo e, no decorrer desses quinze anos, a gente trilha o nosso caminho. A nossa tática não é o experimento. Acho que uma coisa que corresponda a esse sistema talvez seja a maturidade que faz esse olhar sobre as coisas se encaminhar, se tornar mais rápido, inclusive em se fazer referência pra outros no formato de gestão, porque eu acho que tem alguns grupos onde o que se pensava é isso, no processo e criação, mas vamos pensar em rede, pensa nesse ciclo econômico da arte que é diferente de qualquer outro ciclo econômico, de qualquer outro objeto, que é diferente porque tem aí um tempo de ensaio, criação, manutenção, tem uma rede de criação que vai sendo gestada ali, como uma célula que vai gerando, se multiplicando, que é distribuição, é chegar em outros campos. Eu acho que quando se pensa em criar um grupo, não se pensa que esse grupo impacta tanto socialmente, e eu acho que o Grupo Ninho tem estruturado isso. É uma ideia que tá bem estabilizada, que é isso, não é romantizar, mas é ter tudo na ponta do lápis, inclusive pra não romantizar, pra dizer “desse que tá ganhando é x reais que vai para a Casa, esse tanto que tá sendo distribuído”. Antes, alguém tinha falado de não deixar os projetos morrerem, porque você sabe o quanto um processo de criação é custoso para o resultado chegar. Então, acabar com o espetáculo Poeira significaria muitos trabalhos deixados para trás. Então o Poeira não apresenta, mas com a websérie o Poeira continua sendo visto. Eu acho que isso é uma expertise que o Ninho está maturando dentro desses quinze anos, que é multiplicar o pão com a mesma massa, e dentro dessa coisa toda de tática, de estratégia, de sobrevivência.

Fagner: Pegando um pouco do gancho que Suzana trouxe, porque a gente fala muito a partir da nossa perspectiva de sobrevivência, individual e do Grupo Ninho, mas é muito interessante pensar todas as rever-

berações que vão gerando na sociedade. Eu digo isso sem virtuosismo nenhum. Não tô falando só do Grupo Ninho. Eu acho que qualquer grupo de teatro, qualquer pessoa que trabalhe com arte, qualquer pessoa que faça um projeto cultural, reverbera tanta coisa que a gente nem dá de conta de saber como isso reverbera ou atinge as pessoas. O que é que um espaço como a Casa Ninho, por exemplo, provoca no município do Crato? Quais são todas as portas que não teriam se aberto se não existisse um espaço cultural como a Casa Ninho há doze anos aqui no Crato? Todas as pessoas que viram um espetáculo na vida pela primeira vez, que fizeram uma oficina pela primeira vez aqui... Vou dar um exemplo, que é o Chico, da Escola Carpintaria da Cena. Ele viu o Poeira em algum lugar em Fortaleza, ele é do Piauí, aí viu Poeira e decide vir para o Cariri todo mês para fazer a Escola Carpintaria da Cena, porque ficou encantado a partir daquilo que conheceu do Ninho. Ele vem e conhece a Casa, tem uma proximidade com a galera do Grupo Ninho, com a forma de gestão desse espaço, e decide que quer abrir um espaço cultural lá em Oeiras, no interior do Piauí. Olha que coisa isso, onde o Poeira foi parar. Eu estive em alguma troca de saber no Rumos Itaú que a gente fez, que uma pessoa disse assim, que quando um mestre morria, era como se morresse uma biblioteca inteira. E eu acho qualquer espetáculo, um grupo de teatro ou um grupo de dança, enfim, qualquer articulação ou fazer artístico cultural, é algo parecido também.

Como se dá a relação do grupo com instituições fomentadoras como o Sesc, CCBNB e a URCA, Centro Cultural do Cariri?

Sâmia: De todas as instituições que vieram, a que a gente tem um relacionamento longínquo, muito respeitoso, é com o Centro Cultural Banco do Nordeste. Quando a gente precisou eles chegaram juntos. Sempre que a gente pediu socorro, eles nos ajudaram. Eles estavam em reforma lá e tinham uma parceria com a gente, de ocupar a Casa. Há quase dez anos, ocupavam aqui uma vez por mês, e tinha uma verba de produção que era para a Casa. Então, o Centro Cultural Banco do Nordeste é uma instituição parceira mesmo, dá para ter diálogo direto, e não indo com o pires na mão, pedindo. Um diálogo muito de instituição para instituição. Com a URCA, a maioria de nós é formada pela

Urca, teve essa questão de formação mesmo. Em algumas oportunidades, por exemplo, eles utilizam algumas coisas daqui, na mostra didática, nos eventos... Mas efetivamente nunca teve essa coisa da URCA ser parceira. Nunca teve nada dos cursos de extensão aqui. Já teve deles ocuparem aqui com as mostras. Poderia ser uma parceria institucional mais ativa com os professores, mas a instituição nunca quis.

Edceu: Se a gente for pensar, eu acho que quando nós estávamos enquanto graduandos, havia uma ponte. Depois que a gente saiu da instituição, não mais. Por exemplo, vou citar nomes, o Luiz Renato, que é da Cia. Engenharia Cênica, que já foi uma parceira do grupo, no sentido de ter montado um espetáculo, e quando tem mostra didática, ele às vezes solicita equipamentos. A relação se dá por conta do Luiz e não por conta da relação do grupo com a URCA. A universidade nunca pensou em um projeto de extensão, a universidade pouco chama dentro das próprias disciplinas para a gente compartilhar essa experiência. A universidade não chega aqui dentro das disciplinas de visualidade pra fazer uma aula técnica, uma aula prática aqui dentro. As práticas pedagógicas não chegam aqui pra entender esse espaço, como uma experiência da Carpintaria da Cena.

Suzana: E aí você vê qual é a relação que se tem. Não tem relação com o território, nem com a cena local e nem com a investigação. Mas e o que é feito aqui, e o diálogo com essas instituições locais, como fica?

Edceu: O que se tem elaborado? E eu lembro, na época que eu estudava, tinham espetáculos que estavam com um lugar de investigação e discussão para além do que os professores faziam. O perigo disso é que os estudantes reproduzem, porque eu lembro que quando eu fiz Gota D'água, que era já uma tentativa de experimentar o teatro, mas era uma coisa que era nossa, teve um estudante que abriu a boca e disse que eu tinha enrolado. Aí eu fico me perguntando o que era que essa estudante acessava na sala de aula para que, naquele momento, não tivesse essa dimensão poética daquele teatro de rua, festivo e tal. E isso tem a ver com as instituições também.



Foto: Cristóvão Teixeira

Existe uma divisão acentuada na escolha de quem assume as questões burocráticas e de produção dos que exercem outras atividades consideradas mais artísticas? Ou todos podem compreender e atuar na gestão e produção?

Fagner: Eu acho que do ponto de vista de criação, estamos conectados a uma coisa mais de pesquisa e criação, mas sei que todo mundo aqui se define como atriz-produtora ou ator-produtor. Porque, mesmo a gente se produzindo, a gente tá lavando a Casa Ninho, escrevendo um projeto, vendo eixos de produção e gestão, tudo ao mesmo tempo. E quando chegamos na parte mais burocrática, cada um e cada uma tem suas expertises, e tudo vai se encaixando dentro disso. Tem pessoas que ficam mais numa função, mas a ideia é pensada por todos, aí alguns vão para o núcleo de criação de textos de um projeto, alguém fica com a documentação...

Sâmia: Isso, tem os núcleos. Tem o núcleo que atua, o financeiro, o de produção, mas somos todos pesquisadores, produtores e produtoras. Claro que tem um núcleo mais fixo, que é o financeiro, até porque, como falamos lá no início da entrevista, somos uma associação, tem essas coisas burocráticas para ir tocando.

Sâmia: E tem as questões e questões de burocracia, olhar se o cachê caiu, fazer notas fiscais, não pode deixar o banco vencer, porque se vence a conta fica dias fechada, enfim, se alguém precisa de uma grana, se precisa liberar pagamentos fixos da casa...

Edceu: É porque a associação tem essa natureza, ela é só mediadora de recursos, não pode nem acumular nem gerar lucro, e isso é desde 2008. Depois, cada um foi acessando questões lucrativas e conceituais, como por exemplo, tem isso do artista perceptivo, que antes chamava de artista polifônico, que era aquele que exercia diversas funções dentro do processo. E agora, o artista perceptivo é aquele que, além de ser artista da cena, também está atrás da cena, seja como técnico de som, luz, seja como figurinista, maquiador, iluminador ou iluminadora, ou seja como gestora ou produtora. Mas nunca numa única função, até porque isso, na própria cultura teatral, ficou lá nos anos quarenta e cinquenta, com as grandes companhias que tinham o nome das estrelas na frente. E pelo que vejo, cada um dá abertura no seu núcleo, vai somando com o revezamento nas funções e nas coisas fixas.

Sâmia: A gente foi entendendo e construindo essas funções. Tinham duas funções que quando eu cheguei eram muito necessitadas, que era produção e financeiro. Mas hoje, já sabemos que tem as questões de rede, de comunicação, da estrutura desses núcleos. É orgânico, mas nem todo mundo pode só fazer o que gosta, então cada um vai aprendendo.

O que é ser parte de um grupo de teatro no Cariri?

Sâmia: É se reinventar todos os dias.

Elizieldon: Eu acho que é toda segunda-feira ter encontro ou reunião.

Suzana: É estar em um relacionamento aberto e entender sobre isso.

Edceu: É ser e estar sendo, continuar sendo artista.

Fagner: Um processo de aprendizado e autoconhecimento.

Francisco: Tentar e continuar tentando.

Qual o futuro do Grupo Ninho?

Francisco: Continuar fazendo o que a gente faz, mas à medida que o tempo vai passando, fazer sempre diferente.

Sâmia: O futuro do Grupo Ninho é envelhecer, entendendo que o futuro é ancestral.

Elizieldon: É planejar e trabalhar, e ter mais 15 anos pela frente. Uns saindo e outros entrando, esse ato de somar.

Suzana: Krenak diz que o futuro é ancestral, então acho que é olhar para a frente e ver nessa lógica passada dos que iniciaram o Grupo e olhar para a frente com o pé no chão.

Edceu: Eu penso que o grupo, no futuro, seja uma escola de ser gente, de se melhorar como gente.

Fagner: Acho que o futuro do Grupo Ninho é acabar. O Grupo Ninho de 2009 acabou, hoje ele é outro, e segue sendo, antes de acabar e recomeçar.



Foto: Edson Xavier

Repertório

FRACTAIS (2021)

Estreado em 2021, *Fractais* é a primeira obra audiovisual do Grupo Niño de Teatro, com direção de Mauro Cesar. A obra partilha com os públicos, através de recortes de imagens e sonoridades, uma narrativa dos atravessamentos mais íntimos de seus criadores. Fragmentos dos muitos eus que ganham um corpo coletivo quando se encontram com outros. Memórias, afetos... estilhaços dos tempos e do ser, dos seres!

CABRAS (2021)

No espetáculo, estreado em 2021, Edceu Barboza (diretor e ator), Elizeldon Dantas e Fagner Fernandes (atores), criam inspirados no universo das masculinidades, tendo como ponto de partida suas subjetividades, individualidades e experiências, recortando dentro do processo dramaturgias que atravessam a pluralidade e diversidade de como se dão as construções das masculinidades e o que se compreende socialmente sobre o que é ser homem.

POEIRA (2016)

“Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas” Manoel de Barros Do que somos feitos? Ou do que precisamos para nos fazer (re)fazer? Da alegria, da tristeza, do amor, da dor? Somos terra, viemos dela e para ela voltaremos. Somos saudades... Poeira é festa que documenta o prazer de se misturar e a alegria que se sente ao se encontrar mestras e mestres inspiradores, mestres de verdade, “num sabe?!” ... Pronto!

A LIÇÃO MALUQUINHA (2013)

Esta peça teatral conta como são os dias de aula na escola da Professora, da Menina e do Menino. Falando assim, você acha essa história tão sem graça quanto a cara da gente quando não consegue resolver um problema de matemática? Mas não é! Acontece que vizinho à escola mora o Boêmio, que gosta muito de cantar. Acontece que a Professora gosta muito de cinema. Acontece que entre o Menino e a Menina está acontecendo algo novo. E tudo isso junto dá uma história com muita aventura, emoções e... Um final cheio de surpresas boas, tanto quanto fica o nosso coração quando a gente consegue entender uma lição bem difícil!

JOGOS NA HORA DA SESTA (2012)

Da obra de Roma Mahieu, Jogos na Hora da Sesta é uma reflexão sobre a violência. Conta a história de um grupo de crianças que brincam em uma praça, num dia de céu limpo sem nuvens, onde expõem suas diversas personalidades, de acordo com a formação moral de cada uma, que varia da pureza à maldade. Como todas as crianças, as personagens vão pontuando suas ações a partir dos estímulos, valores, censuras, preconceitos e temores que recebem do mundo adulto. Através dos jogos, as crianças reproduzem os rituais sociais dos adultos – o fascínio pela televisão, a sexualidade, o casamento, a morte, o velório, o enterro, as guerras, a religiosidade, os tribunais – num conjunto de ações repletas de violência e de poesia.

O MENINO FOTÓGRAFO (2012)

Construído colaborativamente com a Companhia de Teatro Engenharia Cênica, é um espetáculo simbolista-fantástico, entrecortado por fragmentos de cenas simultâneas, contado/vivido pela íris de um velho que um dia foi criança, viu os Dentes-de-Leão no céu azul sem nuvens, mas viu também nuvens de fumaça formadas por pássaros de fogo em um ataque aéreo que ceifou parte da sua família, história e memória.

CHARIVARI (2009)

Charivari, segundo a própria dramaturga Lourdes Ramalho, é uma palavra medieval utilizada para designar jogo, ritual, festa histórica em caráter de gozação. Era a entrada num universo utópico, a transgressão de todos os limites, a explosão escatológica após todas as repressões do corpo e da alma. Significa o pipocar do humor festivo, a liberação do riso que funciona como uma arma infalível no processo de desanuviar, desarmar, desintoxicar, relaxar, aproximar, integrar-se ao outro, numa trégua feita às agruras e durezas da vida em que rir ainda é o melhor remédio.

AVENTAL TODO SUJO DE OVO (2009)

Trata da relação familiar, suas limitações e suas verdades. Propondo uma intimidade com o público, o elenco deste espetáculo convida os espectadores a visitarem a casa de "Alzira" e "Antero", o casal que há dezenove anos, junto à comadre "Noélia", vive a angustiante espera do filho "Moacir", que fugiu de casa aos nove anos de idade. Para assegurar esta proposta, o Grupo Ninho de Teatro, sob a direção de Jânio Tavares, conta a história de autoria do cearense Marcos Barbosa, em espaço cênico de semi-arena, sobre um tapete de arroz, à uma distância mínima do público, suscitando neste um reflexivo olhar sobre as relações familiares.

BÁRBARO (2008)

Bárbaro é um espetáculo de esquetes que, de forma lúdica, satírica e até divertida, alerta para as muitas faces da violência presentes no nosso cotidiano: No primeiro esquete, *yyy.com.vc*, uma jovem internauta é morta pelo seu aparente namorado virtual. No segundo, *Embalando Meninas em Tempos de Violência*, uma mulher é terrivelmente agredida e ameaça denunciar seu agressor. Em *Terça-feira Gorda*, terceiro esquete, a homofobia leva um homem a ser assassinado em pleno carnaval. No último, *Passeio Noturno*, alguém atropela e mata as pessoas corriqueiramente por puro prazer. São acrescentados aos esquetes um prólogo e um epílogo inspirados nos *Caretas* (dos *Reisados de Couros*) da cultura popular, numa alusão à violência brincante, criando um paralelo entre tradição e contemporaneidade.



Louco em Cena

Foto: Acervo do Grupo

José Gilsimar Gonçalves
Anderson Matias
Alisson dos Santos
Raimundo Lopes
Pértrousson Fidelis Lourenço

Como o grupo se define?

Anderson: O grupo Louco em Cena é um grupo de teatro da cidade de Barbalha. Faz parte da natureza do grupo ter também uma formação cidadã, atender comunidades e também dar um suporte, mas também povoar as salas de ensaio, as salas de teatro. Então, a gente vem para fazer aquele papel também, que a política pública era para existir, e de ofertar também para esse público, no geral, esse acesso à arte, à cultura, que ele é negado em alguns fatores. E também esse nosso processo de contribuir na formação cidadã, também de potencializar novos talentos, entre outras coisas das comunidades fora da cidade.

Gilsimar: Nosso repertório é de autoria. Um grupo criado e mantido em Barbalha, desde o dia 1 de maio de 1999.

Alisson: A veia da rua e do teatro popular é o cerne do Louco em Cena. Acho que nossa maior qualidade é a resistência, pois apesar das dificuldades, temos conseguido resistir aqui em Barbalha, aqui no interior do Ceará.

Raimundo: Eu vejo como característica do Louco em Cena ser um grupo popular voltado para o Cariri cearense.

Pétrousson: Inclusive, uma marca da nossa atuação são os registros da nossa cidade, registro social do Cariri, de Barbalha.

Como as práticas de produzir e gerir o grupo foram se articulando desde o surgimento do grupo para encontrar saídas para driblar adversidades locais?

Gilsimar: É interessante essa pergunta, porque primeiro tivemos um problema com o lugar de se apresentar, não tínhamos um lugar, então fomos articulando isso. Depois, vieram os editais como forma de driblar essas adversidades. Por exemplo, ganhamos um edital da Paixão de Cristo, de 40 mil reais, e fizemos um espetáculo. Em outro ano, ganhamos outro edital para a Paixão de Cristo, mas com 30 mil reais. Fizemos

o mesmo que tínhamos feito com 40 mil. Então a gente foi percebendo as dificuldades, as armadilhas, e pensando em estratégias. Mas vamos fazer 25 anos no ano que vem e levamos 10 anos para aprender como driblar essas adversidades. Por exemplo, temos a instituição Corruptio, que só veio depois do grupo, como um reflexo desse processo mesmo. Por mais que a gente quisesse driblar as dificuldades de gestão e produção do grupo, não havia maturidade, e aí essa consequência da maturidade para driblar as adversidades levou esse tempo... Idealizando para ter um CNPJ, correndo atrás de recursos maiores.

Alisson: Mas foi a partir daí que a gente foi criando uma expertise de entender como driblar essas adversidades, que poderíamos ter obras que poderiam ser frutos de editais, que eles seriam de manutenção tanto para a gente enquanto trabalhador, como para a gente enquanto grupo. E a partir daí a gente começou a montar um material de iluminação e locar esse material para outras instituições no próprio município, para poder gerir esse processo.

Raimundo: E quanto mais gente entrava no grupo, mais o Gilsimar e os outros se preocupavam em como manter essa gestão e produção.

Alisson: A gente viu a perspectiva do ator polifônico, que é aquele ator que escreve o edital, monta uma iluminação, que vai lá e faz uma decoração, faz o bolo para poder manter esse processo e ressignificar a arte. Então cada um no grupo pensava como driblar essas adversidades no início.

Pértrousson: E lembrar também que dentro desse processo algumas coisas são sempre recorrentes. Como falar com os amigos, aquela bela coisa de ir atrás dos parceiros, porque não só se mantém de projeto. As políticas existem, mas nem sempre você é contemplado. Então quando elas existem a gente faz, quando elas não existem, a gente faz também, voltando para aquela mesma política, de pedir, ir atrás dos colaboradores, porque nessa trajetória também a gente vai firmando parceiros, e as parcerias são muito importantes nessa perspectiva. Você me ajuda hoje, ele ajuda amanhã, então é outra coisa também que nos fortalece,

porque nós estamos criando parceira. Esses projetos também nos deram a oportunidade de criar parcerias em vários aspectos.

O que estar situado no interior do Ceará, na região do Cariri, reflete no grupo, em suas produções e na sua própria gestão?

Raimundo: O território sem dúvida reflete no grupo. É uma região muito fértil. Geograficamente, falando da região do Cariri cearense, queira-se ou não está no centro do Nordeste. Quem vem de Fortaleza desce pelo Sul e passa por aqui. Estamos ao lado de Pernambuco, tem o nosso pé de serra, a gente fala desse triângulo Juazeiro, Crato, Barbalha, e tudo isso reflete no nosso repertório e na nossa produção e gestão, principalmente porque temos de lidar com a falta de editais específicos para a região. Mas aqui desenvolvemos um leque infinito de possibilidades. Infelizmente, não há um investimento, um fomento para que seja explorado, então temos que desenvolver outras técnicas, mas baseados nessa dificuldade mesmo, muito embora seja o Cariri uma região riquíssima em termos culturais.



Gilsimar: O que Raimundo coloca de importância do território na produção e gestão é justamente algumas táticas que serviram de resposta às dificuldades iniciais, por exemplo, uma tática era eu ir dar oficinas nas instituições para ter mão de obra nas nossas peças, para formar repertórios, ou seja, isso é um reflexo do território, porque eu realmente pensei em desistir, mas surgiram as oficinas nas escolas do Cariri.

Pértrousson: É isso mesmo de estar no território, vem a dificuldade e depois vem a tática. Precisávamos de atores, então vamos insistir na formação, e assim por diante. Tudo isso com relação ao nosso território.

Alisson: E é natural essa relação do território e das condições de gestão e produção por conta da localização, necessidade e pelas oportunidades.

Anderson: Temos de falar também das coisas positivas que o interior proporciona, as referências dos nossos espetáculos, a convivência com as pessoas da região, tudo isso tem a ver com o território e reflete na nossa atuação.

Vocês acreditam que seria diferente se o grupo se encontrasse no eixo Rio-São Paulo, ou em um outro grande centro?

Gilsimar: Eu acho assim, há também os problemas de se estar no interior. Tem uma diferençazinha relacionada aos grandes centros, principalmente na questão do pagamento aos artistas. E aí vem essa perspectiva, se vem alguém de fora eu pago, se é daqui eu não pago.

Pértrousson: Em cada lugar há as dificuldades e seus níveis. Eu fiz uma visita guiada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. É aquela coisa muito bonita, e a mediadora falando que lá também existe projeto de formação de plateia, com ingressos de até cinco e dez reais. Eu disse “moça, aí eu sou do interior e a gente faz esse processo”. Mas o ingresso e pagar para o artista são só a ponta do problema. Eu sei que, de certa forma, você se sente aliviado. É confortável saber que esse processo de formação cultural existe em todos os lugares. Claro que em cada

lugar tem suas diferenças, dificuldades, mas essa questão da dificuldade está em todos os lugares. Eu já fiz parte de outro grupo, a Trupe dos Pensantes. A formação de plateia é uma dificuldade aqui no interior, e a gente fez um projeto de formação de plateia desse grupo com o CCBNB Cariri, e todo mês íamos a um centro de assistência social de Juazeiro, fazíamos uma visita guiada e terminava com o espetáculo da Trupe, já nesse intuito de formação, ou seja, nós não temos um centro de formação em Barbalha.



Espectáculo: Retalhos da Minha Terra

Foto: Acervo do Grupo

Alisson: E o poder público era para estar fazendo formação nos festivais. A Guerrilha foi um movimento que surgiu aqui no Cariri para dar espaço para outros grupos da região que não eram beneficiados nos sistemas locais de espetáculo, mas isso rola em outros eixos também.

Anderson: Se a gente for colocar num contexto estrutural midiático hoje... Porque também, dentro dessa dificuldade de criação de plateias, que se dá muito também pelo poder público, no sentido de não levar e não desenvolver o seguimento dos projetos. Qualquer que seja, teatro ou qualquer manifestação artística, para as pessoas não tem um investimento.

Gilsimar: Nesses casos, a gente consegue receber. A gente não tem uma grande estrutura de hotel, mas a gente recebe, tem recebido pessoas de vários lugares .

Raimundo: Mas provavelmente muito dessa dificuldade seria aliviada em outros eixos e outras capitais, mas aí surgiriam outras dificuldades, outros impedimentos.

Vocês percebem a própria atuação do grupo como uma atuação tática do ponto de vista das estratégias de gestão, autogestão, produção e até mesmo de repertório? Que táticas vocês apontam?

Gilsimar: Começamos a pensar isso também de uma forma de estratégia de produção mesmo, por exemplo, tem dia que um integrante vai para a iluminação, outro vai para o cenário, até mesmo na Paixão de Cristo, cada um faz uma coisa. Isso é uma coisa de tática mesmo.

Raimundo: Justamente pensando nessas adversidades, porque cada um tem outro trabalho aqui, então essa questão da gestão e da produção mesmo é uma tática para o grupo se manter de pé.

Pétrousson: As táticas vão surgindo a partir das dificuldades, por exemplo, não tem dinheiro, então vamos estudar as gestões de outros

grupos. Não tem atores, então vamos fazer formações. Não tem espaço, então vamos fazer parcerias.

Raimundo: Até mesmo na pandemia, uma tática foi o remoto, para não deixar parar. Até nosso festival fizemos na pandemia, porque é uma tática de sobrevivência do grupo. E a gente vai se reinventando sem recurso.



Desancanto de um Morto

Foto: Acervo do Grupo

Gilsimar: Por exemplo, uma tática é que quando a gente começou, eu fui para dentro das escolas fazer oficinas para formar e chamar as pessoas para o grupo, porque era uma tática de sobrevivência. Então eu usei essas táticas. E hoje, mesmo o nosso repertório é uma tática. O espetáculo Boi Manso vai fazer 20 anos, então tem uma tática de sobrevivência.

Alisson: Cada um aqui oferece um conhecimento, uma tática. Por exemplo, Anderson e Raimundo ficam numa área, outros em outra. Isso ajuda muito, porque é uma tática causada pela necessidade. Isso já foi pensado como consequência da dificuldade.

Anderson: Essas táticas surgem como dificuldades e oportunidades.

Alisson: E eu acho que isso é uma das coisas mais importantes do grupo existir até hoje.

Como se desenvolve essa gestão coletiva no Louco em Cena?

Gilsimar: Eu tenho uma estratégia. Eu resolvo uma coisa com cada um. Mesmo que eu não concorde, eu busco resolver tudo em núcleos, porque não dá para todos se envolverem em todas as decisões. Por exemplo, é muito horizontal. Pértrousson passou seis meses aqui na sede e eu resolvia tudo com ele, e os outros faziam outras coisas, e cada um vai se descobrindo.

Alisson: E há um revezamento, por exemplo, Raimundo precisou se ausentar, outra pessoa assumiu. Se vai ter um dia que eu vou para a portaria, outro dia eu vou para a atuação.

Raimundo: É um processo de expertise a partir de cada um. É uma tática, mas chega um momento em que cada um sabe fazer uma coisa diferente e isso faz bem para o grupo.

Como se dá a relação do grupo com instituições fomentadoras como o SESC, CCBNB e a URCA?

Pértrousson: A gente entende e tem uma boa relação com as instituições fomentadoras. A gente entende que essas instituições estão para todos os grupos e não apenas para o Louco em Cena. É claro que tudo tem de melhorar, mas a gente entende que também é muito difícil para essas instituições parceiras, pois tem de estar fomentando não apenas o Louco em Cena, mas outros grupos e outras linguagens.

Gilsimar: E é um negócio de parceria e de apoio mesmo, pois a gente começou assim desde o início do grupo. E a gente também se coloca à disposição dessas instituições e elas nos apoiam. Às vezes, a gente propõe a eles também quando a gente precisa, e eles são receptivos.

Pértrousson: Não só em relação ao dinheiro, mas de ocupação do local.

Raimundo: O que dificulta também é a burocracia de algumas instituições, enquanto estamos num momento de desburocratizar os projetos. Já em relação às universidades, nós temos parcerias pessoais com professores e pessoas em particular, mas não com a instituição em si, em relação com as universidades.

Gilsimar: Mas, no todo, são parcerias amistosas. Então os parceiros também chegam a partir do momento que a gente se cede a eles. E a gente vem mantendo parcerias assim, não só com as instituições, mas com as pessoas. Nas parcerias a gente também vai até eles e não só eles vêm até a gente.

Como vocês entendem o produtor de cultura/artes dentro do grupo?

Gilsimar: Eu entendo a importância da gente atuar como produtor também. A gente entende a função da autogestão, até porque geralmente nossos espetáculos são firmados em editais da iniciativa pública, então a gente circula, monta repertório, forma público, mas conseguimos essa produção também com apoios. Estivemos um bom tempo, cinco

anos, no Caldas, em Barbalha, e a gente não pagava aluguel, só água e luz. E não era fácil manter. Por isso a importância de atuar como produtor no grupo. Outra tática, por exemplo, de produção, é a questão do nosso festival. Sempre procuramos parcerias e apoio. Geralmente, a gente procura um parceiro e coloca nossos espetáculos na programação deles, e com o cachê colocamos dentro do festival os valores, e tudo isso é uma função de produção dentro do grupo.

Pértrousson: E isso tem a ver com nossos interesses. Nós temos uma agenda anual de algumas ações que precisam de produção: Carnaval, São João, Mostra Cênica, Mostra de Teatro de Rua, o Auto de Natal. Então a gente vai, durante um ano, produzindo, fazendo uma autogestão para viabilizar essas ações anuais. E essa é a gestão, a gente está viabilizando nossas produções por meio dessa tática, e cada um tem uma parte nessa produção.

Gilsimar: Mas na produção, a gente já abriu mão de muito cachê em prol da realização. Já ficamos com um prejuízo de 40 mil reais.

Pértrousson: Porque, nessa questão de produção, é preciso entender que é uma cadeia econômica também.

Vocês entendem que são responsáveis também pela democratização da cultura no próprio território, na medida que intermediam o produto criativo com o público local e geram uma economia criativa no Cariri?

Pértrousson: Sim, entendemos isso. Por exemplo, a gente entende que o fazer é coletivo, gera renda, o dinheiro gira, tá mobilizando, rendendo e girando com o público local, com a economia criativa. Por exemplo, o edital da Aldir Blanc que ganhamos movimentou uma rede do Cariri. Foi praticamente rateado para vários artistas.

Gilsimar: Justamente, entendemos sim que somos parte da democratização da cultura no Cariri. A gente consegue democratizar tanto o acesso ao público quanto o acesso dos artistas aos recursos. O dinheiro

chega na ponta, desde o porteiro até a pessoa que apoia a alimentação no nosso festival.

Pértrousson: Eu tenho a consciência que os Louco em Cena e nossos parceiros têm essa responsabilidade também com a democratização do acesso à cultura no Cariri.

Raimundo: Somos responsáveis não só pela questão financeira, mas pela questão cultural em si no Cariri. É nossa responsabilidade também mediar, não só deixando para o poder público, mas nossa responsabilidade social é essa.

Anderson: Acho que todos no grupo sentem-se também responsáveis por essa demanda social.

Há alguma estratégia para fomentar apresentações locais ou o grupo também depende de editais externos?

Gilsimar: Os editais chegam para aliviar a situação do grupo, porque muitas vezes conseguimos montar com menos recursos.

Pértrousson: Mas isso tem a ver também com nossa autogestão, pois nem todos os grupos têm essa gestão, não conseguem chegar nesses lugares, até mesmo por questão de burocracia, pois não conseguem acessar os editais. Outra coisa é que, muitas vezes, quando conseguimos um edital, quando o dinheiro chega, já é para pagar as etapas. Eu sempre digo que somos um grupo do interior, mas muito bem estruturados, talvez pela experiência que vem já dessa trajetória do grupo.

Ao utilizar apoio de editais para gestão, manutenção ou circulação do grupo, o coletivo entende que também há dificuldades operacionais, demora de repasses, empasses jurídicos, há alguma alternativa a isso ou uma melhor adaptação?

Raimundo: A questão da demora de repasses é um problema, por exemplo, no Carnaval, o dinheiro precisava chegar em janeiro, por que não fazem antes a seleção?

Pértrousson: O São João, por exemplo, tem a mesma situação de atraso de repasse, porque trabalhamos também com essas ações pontuais.

Alisson: É o que já se falou aqui anteriormente mesmo, é uma realidade a desburocratização do acesso, mas alguns editais vêm nessa contramão de ainda estarem muito burocráticos.

Gilsimar: É preciso também entender que alguns editais são de apoio e não de realização, então tem de entender o tempo e a viabilização.

Anderson: Então é uma questão de celeridade também em relação ao edital. O edital do Natal poderia ser lançado em outubro e não em novembro e dezembro. Ou seja, um problema de calendarização dos editais.

Gilsimar: Nós, por exemplo, temos o recurso da Paixão de Cristo deste ano e do ano passado que ainda não pagaram.

Anderson: É esse problema da calendarização dos editais.

Pértrousson: É um problema também da linguagem de teatro, porque se tomarmos como exemplo os músicos, há apresentações, shows, e a gente fica com as datas apenas dessas ações pontuais. Agora, não é só um problema de edital, é um problema de educação do público. A Paixão de Cristo demanda muita gente, caminhões, cenários gigantes, e muitas vezes as pessoas dizem que não foram ver porque era longe ou porque não tinham visto nas redes sociais. Somos professores de arte, formados na universidade, e muitas vezes o público não valoriza. Eles valorizam o artista famoso, o que tem fama. A mesma coisa que Cláudia Raia estuda, nós estudamos. A mesma coisa que ela executa, nós executamos. Então não é só uma questão de edital, mas de educação de público.



Paixão de Cristo

Foto: Acervo Louco em Cena

Gilsimar: Mas isso é recorrente, com ou sem edital de circulação. As pessoas não vão geralmente nem ver os seus colegas artistas no Cariri. As pessoas dizem que não ficaram sabendo, sendo que as instituições parceiras divulgaram nas redes. Então é muito comum, com edital ou não, o público agir dessa forma. A gente divulga, está nas redes, os parceiros divulgam, mas ainda tem isso.

Pértrousson: Já em relação aos editais, se eles fossem divulgados mais cedo, talvez poderíamos até trabalhar com antecedência nessa questão do público.

Vocês têm uma sede, um espaço físico? Como ocupam este espaço?

Gilsimar: Começamos com uma necessidade de espaço em 99. Alguns anos depois, fomos para o Cine Teatro de Barbalha, pois sempre sentimos a necessidade de uma sede, mas não era fácil manter. Já ganhamos a ocupação de um espaço público também, onde a gente recebia grupos e público. As reuniões aconteciam também nas nossas casas. Então, durante um tempo, ficamos sem sede e utilizamos a Escola dos Saberes. Então, por um acaso, fomos fazer uma visita a uma instituição,

e surgiu a ideia de ocupar um prédio deles. Eles estavam em transição e eu pedi o prédio, mas eles pediram uma parceria. Eu pedi uma cessão de terreno por vinte anos, e aqui estamos, trabalhando nesse espaço que é um instituto e nossa sede.

Pértrousson: Então isso também é uma estratégia de sobrevivência do grupo. A sede e a articulação para se ter a sede. E como as políticas vão se modificando, a gente vai se articulando também. No ano passado, eu passei de agosto a dezembro nessa comunidade, construindo a nossa relação com as pessoas. Fizemos oficinas, o festival nosso aconteceu aqui...

Gilsimar: Não é fácil ter uma sede. A gente tem gastado bastante, mas é um movimento que a gente acolhe outros grupos de teatro também.

Tornar-se uma pessoa jurídica para administração e gestão do grupo e suas produções é também uma tática? O que tem a ganhar e a perder com essa possibilidade?

Gilsimar: O nosso CNPJ surge como uma estratégia de parceria. O instituto abriga o Louco em Cena, e a partir daí surge pra trabalhar o grupo de teatro e outras questões. Então, mesmo que não tenha sido pensado com esse fim, surge como uma estratégia de sobrevivência. Já conseguimos alguns projetos com nosso CNPJ. E a gente faz um grande trabalho também com ajuda e assistência com outros grupos, para recebimento de cachês de outros grupos e artistas que não sabem articular as etapas burocráticas.

Como vocês definem uma ação tática de sobrevivência, gestão e produção do grupo? Podem citar um exemplo prático?

Raimundo: Acho que nossa organização mesmo é uma prática de sobrevivência de produção e gestão.



Cantigas e Lendas do Mundo
Foto: Acervo do Grupo

Anderson: O revezamento de cada um nas atividades.

Gilsimar: Mas acho que o nosso repertório também é estratégico.

Raimundo: E nossas parcerias são táticas de manutenção do grupo.

Pértrousson: A gente faz questão de criar projetos que se mantenham ao longo do tempo, isso mesmo como uma tática de sobrevivência do grupo e dos nossos espetáculos.

O que é ser parte de um grupo de teatro no Cariri?

Raimundo: É importante dizer que nós somos um grupo de teatro voltado para o teatro de rua, do povo para o povo, então esse é o cerne de sermos parte de um teatro de grupo na região Sul do estado, na região do Cariri cearense. Mas fazer teatro aqui é insistência.

Pértrousson: É um grupo de teatro que faz questão de manter a cultura do Cariri, a cultura do São João, do Auto de Natal, da Paixão de Cristo, nas manifestações culturais. É muita luta e persistência também.

Gilsimar: A gente até brinca que somos a Secretaria de Cultura da cidade. A gente sem ter onde ficar, onde produzir, e a gente dizer “a gente é um bando de loucos em cena no Cariri”.

O binômio Artista-Produtor faz parte do cerne do grupo? Ou passou a ser parte após algum tempo?

Pértrousson: Isso faz parte sim. Eu gostaria apenas de atuar ou dirigir, mas temos que produzir, não só com antecedência, mas nos dias de apresentação de espetáculos, precisamos nos produzir.

Raimundo: Todos aqui são atores e produtores. A gente já evoluiu muito, porque antes era mais difícil, mas somos sim e trabalhamos nesse binômio atores–produtores.

Alisson: A gente foi aprendendo também a produzir, fomos vendo como se faz, e ao longo desses mais de vinte anos, o grupo tem experimentado também essa produção artística do ponto de vista do artista-produtor, mas muito também por conta das próprias adversidades.

Anderson: Acho mesmo que até pelo que a gente conversou até agora fica claro que a gente tem trabalhado assim, experimentando, mas sempre para produzir nossos espetáculos mesmo.

Qual o maior desafio do grupo?

Gilsimar: A gente conseguir pagar todo o elenco e equipe com os espetáculos.

Raimundo: Justamente, existir ainda é um desafio.

Anderson: Essa sustentabilidade do grupo, porque aqui cada um tem seu emprego também, mas pensar em construir essa sustentabilidade do grupo é uma meta e desafio.

Gilsimar: Manter esse espaço da nossa sede pulsando também é um desafio.

Qual é o futuro do grupo?

Raimundo: Expandir as nossas ações e processos, porque a gente vai passar, e pensamos em continuidade também. E contribuir com o desenvolvimento da nossa cidade e da nossa região.

Alisson: Sermos uma referência não só em formação, mas em teatro.

Pértrousson: Tornar isso aqui uma sede de uma escola de formação, porque só tem continuidade se a gente formar pessoas.

Anderson: Continuar nosso trabalho, existindo...

Gilsimar: O que eu busco é continuarmos.



Foto: Acervo do Grupo

Repertório

RETALHOS DE MINHA TERRA

Retalhos de Minha Terra é um espetáculo que tem como base os recortes da memória local e regional. São traços da cultura e das lendas de um povo, que traz em suas entranhas o gosto de viver e de fazer a cultura acontecer em uma terra brejeira e de saudosa memória.

O espetáculo traz em sua abertura uma homenagem aos negros e ao Ceará por ser a primeira, a “fênix imortal” que primeiro libertou os escravos. É uma narração cantada e recitada em versos: a História do pau de bandeira, dos reisados, dos penitentes, do boi de couro, as brincadeiras da infância, da morte dos Marcelinos e das crenças e lendas barbalhenses. As personagens trazem em seus patuás e em suas maletas os elementos que dão ao espetáculo um rumo de um riquíssimo folclore da terra.

O BOI SANTO:

O espetáculo é baseado na fé e acontecimentos narrados oralmente e escritos em livros, por historiadores e pessoas que ouviram ou viveram essa história. É um resgate de um fato histórico ocorrido na região do Cariri contado em versos com rimas e sem rimas. A fé de um povo é confundida pelo poderio que tenta confundir o desígnio destes nordestinos, pessoas simples que apenas buscavam respostas para suas vidas sofridas.

A história tem como centro a fé do sertanejo, em ter dias melhores em Juazeiro do Norte, como também a fé no boi Mansinho. (presente que o Padre Cícero ganhará de um romeiro) A fé dessa gente é confundida entre o religioso e o profano. A fé é uma força de luta contra as derrotas presentes no dia a dia, acredita é algo que se pensava em não perder. O Boi Santo espetáculo regional, que tem como enredo a Fé, a simplicidade do povo nordestino na busca dos milagres e dos conselhos do Padre Cícero do Juazeiro, bem como a Fé no Boi Mansinho pertencente ao Padre.

O ESTABULO ESQUETE ESPIRADO NA OBRA de Maria Clara Machado, O BOI E O BURRO NO CAMINHO DE BELÉM. O Boi e o Burro cansados de um dia de trabalho fala da agitação que foi o dia, murmuram as dificuldades de suas vidas, o espetáculo é um dueto, as personagens mergulha em suas lembranças e começam a compreender todo o clima que os cercam, mistério e comicidade dão um tom de natividade ao espetáculo ao descobrirem que a sua casa, um pobre estábulo, será um cenário para o nascimento do Rei Menino eles se enchem de felicidade e tudo ainda mais ficam engraçado.

CANTIGAS DAQUI, LENDAS E CONTOS DO MUNDO. 2015 a 2018

O espetáculo narra a viagem de um pássaro e de uma garotinha que percorrem o mundo, eles se perderem em uma tempestade, chegando a Ilha dos Sonhos, descobre que a música não faz parte da vida dos moradores da ilha, e que foi roubado esse direito de cantar e dançar,

eles partem em busca da música para apresentar aos moradores da ilha a história tem como fundo as cantigas de roda, e as lendas de alguns Países, bem como os ritmos, roque, samba, tango, dunda, e outros, o espetáculo traz bruxas, duendes, reis e magos.

TRIUNFO DE DIONISO 2010 a 2023

O espetáculo Triunfo de Dioniso faz um percurso em toda a história mitológica da existência de Dioniso. A história se desenrola entre vida e morte, paixão e ódio, as celebrações do vinho, as orgias e o prazer que estão presentes em cada gesto dos personagens.

A simbologia presente em alguns momentos mostra o místico que está presente em todos os momentos mostrando assim, o prazer, a paixão e os mistérios da morte.

As ações das personagens são sensuais pois elas são todo desejo e prazer.

A morte de Dioniso é só o começo para seu triunfo e vitória sobre a morte, o sagrado se confunde entre o profano e a purificação da alma que os personagens buscam.

PAIXÃO DE CRISTO de 2005 a 2023

A encenação é interpretada por atores e agricultores. O espetáculo acontecer ao ar livre, ao vivo sem auxílio de som para atores, a vida morte e Ressurreição de Jesus Cristo, soma com a fé e a arte, dando ao espaço cênico uma nova linguagem no fazer teatral, transportando os atores e o público aos teatros Gregos, onde eram usadas as grandes encostas para fazer suas celebrações.

AUTO DE NATAL O ANJO DO ANUNCIO 2010 a 2022

O "Auto de Natal" é uma emocionante apresentação que conta a história do nascimento do Menino Deus, trazendo à vida a mensagem do Anjo Gabriel. O anjo visita Zacarias, Maria, José e os pastores, revelando-lhes suas missões especiais e espalhando a alegria da boa nova: o nascimento do Salvador de Israel. Este espetáculo é entrelaçado por belíssimas canções natalinas interpretadas por músicos e persona-

gens, criando uma atmosfera encantadora e comovedora que celebra o espírito do Natal. É uma experiência que aquece os corações e conecta pessoas de todas as idades à essência desta festividade tão especial.

DESENCANTO DE UM MORTO

Desencanto de um Morto é uma obra instigante e provocativa escrita entre os anos 2004. O protagonista, após uma vida marcada por sofrimento, lamentos e decepções, retorna do além-túmulo descontente. Mesmo na morte, ele não encontra descanso, o que o leva a questionar a sociedade de forma única.

Ao assumir diversas personas, objetos, situações e até mesmo animais, esse espírito inquieto compartilha sua visão crítica do mundo, tecendo uma narrativa que mistura recortes de textos e referências a outras obras literárias. “Desencanto de um Morto” lança um olhar sobre a política da época em que foi escrito, mas também dialoga com as questões atuais, explorando a perda de identidade ao longo da vida.

Este monólogo convida o público a refletir sobre temas complexos e atemporais, enquanto acompanha a jornada singular desse espírito em busca de respostas e redenção. É uma experiência teatral que desafia e estimula a mente, levando-nos a questionar nossas próprias vidas e a sociedade em que vivemos.

“POVO DE RUA” 2000 a 2023

“Povo de Rua” é um monólogo impactante que dá voz às histórias e desafios enfrentados por pessoas em situação de rua. Através de relatos sinceros e emocionantes, aqueles que vivem nas ruas compartilham suas experiências, revelando as dificuldades e desafios de suas vidas. Esta poderosa narrativa explora a jornada dessas pessoas, destacando a resiliência e a humanidade que muitas vezes são ignoradas pela sociedade. “Povo de Rua” é um convite à reflexão sobre a empatia, solidariedade e a necessidade de compreendermos melhor as vidas e histórias daqueles que lutam diariamente pela sobrevivência nas ruas. É uma oportunidade de dar visibilidade e dignidade a quem muitas vezes é invisível aos olhos da sociedade.

Em “Povo de Rua” ouviremos relatos sinceros e corajosos daqueles

que foram arrastados para o abismo das drogas e da vida nas ruas. Eles compartilham as sombras que as drogas lançaram sobre suas vidas, expondo as consequências devastadoras que enfrentaram, afetando não apenas a si mesmos, mas também suas famílias e entes queridos.

“Povo de Rua: Lutando pela Vida” é uma oportunidade de compreendermos as lutas, as vitórias e a determinação daqueles que buscam resgatar suas vidas da escuridão das drogas e encontrar um caminho para um futuro mais brilhante. É um convite à reflexão sobre empatia, apoio e a importância de oferecer esperança àqueles que mais precisam.

O BOI E O BURRO NO CAMINHO DE BELÉM de Maria Clara Machado, 2003 a 2010

“Boi e o Burro no Caminho de Belém” é uma encantadora peça de teatro infantil escrita por Maria Clara Machado. A trama segue as aventuras do Boi e do Burro, personagens animados que decidem seguir a Estrela de Belém para testemunhar o nascimento do Menino Jesus. Ao longo do caminho, encontramos desafios, personagens intrigantes e aprendizados valiosos. Com uma combinação de humor, fantasia e lições de solidariedade, a obra cativa o público, transmitindo a essência do espírito natalino. Maria Clara Machado tece uma narrativa envolvente que celebra a magia do Natal e a importância da amizade.



Este projeto é aprovado
pela Secretaria da Cultura
do Estado do Ceará Lei nº 18.012
de 1º de abril de 2022



CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DA CULTURA

ISBN: 978-65-00-89040-2

CD



9 786500 890402